



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**  
**высшего образования**  
**«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ**  
**УНИВЕРСИТЕТ»**  
**(ФГБОУ ВО «ЧГУ»)**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ**

**ОППОЗИЦИЯ «МОРЕ-СУША» В РОМАНАХ А. БЕЛЯЕВА «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ» И «ОСТРОВ ПОГИБШИХ КОРАБЛЕЙ»**

**Выпускная квалификационная работа**  
**по направлению 44.03.05 Педагогическое образование**  
**Профиль: Русский язык. Литература**

**Выполнила:**  
**Студентка группы 501**  
**Миллер Людмила Владимировна**

**Научный руководитель:**  
**доцент кафедры литературы и МОЛ**  
**Стрелец Людмила Ивановна**

**Работа рекомендована к защите**  
**«\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.**  
**Зав. кафедрой литературы и МОЛ**  
**Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. \_\_\_\_\_**

**Челябинск**  
**2016**

## Оглавление

Введение .....	3
Глава I	
Художественное пространство как теоретико-литературное понятие.....	7
Выводы по главе I .....	20
Глава II	
Творчество А. Р. Беляева в контексте отечественной научной фантастики...	22
Выводы по главе II .....	31
Глава III Роль пространственных образов в романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей» .....	32
3. 1. Пространственные оппозиции в романе А. Р. Беляева «Человек- амфибия» .....	32
3. 2. Связь пространственных образов в романе А. Р. Беляева «Остров погибших кораблей» с мотивом движения .....	45
Выводы по главе III.....	53
Заключение .....	54
Список литературы .....	56
Приложение .....	59

## Введение

Художественный текст дает возможность «путешествовать» во времени и пространстве. Для того, чтобы это «путешествие» было осмысленным для читателя-школьника, необходимо обратиться к элементам хромотопического анализа. В основе наблюдения над произведением лежат несколько аспектов исследования, и категория пространства является одной из важных.

Пространство и время — основные ориентиры человека в мире. Их постижение и осознание необходимо и каждой отдельной личности, и обществу в целом, как в философском плане, так и в любом виде практической деятельности. Это фундаментальные понятия бытия и познания.

М. М. Бахтин определяет связь пространства и времени как хромотоп, как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. «В литературно-художественном хромотопе 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» [3, 235].

Опираясь на работу М. М. Бахтина, Н. В. Барковская дает следующее определение термина хромотоп: «хронос» - время, «топос» - место, хромотоп – пространственно-временная организация художественного мира произведения [2, 64].

В гуманитарных исследованиях наиболее важной стороной этих сложнейших явлений становится отражение их в сознании человека. Поэтому столь велик интерес к данным категориям.

Категория пространства стала предметом пристального внимания таких учёных, как: М. М. Бахтин, Н.С. Болотнова, В. Н. Топоров, Н. К. Фролов, Н. В. Залесова, О.В. Трофимова, Е. П. Багирова и других.

«Пространство» как терминологическое понятие имеет несколько больший семантический потенциал, чем в прямом значении (пространство — организованная среда). Среда в этом случае рассматривается как совокупность природных или иных условий существования. Если принимать за основу определение О. П. Флоренского «...действительность есть лишь особая организация пространства» [25, 398], то следует признать сложность и многообразие данного понятия.

Категория пространства играет важную роль в произведениях А. Р. Беляева. Как утверждает Т. В. Брехова [6], в художественном произведении моделируется некий внутренний мир, подобный реальному, т. е. некий художественный мир, одним из важнейших показателей которого является пространство.

Изучение художественного пространства литературного произведения является достаточно актуальной темой, которая находится в состоянии интенсивного развития. Это нашло отражение в работах таких исследователей, как М. М. Бахтин, Н. В. Барковская, А. Б. Есин, Д. С. Лихачев, Л. М. Лотман, Н. А. Николина, А. Г. Тмарченко, Ю. Н. Тынынов, Ф. П. Федоров, В. Е. Хализев, В. Б. Шкловский и многих других. Все они отмечают, что внутренний мир литературного произведения не автономен, зависит от реальности, отражает мир действительности, по-своему преобразовывая ее.

Пространство как характеристика внутреннего мира художественного произведения - это не просто место, где разворачиваются события, перемещаются герои, развивается сюжет.

Пространство становится особым средством выражения авторского мира и миропонимания. И работа над определением пространства выявляет многие стороны произведения: сюжет, характеристику героев,

образные средства, ритм произведения, художественное время, авторскую точку зрения.

А. Р. Беляев – автор научно-фантастических произведений, которые характеризуются специфическим художественным пространством, когда в реальную картину мира вплетаются фантастические элементы, не искажающие общих контуров этой картины. Фантастические элементы не имеют мистического, необъяснимого происхождения, они рукотворны и являются результатом научных опытов («Человек-амфибия») или имеют научное обоснование, отчасти объясняющее фантастический феномен («Остров погибших кораблей»).

Творчество А. Р. Беляева в данном аспекте не рассматривалось. Работы, посвященные его творчеству, носят преимущественно обзорно-биографический характер: Н. Кравклис «Три жизни писателя», Зеев Барселла «Александр Беляев», Б. А. Ляпунов «Беляев. Критико-биографический очерк», В. Грибоедов «Смоленские годы Александра Беляева».

**Предмет исследования:** романы А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей».

**Объект исследования:** категория пространства в художественных произведениях А. Р. Беляева.

**Цель:** определить роль пространственных образов в романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей».

**Задачи:**

1. Исследовать пространственные образы в текстах произведений А. Р. Беляева;
2. Выявить характерные для романов «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей» пространственные оппозиции.

**Методы исследования:**

1. Аналитический обзор литературы по проблеме исследования художественного пространства и по творчеству А. Р. Беляева;

2.Аспектный анализ текста, сориентированный на проблемы изображения художественного пространства в романах А. Р. Беляева;

3.Моделирование (создание модели внеклассного занятия по роману «Человек-амфибия» в форме квеста).

**Структура работы:**

- Введение
- Глава I. Художественное пространство как теоретико-литературное понятие
- Глава II. Творчество А. Р. Беляева в контексте отечественной научной фантастики
- Глава III. Роль пространственных образов в романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей»
- 3. 1. Пространственные оппозиции в романе А. Р. Беляева «Человек-амфибия»
- 3. 2. Связь пространственных образов в романе А. Р. Беляева «Остров погибших кораблей» с мотивом движения
- Заключение
- Список литературы
- Приложение (Методические рекомендации по проведению внеклассного занятия по роману А. Р. Беляева «Человек-амфибия»)

## Глава I

### Художественное пространство как теоретико-литературное понятие

Понятие «художественное пространство» играет центральную роль в современном литературоведении, оно сложилось только в XX веке, хотя обозначаемая проблематика обсуждалась еще с античных времен. Данное понятие восходит в своем происхождении к скульптуре, живописи, театру и другим видам искусства. Позже это понятие развивалось, расширилось и стало охватывать литературу и музыку. Художественное пространство придает произведению единство, целостность и завершенность.

С философской точки зрения, «пространство и время - всеобщие формы существования материи; пространство, форма сосуществования материальных объектов и процессов, характеризует структурность и протяженность материальных систем; время, форма последовательной смены явлений и состояний материи, характеризует длительность их бытия. Пространство и время имеют объективный характер, неотделимы от материи, неразрывно связаны с ее движением и друг с другом, обладают количественной и качественной бесконечностью. Универсальные свойства времени - длительность, неповторяемость, необратимость; всеобщие свойства пространства - протяженность, единство прерывности и непрерывности» [20].

Понятие «художественное пространство» – составляющая понятия «хронотоп». М. М. Бахтин пишет так: «Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства, и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества,

вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры)» [3, 234-407].

После того как Бахтин написал свои теоретические работы, термин хронотоп получил распространение в русском и зарубежном литературоведении.

Хронотоп, есть по М. М. Бахтину, «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» [3, 401].

В последнее время категория художественного мира литературного произведения стала одной из важнейших характеристик поэтики. До сих пор, однако, термин не обрел устоявшегося значения, и поэтому возникает возможность очень широкой и неоднозначной его трактовки.

Несмотря на отсутствие четкого определения понятия «художественный мир», все пишущие о нем подчеркивают такие его черты, как принципиальное внутреннее единство, целостность и самоидентичность [6].

«Оно [понятие «художественный мир»] предполагает, что исследователь, осмысливая произведение, имеет дело с особой системой



отраженных, в подлинном смысле слова, перевоссозданных реалий бытия (время, пространство, природа, социально-историческая обстановка, типы общественного поведения и т.д.) и тех идеологических категорий, которыми, в конечном счете, обусловлено художественное восприятие писателя (эстетические и нравственные представления, воззрения на человека, общество, народ, историю и т.д.)» [29, 46].

Художественный мир произведения воспроизводит реальные жизненные события не фотографически точно, а выборочно, в некотором сокращенном, условном варианте, «литература переигрывает действительность», что «делает мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности» [26, 44]. Художественное пространство - важная характеристика художественного мира произведения.

По мысли В. Н. Топорова, пространство, будучи одним из важнейших элементов мифопоэтической архаичной модели мира, осмысливалось в рамках этой модели совершенно отлично от того, как оно представляется современному человечеству под воздействием научных взглядов, которые постулировали геометризованное, гомогенное, непрерывное, бесконечно делимое пространство, равное самому себе в каждой его части. Это «рационализированное» пространство не существовало в мифопоэтической модели мира.

В архаичной модели мира пространство оживотворено, одухотворено и качественно разнородно. Оно не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам, его заполняющим, а наоборот, конструируется ими. Оно всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует. Воплощением отсутствия пространства является хаос до начала творения; в условиях уже наличествующего творения, когда складывается оппозиция: пространство в космосе (в центре) - отсутствие пространства в хаосе (на периферии). Не разделяет мифопоэтическое сознание и пространство и время. Любое полноценное описание

пространства первобытным или архаичным сознанием предполагает определение «здесь-теперь», а не просто «здесь»; пространство и время образуют в этом случае неразрывное единство - хронотоп [22].

«Текстовое пространство (локальность) — текстовая категория, представляющая собой неотъемлемое свойство всех объектов действительности» [16, 539].

На особую интерпретацию пространства в русском языковом сознании указывает Е. С. Яковлева: «...картина пространства в русском языковом сознании не сводима ни к какому физико-геометрическому прообразу: пространство не является простымместилищем объектов, а скорее наоборот — конструируется ими и в этом смысле оно вторично по отношению к объектам» [31, 20-21].

Особенно интенсивно изучается художественное пространство текста. Как оно определяется? По мнению Н. А. Николиной, «это пространственная организация его событий, неразрывно связанная с временной организацией произведения, и система пространственных образов текста» [18, 114]. Автор различает узкую и широкую трактовку пространства в связи «с разграничением внешней точки зрения на текст как на определенную пространственную организацию, которая воспринимается читателем, и внутренней точки зрения, рассматривающей пространственные характеристики самого текста как относительно замкнутого внутреннего мира, обладающего самодостаточностью» [18, 114].

И. Я. Чернухина определяет художественное пространство как «продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов пространства в пределах прозаического или поэтического текстов» [28, 24].

Что касается типов текстового пространства, то ученые выделяют: объективное (диктумное) и субъективное (модусное); концептуальное пространство (разновидность объективного на уровне логических

абстракций) и художественное пространство (разновидность субъективного, создающая художественный образ пространства); реальное художественное пространство и ирреальное (оно дифференцируется на астральное (небесное), инфернальное (относящееся к аду), волшебное и фантастическое, пространство Зазеркалья (таинственный антимир), художественное пространство сказки); открытое и замкнутое; расширяющееся и сужающееся по отношению к персонажу или определенному описываемому объекту; пространство конкретное и абстрактное; реально видимое персонажем и воображаемое.

Другая типология предложена И. Я. Чернухиной с учетом выделения оппозиций «конкретное — трансформированное — абстрактное — обобщенное».

Автор выделяет такие типы:

1) конкретное художественное пространство — «продукт творчества автора, эстетически отражающий признаки реального физического пространства»;

2) поэтически трансформированное пространство — «продукт творчества автора, эстетически воплощающий представление о физическом пространстве, не совпадающее с общей пресуппозицией; это замещение пространства ирреальным образом»;

3) обобщенное художественное пространство — «продукт творчества автора, эстетически воспроизводящий пространственную деталь, которая служит отправным моментом для развития отвлеченной идеи»;

4) художественное пространство-абстракция — «продукт творчества автора, эстетически отражающий представление об отвлеченных признаках физического пространства: протяженности, направленности, локализации в более обширном пространстве и т.д.» [28].

Рассмотренные виды текстового пространства основаны на различных критериях и находятся в отношениях дополнения, хотя в ряде случаев очевидны определенные пересечения в их трактовках.

Для категории хронотопа важна точка отсчета: «Совместно с точкой текстового времени и самой категорией субъектности формируется локация текста: «я — здесь — сейчас» (исходный антропоцентрический пункт текстового хронотопа) или какой-либо другой ее вариант: «я — там — тогда», «он — там — тогда»» [22].

Художественное пространство - важнейшая характеристика, организующая композицию произведения и обеспечивающая его восприятие как целостной и самобытной художественной действительности. В искусствах всех видов как в динамических, так и в статических, художественный образ произведения наделен и временным, и пространственным бытием: взятый как сосредоточенное целое, схватываемое единым синтетическим актом восприятия, он пространственный феномен, а последовательно развертываясь от одной фазы к другой, он реализуется как протекающий во времени процесс, обладающий «началом» и «концом» (Аристотель), так или иначе подчеркнутыми композиционной «рамой».

Тем не менее деление искусств на пространственные и временные сохраняет принципиальное значение. В статических искусствах неподвижный образ целого предшествует его временной развертке в ходе восприятия. В динамических искусствах образ целого — итог мысленной интеграции всех необратимых моментов развертывания. В статических искусствах нет элементов ожидания, «незнания конца», «изготовки и разрешения» (Ю. Н. Тынянов), зато в динамических искусствах нет движения, в произвольных направлениях, возвращения вспять (даже повторы не тождественны друг другу).

Любым культурным моделям времени-пространства начиная с глубокой древности присуща ценностная осмысленность: такие ориентиры

человечески обжитого мира, как верх — низ, замкнутое — открытое, правое — левое, переднее — заднее, большое — маленькое, линейное — круговое, далекое — близкое, старое — новое, пустое — полное, тесное — просторное, всегда, хоть и по-разному, сопрягаются с мировоззренческими и нравственными категориями. Но именно в литературе эти качественные, смысловые потенции могут быть выявлены сполна.

В литературе широко используется замкнутое, выключенное из исторического счета художественное время сказки или притчи.

В различных видах искусства пространственно-временные аспекты реальности отображаются по-разному.

✓ Скульптура и живопись показывают формы в пространстве, используя статику;

✓ Литература, театр и кино также могут передавать пространство (например, запечатлевая местность, где происходят действия, автор дает зрителю понятие о пространстве), но обладают еще и временной характеристикой: они изображают действительность на определенном временном отрезке.

Время и пространство играют весьма значительную роль в создании художественного мира произведения. Причем для создания сюжетных линий (что обычно является телом произведения) важнее временной аспект, а пространственный важен для создания обстановки и атмосферы, в которых развивается сюжет [10, с. 21-22].

В единстве времени и пространства у Бахтина ведущим было время, а пространство выступало как зависимая от времени переменная величина. Российские структуралисты (Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, С. Ю. Неклюдов) в своих работах, напротив, обращали внимание преимущественно на художественное пространство.

По Бахтину, единства времени и пространства являются организационными центрами основных событий романа, поэтому им принадлежит сюжетобразующее значение. Кроме того, М. М. Бахтин

писал о «пространственной» и «временной» форме героя. Б. А. Успенский анализирует литературные категории художественного времени и пространства в аспекте композиции. Оба эти подхода к художественному времени и пространству правомерны, так как сюжет и композиция литературного произведения тесно связаны друг с другом.

В силу знаковой, символической природы образа в искусстве слова художественное время и пространство создаваемого мира не вполне конкретизированы, условны и прерывисты. Художественная литература, по сравнению с другими видами искусства, максимально свободно обращается с реальным временем и пространством. Писатели с легкостью изображают события, происходящие в разных местах, переходят из одного временного плана в другой (обычно от настоящего к прошлому). Художественная литература связана, в первую очередь, с временем, а не с пространством, поэтому в литературном произведении может быть пространственная неопределенность. Так, читатель совершенно спокойно относится к пространственной фантастике («Нос» Н. В. Гоголя, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла), однако применительно к художественному времени подобная неясность встречается редко.

У Н. В. Гоголя идеологически ценностными являются такие виды пространства, как замкнутое, безопасное, свое (пространство Дома в повести «Старосветские помещики»), и открытое, чужое и опасное (художественное пространство степи в повести «Тарас Бульба»).

Воспроизводимое литературным сюжетом время может приближаться к пространственному образу — утрачивать однонаправленность и необратимость, останавливаться в точках описаний и отступлений, поворачивать вспять, разветвляться на рукава. Изображаемое пространство, в свою очередь, способно уподобляться течению времени, например, вытягиваясь в линию «дороги приключений», утратившую два других измерения (ширину и высоту).

Художественное время и пространство бывает обобщенным и конкретным.

Обобщенное время и пространство характерно для произведений, основанных на вторичной условности — мифа, сказания, предания, легенды, сказки, басни, притчи, утопии, антиутопии, фантастики. Примером художественной формулы обобщенного времени может служить строка Б. Д. Пастернака «И дольше века длится день» или затянувшаяся полночь во время бала сатаны в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Образ обобщенного пространства представлен в сказочном зачине «В тридевятом царстве, в тридесятом государстве». Обобщенный характер художественного времени и пространства обусловлен вневременной сутью конфликта в произведениях всех перечисленных здесь жанров. Обобщенное время и пространство преобладает и у модернистов: Л. Н. Андреева («Жизнь человека», «Океан»), М. Метерлинка, Б. Брехта, Ф. Кафки, А. Камю, Ж.П. Сартра, а также у писателей-фантастов в произведениях, сюжеты которых имеют универсальный смысл.

Конкретным является линейно-хронологическое и циклическое художественное время. Линейно-хронологическое историческое художественное время имеет точную датировку, оно отнесено к определенному событию. Циклическое художественное время — время года, суток. Циклическое время имело определенный символический смысл (весна и заря — символ юности, надежд; осень, вечер — старости, угасания надежд) или наполнялось у каждого писателя особым, только для него характерным смыслом. Циклическое время в его основных биологических проявлениях родин, свадеб, похорон характерно для идиллического хронотопа с его замкнутым пространством и строгой ограниченностью только основными немногочисленными реальностями жизни. Патриархально-идиллическая жизнь воссоздана в гоголевской

повести «Старосветские помещики» и романах И. А. Гончарова «Обыкновенная история», «Обломов».

Конкретное художественное пространство локально, оно не просто «привязывает» изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но и активно влияет на суть изображаемого. К наиболее распространенным конкретным местам действия относятся город и деревня.

Париж — одновременно и место действия, и символ в ряде произведений О. де Бальзака и Э. Золя; Петербург — образ двойственной столицы в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник», призрачный и обманчивый город в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя, место обитания людей «подполья и порога» (М. М. Бахтин) в романах Ф. М. Достоевского, средоточие Востока и Запада и всеобщей провокации в романе «Петербург» А. Белого.

Порой место действия точно не названо либо вымышлено, но пространственный образ имеет некий реальный аналог. Это характерно для такой национально значимой модели бытия, как архетип деревня, занимающий большое место в русской ментальности и литературе Нового времени.

В русском архетипе деревни соединены дворянско-помещичий и земледельческо-крестьянский уклады, а также антиномичные полюса «деревня как жестокая реальность» и «деревня как пастораль, идиллия», «рай утраченный» — «рай обретенный», онтологические мифологемы умирания-возрождения и т.п. У А. Н. Радищева, А. С. Пушкина («История села Горюхина»), И. А. Бунина («Деревня»), В. Я. Шишкова («Тайга») деревня представала как место, где царили рабство, жестокость, «дикое нечто, звериное...» У Н. М. Карамзина, напротив, деревня изображалась как идиллия. Пушкинским достижением стало соединение в одной литературной модели двух противоположных полюсов единого архетипа («Деревня», «Евгений Онегин», «Повести Белкина», «Дубровский»).



Внутренне антиномичные образы деревни встречаются также у И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, В. П. Астафьева и других «деревенщиков», А. И. Солженицына. Литературный архетип деревни обладает особыми художественными временем и пространством: «Пространство литературной Деревни, вмещающая в себя хронотопы дома, усадьбы, избы, сада и т.п., имеет строгие границы, оно замкнуто и локально, сочетает в себе сугубо человеческие и природные явления [9, с. 166-176].

Таким образом, мы видим, что пространственные модели часто характеризуются по принципу противопоставления: реальные – ирреальные; небесные – inferнальные, открытые – замкнутые; расширяющиеся – сужающиеся; конкретные – абстрактные; обобщённые – конкретные, родина – чужбина; пространство жизни – пространство смерти; верх – низ; город – деревня; море – небо и т.д. В конкретном произведении эти оппозиции всегда значимы.

В романах А. Беляева основной пространственной оппозицией выступает «море-суша». В связи с этим сосредоточим свое внимание на мифопоэтическом наполнении этих пространственных образов. Вода почти во всех мифологиях ассоциируется с женским началом и концептуально связывается с основными модусами бытия – рождением и смертью. К. Г. Юнг связывал архетипический образ воды с пребыванием человека в материнской утробе, с актом рождения. Переход через водную преграду – это начало новой формы существования (рождение или смерть), отсюда женская персонализация образа смерти. По мнению В. Н. Топорова, один из мотивов «морского» поэтического комплекса связан с дном моря как образом смерти и ужаса (в архетипе дно – «глубокое ущелье» – семантически сближается с пропастью, ср.: пропасть – «погибнуть»), «берега гибели» или несостоявшегося (неиспользованного) рождения.

Земля это тоже женский, пассивный (как и вода) элемент, который ассоциируется с женским божеством (Леей). Творение мира в мифах часто

изображается в виде оплодотворения Небом Земли. Земля - амбивалентный символ, олицетворяет чрево, из которого все исходит, и могилу, в которую все возвращается. Похоронные ритуалы и инициации Воскресения построены на системе соотнесения между живительными и смертоносными аспектами земли.

Вода - один из четырех первоэлементов, из которых состоит мир. Греческий философ Фалес (VI век до н.э.) считал, что вода - первооснова всего, а земля в виде плоского круга плавает в водах безграничного океана. Мифы многих народов утверждают, что вода существовала до сотворения мира и будет существовать после его гибели.

Будучи стихией, враждебной человеку и недоступной для него, вода обрывает широкий спектр соответствующих символических значений. Прибывающая вода символизирует опасность для жизни (ср. в Книге Иова: «объяли меня воды до души моей, морскою травю была увита голова моя»); водные глубины - символ всего неизведанного, непонятного и опасного - «в тихом омуте черти водятся». Вода в образе потока или моря несет в себе значение непреодолимой или труднопреодолимой преграды — метафора, особенно популярная в буддизме, где «пересечь поток» значит пройти через мир иллюзий и обрести просветление.

Поток воды символизирует неумолимое течение времени - этой реки, в которую нельзя войти дважды. Отсюда проистекает символическая связь текущей воды с забвением, породившая образы пограничных рек загробного мира - Ахерона, Стикса и Леты; и, может быть, именно в силу этой связи древние славяне отправляли своих мертвецов вниз по течению рек.

Вместе с тем, существует и другой ряд символических значений воды, порожденный тем фактом, что она необходима для жизни человека и растений. В иудаизме с водой традиционно сравнивается Тора, поскольку эта священная книга, во-первых, привлекает всех жаждущих, во-вторых, распространяется по всей земле, в-третьих, служит источником жизни, в-

четвертых, исходит с небес, в-пятых, обновляет душу, в-шестых, очищает, в-седьмых, течет сверху вниз и превращает простой сосуд в драгоценность, и, наконец, служит пищей для роста. Учение Христа также часто сравнивается с водой, привлекающей жаждущих и распространяющейся по всей земле. Христианское крещение представляет собой обряд, где вода символизирует обновление, очищение и освящение. У мусульман вода служит символом милосердия, знания и жизни. В мифологии южных славян реки и ручьи - это сосуды, по которым течет кровь Земли. Вода служит символом здоровья.

Человек не может жить без воды - но человек не может жить в воде. Человек жаждет воды - но он же бежит от воды, когда та обрушивается на него в виде дождя или потопа. Человек боготворит воду, когда страдает от жажды - и выплескивает воду из кружки, когда утолит жажду.

В древней греческой мифологии океан – река, омывающая землю. Согласно Гесиоду, это титан, сын Урана и Геи, брат и супруг Тефиды, с которой он породил тысячу дочерей, океанид, и тысячу сыновей речных потоков. На крайнем западе он образует границу между миром жизни и миром смерти. Там царь Одиссей достиг Царства Мертвых и беседовал с матерью и умершими друзьями. Главные характеристики океана - его грандиозность, бесформенность и непрерывное движение. Он - источник всеобщей жизни и содержит в себе семена всех вещей. Океан - символ порождающего лона мироздания и сумма всех возможностей существования. Океан может олицетворять как созидательные творческие начала, так и деструктивные и негативные характеристики [24].

Таким образом, мы видим, что вода и суша амбивалентны по отношению к жизни и смерти.

## Выводы по главе I

1. Хронотоп - это «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» (по Бахтину). В дословном переводе - это «времяпространство». Время и пространство неразрывно связаны в тексте произведения. Понимание этих категорий по отдельности невозможно, так как пространство делает время более зримым, а пространство делается осмысленным и осязаемым только благодаря времени.

2. Выделяют несколько типов пространства:

- объективное (диктумное) и субъективное (модусное);
- концептуальное пространство (разновидность объективного на уровне логических абстракций) и художественное пространство (разновидность субъективного, создающая художественный образ пространства);
- реальное художественное пространство и ирреальное (оно дифференцируется на астральное (небесное), инфернальное (относящееся к аду), волшебное и фантастическое, пространство Зазеркалья (таинственный антимир), художественное пространство сказки);
- открытое и замкнутое;
- расширяющееся и сужающееся по отношению к персонажу или определенному описываемому объекту;
- пространство конкретное и абстрактное;
- реально видимое персонажем и воображаемое.

3. Море символ бесконечности, времени, вечности, тайны, опасности. Зарождения жизни.

4. Земля является символом мироздания, женского плодоносящего начала и материнства.

5. Море и суша в мифологии амбивалентны по отношению к жизни и смерти.

## Глава II

### Творчество А.Р. Беляева в контексте отечественной научной фантастики

Научная фантастика – вид фантастической литературы, основанный на допущении рационального характера, согласно которому необычайное (небывалое, даже, казалось бы, невозможное) в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий или технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение.

Сложность определения понятия связана с тем, что на протяжении долгого времени ее изучали отдельно, в отрыве от других видов фантастической литературы, а также в отрыве от литературы реалистической. Однако если реалистическая литература описывает привычный и знакомый читателю мир, то научная фантастика показывает мир вероятностный, представляющий собой модель возможной действительности.

Употребляемый в отечественном книгоиздании и в науке о литературе термин «научная фантастика» можно считать русскоязычным эквивалентным английского *science fiction*, предложенного в 1927 американским инженером, популяризатором науки и писателем-фантастом Хьюго Гернсбеком, издателем первого в истории специализированного журнала. Гернсбек полагал, что одна из главных задач научной фантастики — удовлетворять потребность в знании, причем потребность именно инженера, побуждать инженера к научно-техническому творчеству. Связь науки и научной фантастики характеризуется, прежде всего, общим влиянием научных методов на принципы подхода к изображению действительности. Ситуации, создаваемые научной фантастикой, в принципе не должны противоречить материальности мира, развитие сюжета

должно быть подчинено логике исходного допущения, сделав которое, писатель не может выходить за его рамки. Однако если бы фантастическое допущение обладало строгой научной обоснованностью, то это могло бы лишить ее возможности моделировать сколь угодно гипотетические ситуации. Очевидно, что научность в литературе заключается не в скрупулезном следовании фактам конкретных наук, а в подходе к науке, в умении пользоваться ее методом, основанным на убежденности в познаваемости мира, признании его объективности. Она не занимается прогнозированием технических чудес будущего, это не «литература идей», сфера ее применения — исследование жизни социума и индивидуума, происходящие в них изменения под действием сдвигов в развитии науки и техники. Элементы такого подхода к литературе видны уже в произведениях Т. Мора, И. Кеплера, Ф. Бэкона, Дж. Свифта. Формирование научной фантастики приходится на 19 в., в начале которого вышел роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), а в конце — романы Ж. Верна и Г. Уэллса, представлявшие традиции фантастики научно-технической, прогностической и фантастики социально-философской.

Многие произведения научной фантастики причисляются к детской литературе из-за их занимательности — в них изображается жизнь, непохожая на современную, наполненная разного рода техническими новинками, которые персонажи воспринимают как нечто совершенно обыденное. Однако большинство произведений этого вида фантастики пытается ответить на серьезные вопросы. Задача научной фантастики — «подготовить» человека к будущему, показать, какие проблемы встанут перед ним, и за что он будет нести ответственность. Один из главных вопросов: каким будет человечество, когда оно получит больше возможностей, чем сейчас? Что может измениться, прежде всего, в нравственном, духовном плане?

Научная фантастика находится на стыке различных направлений литературы: с одной стороны, психологическая достоверность характеров и конфликтов роднит её с реализмом; интерес к исключительным ситуациям и событиям объединяет с романтизмом; также в ней легко найти элементы сказки, приключенческой литературы – невероятные ситуации, динамичный, полный событий сюжет и т. д.

В России научная фантастика с XX века стала популярным и широко развитым жанром. Среди самых известных авторов — Иван Ефремов, братья Стругацкие, Александр Беляев, Кир Булычѳв и другие.

Ещё в дореволюционной России отдельные научно-фантастические произведения писали такие авторы, как Фаддей Булгарин, В. Ф. Одоевский, Валерий Брюсов, К. Э. Циолковский несколько раз излагал свои воззрения на науку и технику в виде художественных рассказов. Но до революции научная фантастика не была сложившимся явлением со своими постоянными писателями и поклонниками.

В СССР научная фантастика была одним из самых популярных жанров. Существовали семинары молодых фантастов, клубы любителей фантастики. Выходили альманахи с рассказами начинающих авторов, такие как «Мир приключений», фантастические рассказы публиковались в научно-популярных журналах, таких как «Техника — молодѳжи», «Уральский следопыт», «Вокруг света». В то же время, советская фантастика подвергалась жѳстким цензурным ограничениям. От неё требовалось поддерживать позитивный взгляд на будущее, веру в коммунистическое развитие. Приветствовалась техническая достоверность, осуждалась мистика, сатира. В 1934 году на съезде Союза писателей Самуил Яковлевич Маршак определил жанру фантастики место в одном ряду с детской литературой.

Одним из первых в СССР научную фантастику начал писать Алексей Николаевич Толстой («Гиперболоид инженера Гарина», «Аэлита»). Экранизация романа Толстого «Аэлита» была первым советским



фантастическим фильмом. В 1920—1930-е годы были опубликованы десятки книг Александра Беляева («Борьба в эфире», «Ариэль», «Человек-амфибия», «Голова профессора Доуэля» и др.), «альтернативно-географические» романы В. А. Обручева («Плутония», «Земля Санникова»), сатирико-фантастические повести М. А. Булгакова («Собачье сердце», «Роковые яйца»). Их отличала техническая достоверность и интерес к науке и технике. Образцом для подражания ранних советских фантастов был Герберт Уэллс, который несколько раз посещал СССР.

Советская фантастика пережила кризис в 1930-е и 1940-е годы, когда усилилось давление цензуры на писателей. В этот период преобладала «фантастика ближнего прицела» — твёрдая научная фантастика, посвящённая популяризации науки и техники и рассматривающая лишь события ближайшего будущего. В 1950-е годы бурное развитие космонавтики приводит к расцвету фантастики об освоении Солнечной системы, подвигах космонавтов, колонизации планет. К ведущим авторам этого периода относят Г. Гуревича, А. Казанцева, Г. Мартынова.

В 1960-е годы и позднее советская фантастика начинает уходить от твёрдых рамок научности, несмотря на давление цензуры. Многие произведения выдающихся фантастов позднесоветского периода относятся к социальной фантастике. В этот период появляются книги братьев Стругацких, Кира Булычёва, Ивана Ефремова, которые поднимают социальные и этические вопросы, содержат воззрения авторов на человечество и государство. Нередко фантастические произведения содержали скрытую сатиру. Эта же тенденция нашла отражение и в кинофантастике, в частности, в работах Андрея Тарковского («Солярис», «Сталкер»). Параллельно с этим в позднем СССР снималось много приключенческой фантастики для детей («Приключения Электроника», «Москва — Кассиопея», «Тайна третьей планеты»).

Во время войны И. А. Ефремов начал писать свои первые «рассказы о необыкновенном», в которых сочетается научная фантастика и

приключения. В этих рассказах он предсказал открытие алмазных месторождений в Якутии и голографию.

В годы Великой Отечественной войны ученый создает свои первые масштабные произведения — историко-приключенческие повести с элементами фантастики «Путешествие Баурджеда» (1949) и «На краю Ойкумены» (1953), объединенные общим заглавием «Великая дуга». На материале Древнего Египта и Древней Греции он впервые ставит перед читателем ряд вопросов морально-этического характера, трактуя с гуманистических позиций проблемы взаимоотношений власти и общества, войны и мира, науки и религии.

В пустыне Гоби у Ефремова родился замысел создать произведение о космическом будущем, о Великом Кольце миров Вселенной, о красивых, «ненасытных в подвиге» людях, подлинных человеческих отношениях и планете, превращённой её жителями в цветущий сад. Таким произведением стал роман «Гуманность Андромеды», вышедший в 1957 году. Будущее, описанное в книге, коммунистическое — без частной собственности, рынка и профессиональных органов власти.

Попытки писать фантастическую прозу А. Н. Стругацкий предпринимал ещё до войны (по свидетельству Бориса Стругацкого, это была повесть «Находка майора Ковалёва», утраченная во время ленинградской блокады). Первое сохранившееся произведение Аркадия Стругацкого — рассказ «Как погиб Канг». Первая художественная публикация Аркадия Стругацкого — повесть «Пепел Бикини» (1956), написанная совместно с Львом Петровым ещё во время службы в армии, посвящена трагическим событиям, связанным с испытанием водородной бомбы на атолле Бикини, и осталась, по выражению Войцеха Кайтоха, «типичным для того времени примером „антиимпериалистической прозы»». В январе 1958 года в журнале «Техника — молодёжи» была опубликована первая совместная работа братьев — научно-фантастический рассказ «Извне», переработанный позже в одноимённую повесть.

В повести «Далёкая Радуга» (1963) появляются тревожные нотки: катастрофа на далёкой планете в результате проводившихся учёными экспериментов вывела на первый план одну из основных тем дальнейшего творчества Стругацких — нравственный выбор человека, оказавшегося в тяжёлом положении, когда выбирать нужно между плохим и очень плохим вариантами. В повести «Хищные вещи века» (1965) Стругацкие обращаются к актуальным проблемам современности, рисуют гротескную модель будущего общества потребления, которое и теперь представляется наиболее вероятной экстраполяцией развития сегодняшнего мира [11].

В современной России научная фантастика популярна, хотя и уступает в популярности фэнтези и другим модным жанрам. Ежегодно публикуются сотни новых наименований фантастических книг, нередко снимаются фантастические фильмы. При этом, однако, подавляющая часть из них — сугубо развлекательные. В 2000-е и 2010-е выходили журналы и альманахи о фантастике: «Если», «Мир фантастики», «Полдень, XXI век»; появились крупные сайты о фантастике, такие как «Лаборатория фантастики», «Архивы Кубикуса» [7].

Особое место в истории российской научной фантастики занимает А. Р. Беляев. Заложенные этими писателями традиции не смогли развиваться в 1930-50-е из-за влияния «фантастики ближнего прицела» (В. И. Немцов, А. П. Казанцев), утверждавшей «прикладное значение» термина, ее роль как пропагандиста и популяризатора научно-технических достижений ближайшего будущего.

Размышляя о задачах фантаста, Александр Романович писал: «Писатель, работающий в области научной фантастики, должен быть сам так научно образован, чтобы смог не только понять, над чем работает учёный, но и на этой основе предвидеть последствия и возможности, которые подчас неясны ещё и самому учёному». Именно таким писателем-фантастом был он сам.

Родители Александра были людьми глубоко верующими, а интересы будущего писателя с самого раннего детства лежали в совершенно иной плоскости: его увлекали путешествия, необыкновенные приключения, навеянные чтением любимого Жюль Верна [15].

В одиннадцать лет мальчика отдали в Смоленскую духовную семинарию, но, окончив ее (1901), он не пожелал связать свою жизнь с карьерой священнослужителя. Писатель увлекается музыкой, литературой, заключив контракт с театром смоленского Народного дома (сезон 1901/02), становится актером, учится в Демидовском юридическом лицее, а с 1906 работает в Смоленске — сначала помощником присяжного поверенного, затем присяжным поверенным; одновременно печатается в местной прессе.

В 1913 А. Р. Беляев совершает путешествие по Европе, впечатления от которого позднее найдут отражение в его творчестве [8].

Вскоре он оставляет юриспруденцию. В 1914 в московском журнале для детей «Проталинка» появляется его первое литературное произведение — пьеса «Бабушка Мойра». Через некоторое время он становится редактором журнала «Смоленский вестник». 1915 оказывается трагическим для автора. Он заболевает туберкулезом позвоночника. Семья Беляевых перебирается в Ялту. 3 года (с 1917 по 1921) будущему писателю пришлось провести в постели, в гипсе. После того, как болезнь отступила, А. Беляев работает в уголовном розыске, инспектором в детском доме, а затем, переехав в Москву (1923), где он устроился на работу юрисконсультантом.

В 1925 году в журнале «Всемирный следопыт» был опубликован рассказ «Голова профессора Доуэля». Фантастическое произведение, в основу которого была положена история человека, потерявшего свое тело, сразу привлекло внимание к автору. Сюжет рассказа по существу был глубоко автобиографичен — А. Беляеву на собственном опыте пришлось ощутить, что значит полная неподвижность и оторванность от окружающего мира. Правдоподобие психологических описаний, увлекательная, мастерски воплощенная коллизия обеспечили ему успех у

читателей. Широкий интерес вызвала сама идея, которую он избрал в качестве темы своего произведения, — возможность существовать без тела, «конструировать» человека. Вокруг нее развернулись критические дискуссии, которые порой сводились лишь к попыткам выяснить степень «научности» художественного рассказа. Двенадцать лет спустя А. Беляев переработает свое произведение. В 1937 «Голова профессора Доуэля», теперь уже роман, появится на страницах газеты «Смена» [8].

Вскоре после «Головы профессора Доуэля» во «Всемирном следопыте» появляется повесть «Последний человек из Атлантиды» (1925), замысел которой, по всей видимости, был связан со всеобщим для начала века интересом к истории легендарного континента. Непосредственным источником ее стала книга Р. Девиня «Атлантида, исчезнувший материк». А в 1926 в том же журнале выходит фантастический кинорассказ «Остров погибших кораблей». В предисл. произведение было охарактеризовано как «вольный перевод» американского кинофильма. Вымышленное экзотическое место, где разворачиваются события (остров в Саргассовом море), напряженный приключенческий сюжет, явно осязаемое драматургическое начало действительно роднят его с приключенческими кинопроизведениями. Через год написал продолжение романа (в фабульном отношении, правда, совершенно самостоятельное) [11].

С 1927 Беляев начинает сотрудничать в возобновленном к этому времени журнале «Вокруг света». С первых номеров в нем начинают печатать роман «Человек-амфибия». Его героем становится ученый — искусный хирург, который создал человека, чье существование неотделимо от моря. Наука и фантастика вновь слились в произведении Беляева со стремительным сюжетом и драматическими событиями, ломающими жизни персонажей. Для автора оказывается важной и социальная сторона происходящего — судьба ученого в обществе. Действие «Человека-амфибии», как и многие другие произведений фантаста, происходит в далекой экзотической стране.

Во второй половине 1920-х А. Беляев публикуется достаточно регулярно. Он создает цикл рассказов о профессоре Вагнере — человеке, который умеет делать несколько дел одновременно, не спит, проходит сквозь стены: «Человек, который не спит», «Гость из книжного шкафа» (1926), «Творимые легенды и апокрифы», «Ковер-самолет», «Чертова Мельница» (1929), «Амба», «Хойти Тойти» (оба — 1930). Рассказы написаны с юмором, динамичны, фантастические образы в них порою предельно близки реальности, порой граничат со сказкой.

В декабре 1928 А. Р. Беляев с семьей переезжает в Ленинград и очень скоро — в Киев.

К этому периоду относится его работа над романами «Продавец воздуха» и «Властелин мира» (1929), главной темой которых оказывается проблема власти над миром; а также над романом «Человек, потерявший лицо» — об уродце-комике, поменявшем свою популярность и славу на жизнь человека обыкновенной внешности. Тогда же он пишет совершенно противоположное по тематике «производственное» научно-фантастическое произведение — «Подводные земледельцы» (1930).

Результатом интереса автора к работам К. Э. Циолковского становится ряд произведений о космосе: «Звезда КЭЦ» (1936), «Лаборатория Дубльвэ» (1938) [8].

Некоторые ученые называют его «русским Жюлем Верном», и это не случайно, ведь масштаб его творчества, не оценённый в полной мере, позволяет провести эту параллель, обозначив место писателя в мировой научной фантастике.

## Выводы по II главе

1. Научная фантастика находится на стыке различных направлений литературы: с одной стороны, психологическая достоверность характеров и конфликтов роднит её с реализмом; интерес к исключительным ситуациям и событиям объединяет с романтизмом; также в ней легко найти элементы сказки, приключенческой литературы – невероятные ситуации, динамичный, полный событий сюжет и т. д.

2. Научная фантастика, приоткрывая поразительные горизонты большой науки, ее дальнего поиска, пытаются ставить в то же время моральные, этические, психологические проблемы, предугадать, что нового принесет завтрашний и даже послезавтрашний день.

3. В творчестве А. Р. Беляева обозначились такие особенности, которые сближают его с отечественной научной фантастикой первой половины 20 века:

- интерес к образу гениального ученого, бросающего вызов природе,
- постановка этических проблем, связанных с моральной стороной научных экспериментов,

- критика капиталистического общества, единственными ценностями которого являются власть и нажива, там трагично судьба истинного учёного.

4. К специфическим чертам творчества А. Р. Беляева следует отнести:

- неоромантическую стилистику его произведений,
- создание пространственных образов-символов (кладбище кораблей, город, сад и т. д.),
- интерес к изображению экзотических пространств,
- внимание к социальной проблематике.

### Глава III

#### Роль пространственных образов в романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей»

##### 3.1 Пространственные оппозиции в романе А.Р. Беляева «Человек-амфибия»

Толчком к написанию романа послужили для Беляева, с одной стороны, воспоминания о прочитанном в Ялте, во время болезни, романе французского писателя-фантаста Жана де ля Ира "Иктанэр и Моизетта", а с другой, как вспоминала вдова писателя Маргарита Константиновна Беляева, — газетная заметка о состоявшемся в Буэнос-Айресе судебном процессе над неким доктором, производившим "святотатственные" эксперименты над животными и людьми. Что это была за заметка, в какой газете, каковы подробности процесса, — сегодня установить уже невозможно.

Действие романа «Человек-амфибия» разворачивается у берегов Аргентины. В нем невольно затрагиваются социальные проблемы этой страны. Настоящие или мнимые - другой вопрос.

То, как показал аргентинскую жизнь Александр Беляев, не понравилось власть имущим этой латиноамериканской страны. На книгу, да и на другие произведения писателя в этой стране было наложено табу. Известен случай, когда в 60-х годах аргентинские таможенники конфисковали ввозимые в страну книги Беляева и уничтожили их.

По воле автора в романе сталкиваются интересы Церкви и государства, показывается конфликт прокурора города и епископа. Предмет конфликта - «морской дьявол», человек-рыба, на факт существования которого прокурор и епископ смотрят по-разному.

Епископ в разговоре с прокурором заявляет: «Безбожник Сальватор и омерзительное детище его рук - Ихтиандр - дерзкий вызов Церкви, Богу, небу. И Церковь не сложит оружия, пока они не будут уничтожены».



Воинственная речь Сальватора звучит как обвинение существующему строю: «Я не мог Ихтиандра сделать общим достоянием в стране, где борьба и алчность обращают величайшее открытие во зло, увеличивая сумму человеческого страдания». Даже смотритель тюрьмы, помогавший бежать Ихтиандру, невысокого мнения об Аргентине: «Здесь вершат дела попы и купцы».

В книге анализируется возможность физического выживания в экстремальных условиях, а также моральная сторона научных экспериментов.

Сильнейшие чувства и эмоции, пороки общества, противоборство науки и религии, желание человека выжить в любых условиях – это главные факторы, которые влияют на «незамутненное» сознание и душевные качества, способные развиваться при определенных условиях.

Ихтиандр – символ чистого сознания, еще дитя по своему восприятию – не может выжить в таком противостоянии, потому что каждый элемент сосредоточен на получении своей выгоды, а не на устранении ущерба для жизни остальных.

Юноша впитывает то, чему учит его окружающий мир, воспринимает те знания, которые ему дают. Он умен и любознателен, как любой ребенок, но в то же время лишен умения ориентироваться в обществе, человеческие чувства – первые, искренние – его поглощают, он не умеет с ними справляться. Ихтиандр представляет собой подобие ребенка, дитя – создание, которое находится под влиянием окружающих и может развивать свои способности и качества в зависимости от степени и характера влияния на него.

Бальтазар – человек, сформулированный теми обстоятельствами, в которых ему необходимо было выжить: «Не достанешь - выпорот линем или плетью и бросит в воду, как собачонку. Били нас нещадно. Не многие выдержали. Но я стал первым ловцом во всем округе. Хорошо зарабатывал... Ему, бродяге, искателю жемчуга, этот запах напоминал о

радостях привольной жизни и волнующих опасностях моря». Он потерял семью: жена умерла при родах, умер (как ему сказали) и сын. Бальтазар хорошо относился к приемной дочери, не принуждал выходить замуж за Зуриту. Когда узнал, что его сын, возможно, жив, то захотел спасти своего ребенка.

Бальтазар – обобщенный образ человека, приспособляющегося к условиям ради того, чтобы выжить, но в то же время – это человек, который не лишен искренних чувств.

Педро Зурита – представитель категории людей, подверженных порокам, людей, которые любой ценой достигают своей цели, при этом для них не имеет ценности человеческая жизнь, они способны причинить боль «любимым» людям, использовать их в своих целях.

Сальватор – ученый, который желает усовершенствовать природу живых созданий, наделить способностями и возможностями, которые помогут покорять стихии, откроют новые горизонты для жизни общества. Он не злодей, потому что спасает жизни бедных индейцев, но и не совершенный благодетель, потому что проводит эксперименты над живыми существами, включая людей. Нельзя его назвать безумцем, потому что он осознанно совершает свои опыты для высшей цели – помочь человечеству. Его операции гениальны. Сальватор любит свои создания, любит Ихтиандра как сына, но все же занят наукой больше, чем воспитанием в юноше чувств и способностей жить в обществе. Сальватор не бежит от ответственности, он готов принять наказание, понимая, что все равно стоит выше всех, кто его судит.

Красота Гуттиэре поражает Ихтиандра, ее прямолинейность и доброта вызывают у юноши первое чувство любви. Своенравие девушки приводит к необратимым ситуациям, скрытность и тайны – к тому, что Ихтиандр бросается со скалы. Девушка называет Ихтиандра «бедный мальчик», отмечая в нем неиспорченность и чистоту, но в то же время –

девушка не ценит чувства юноши по отношению к ней, любовь, которую она олицетворяет, приводит Ихтиандра практически к гибели.

Епископ Хуан де Гарсилассо – представитель той идеологии, которая отрицает воздействие человека на развитие мироздания и руководит людьми благодаря деформированному понятию «религии» и «веры в Бога».

В романе «Человек-амфибия» сочетаются научность, занимательность и юмор. Это произведение не только об удивительном Ихтиандре, которого молва окрестила «морским дьяволом», оно также о предательстве и дружбе, о ненависти и любви.

Каждый из героев живет в своем пространстве. Противостояние героев- усилено пространственными оппозициями. Океан- ключевой пространственный образ в романе, его описание дается уже в первой главе: "Наступила душная январская ночь аргентинского лета. Черное небо покрылось звездами...океан спал глубоким сном" [4, 7].

Океан одухотворен и прекрасен, это царство жизни и свободы. Это пространство Ихтиандра, но человек всегда остается человеком всегда остаётся человеком: ему свойственны моральные переживания, эмоции, любовь. Вот, главная тема произведения. Ихтиандр в детстве переносит операцию, но не теряет способности любить. Из-за этого, он вынужден страдать, потому что, являлся единственным в мире человеком-амфибией.

Человек-амфибия, чувствует себя в городе чужим. Ограниченное пространство города, где все хаотично и является чужим для Ихтиандра: «Ваши города отвратительны! Здесь душно и дурно пахнет. У меня начинает колоть в боках. Я хочу домой, Кристо» [4, 75].

Вилла Сальватора также является моделью замкнутого пространства, оно опасно для Ихтиандра, который не может все время находиться в воде. Искусственно созданный идиллический уголок, защищенный от враждебного мира, не является для Ихтиандра родной стихией: «Посреди площадки, окруженная пальмами, стояла вилла из белого мрамора,

выстроенная в мавританском стиле. Сквозь пальмовые стволы виднелись арки и колонны. — Медные фонтаны в виде дельфинов выбрасывали каскады воды в прозрачные водоемы с резвящимися в них золотыми рыбками. Самый большой фонтан перед главным входом изображал юношу, сидящего на дельфине подобно мифическому Тритону, с витым рогом у рта. За виллой находилось несколько жилых построек и служб, а дальше шли густые заросли колючих кактусов, доходившие до белой стены» [4, с. 40-42].

Рукотворный мир, созданный Сальватором, представляет собой модель райского сада, в котором он чувствует себя Богом. Это проявляется не только в его мире, но и в профессии: он врач. Не случайно индейцы, которых он лечит, почитают его за божество.

Хочется отметить, что изнутри его дома напоминал тюрьму или крепость. «На берегу Зурита набрел на высокую стену из белого камня, опоясывавшую огромный участок земли - не менее десяти гектаров. Зурита обошел стену. Во всей стене он нашел только одни ворота, сделанные из толстых листов железа. В воротах была маленькая железная дверь с прикрытым изнутри волчком.

«Настоящая тюрьма или крепость, - подумал Зурита. - Странно! Фермеры не строят таких толстых и высоких стен. В стене ни просвета, ни щели, через которые можно было бы заглянуть внутрь».

Кругом - безлюдная, дикая местность: голые серые скалы, поросшие кое-где колючим кустарником и кактусами. Внизу - залив.

Зурита несколько дней бродил вдоль стены, подолгу следил за железными воротами. Но ворота не раскрывались, никто не входил в них и не выходил; ни один звук не долетал из-за стены» [4, 31].

В своём мире, в море, Ихтиандр чувствовал себя властелином среди рыб, крабов, дельфинов, но, среди людей, ощущал себя изгоем. Рыбаки прозвали его "морским дьяволом".

Все попытки найти друзей среди людей оканчивались неудачей. Ошибка доктора Сальватора состояла в том, что Ихтиандр был полностью изолирован от людей, когда рос, воспитывался. Человек-амфибия был начитан, но не понимал простых человеческих вещей, не умел обращаться с деньгами. Любовь к Гуттиэре раскрывает трагедию Ихтиандра: он начинает понимать, что "не такой, как все": девушка не может жить с ним в море, а он не способен жить с девушкой в городе. Беляев в своём произведении указывает на то, что эксперименты с людьми опасны, даже из самых благих побуждений.

Таким образом, столкновение с реальным миром вызвало у юноши настоящий шок, он даже представить себе не мог, что такое человеческие подлость, лживость, предательство и коварство, как и по каким законам функционирует человеческое общество, не знал цену деньгам. Именно это послужило причиной того, что он попал в силки, расставленные Педро Зурита, который в тексте играет роль антагониста Ихтиандра.

Зурита является сосредоточением всех худших человеческих качеств, он жаден, лицемерен, лжив, вероломен, алчен, коварен и подл. Для достижения собственных целей он не считается ни с чем и готов использовать любые средства. Противопоставление одного героя другому только ярче очерчивает главный конфликт романа, написанного в неоромантической традиции, — столкновение чистой души с реальностью. Ихтиандр открылся миру слишком рано, человеческое общество было совершенно не готово и не приняло его.

Его мир- это океан, который предстает прозрачным, розовым, дымным, голубым. Писатель в совершенстве владеет искусством цветописи и светописи. В описаниях сада мы встречаем «земные» цвета: зеленый, золотистый, красный, синий.

В романе мы видим противопоставление воды и суши. Мир воды обладает следующими характеристиками: опасность – ловцы панически боятся воды из-за «морского дьявола», теплота – постоянный эпитет –

«теплая вода», свобода. Рассуждая о городе (суша), Ихтиандр замечает: «Здесь не то, что в океане, все поделено, все разгорожено, все охраняется» [4, 113].

Этот фрагмент свидетельствует об использовании в романе романтической стилистики в описании моря. Вместе с тем романтическая интонация сочетается с реалистической детализацией, свидетельствующей о том, что автор прекрасно знаком с миром моря.

Иначе описывается океан: «С верхушек волн срываются стаи рыб - летунов-долгоперов. То, поднимаясь, то опускаясь, минуя гребни волн и ложбинки между ними, летуны пролетают сотню метров и опускаются, а через минуту-две снова выпрыгивают из воды.

Мечутся, плачут белые чайки. Режут воздух широкими крыльями самые быстроходные птицы - фрегаты. Огромный изогнутый клюв, острые когти, темно-коричневые перья с зеленоватым металлическим оттенком, зоб оранжевого цвета. Это самец. А невдалеке - другой фрегат, посветлее, с белой грудью, - самка. Вот она камнем падает в воду, и через секунду в кривом клюве уже трепещет сине-серебристая рыбка. Летают буревестники-альбатросы. Будет буря. Навстречу грозовой туче, наверно, уже несется чудесная смелая птица - паламедея. Она всегда встречает грозу своей песней. Зато рыбацьи шхуны и нарядные яхты на всех парусах спешат к берегу укрыться от бури» [4, 59].

Море нейтрально, оно может принести как добро, так и зло, все зависит лишь от того, кто в нем находится.

Еще одним качеством, характеризующим море, можно назвать ясность и прозрачность. Пресная вода – это ил и грязь. Ихтиандр не может чувствовать себя в безопасности в пресной воде.

Также мы можем сделать вывод о дискретности морского пространства – оно обрисовано лишь в общих чертах. Стоит также отметить, что все положительные характеристики относятся лишь к океану, почти не тронутому человеком. Когда Ихтиандр попадает в реку, а

затем – в пруд, он «удивляется людской нечистоплотности» и в этой среде ему «становится трудно дышать». Размер пространства тоже имеет значение. Если океан – это свобода, то вся пресная вода – это ограниченность, скованность, которая угнетает главного героя.

Во второй части романа Ихтиандр отправляется в путь, попадает в залив Рио-де-Ла-Плата, где чувствует себя некомфортно, ведь на дне находится мусор, который был выброшен с пароходов, кораблей, шхун и баркасов. «Дно залива было покрыто всякими отбросами, железным ломом, кучами просыпанного каменного угля и выброшенного шлака, обрывками старых шлангов, кусками парусов, бидонами, кирпичами, битыми бутылками, банками из-под консервов, а поближе к берегу трупами собак и кошек.

Тонкий слой нефти покрывал поверхность. Солнце еще не зашло, но здесь стояли зеленовато-серые сумерки. Река Парана несла песок и ил, мутившие воду залива.

Ихтиандр мог бы заблудиться среди этого лабиринта судов, но компасом ему служило легкое течение впадавшей в залив реки. «Удивительно, как неопрятны люди», – думал он, брезгливо рассматривая дно, напоминавшее свалку мусора. Он плыл посередине залива, ниже килевой части кораблей. В загрязненных водах залива ему трудно было дышать, как человеку в душной комнате.

В нескольких местах на дне ему встретились трупы людей и скелеты животных. У одного трупа был расколот череп, а на шее виднелась веревка с привязанным камнем. Здесь было погребено чье-то преступление. Ихтиандр спешил скорее выплыть из этих мрачных мест» [4, 110]. Люди вторгаются в природу, тем самым нарушая ее гармонию. Подчеркивается потребительское отношение человека к природе, которое противостоит чистоте, открытости главного героя.

В романе мы обнаруживаем традиционное противопоставление «свое-чужое», пространство геометрическое, по выражению

В. Н. Топорова [24]. Океан – это родная для главного героя среда, привычная, здесь ему все знакомо и это пространство не несет в себе агрессии. Однако, когда он выходит на сушу, мир становится враждебным. Он постоянно задыхается – в прямом и переносном смысле слова. Чистота главного героя подчеркивается чистотой океана.

Отличительные признаки суши – жара и духота, мелкая пыль на дороге, зловоние от сигарет. Город в устах Ихтиандра получает эпитет «страшный». «Ихтиандр выплыл из залива и вышел на берег. Кристо уже ждал его с белым городским костюмом в руках. Ихтиандр посмотрел на костюм таким взглядом, будто ему принесли змеиную кожу, и со вздохом начал одеваться... Шум, движение большого города, пыль, духота, сутолока совершенно ошеломили Ихтиандра... Настал полдень. Жара сделалась невыносимой. Кристо предложил зайти в небольшой ресторан, помещавшийся в подвале, позавтракать. Здесь было прохладно, но шумно и душно. Грязные, плохо одетые люди курили зловонные сигары. От дыма Ихтиандр задыхался, а тут еще громко спорили, потрясая измятыми газетами и выкрикивая непонятные слова. Ихтиандр выпил очень много холодной воды, но не притронулся к завтраку... У моря Ихтиандр жадно вдыхал влажный воздух. Ему хотелось сорвать одежду и броситься в море» [4, 74].

В произведениях А. Беляева, как правило, присутствует еще одно деление пространства – реальное и фантастическое. Фантастическим пространством в данном произведении является вилла профессора Сальватора. «После унылого двора, мощенного камнями, сад поражал обилием зелени и цветов. Сад простирался на восток, постепенно понижаясь по направлению к берегу моря. Дорожки, посыпанные красноватыми измельченными раковинами, разбегались в разные стороны. Возле дорожек росли причудливые кактусы и голубовато-зеленые сочные агавы, метелки с множеством желтовато-зеленых цветов. Целые рощи персиковых и оливковых деревьев прикрывали свою тенью густую траву



с пестрыми, яркими цветами. Среди зелени травы сверкали водоемы, выложенные по краям белыми камнями. Высокие фонтаны освежали воздух.

Сад был наполнен разноголосыми криками, пением и щебетанием птиц, ревом, писком и визгом животных. Никогда еще Кристо не приходилось видеть столь необычных животных. В этом саду жили невиданные звери.

Вот, блестя медно-зеленой чешуей, перебежала дорогу шестиногая ящерица. С дерева свисала змея с двумя головами. Кристо в испуге отпрыгнул в сторону от двухголового пресмыкающегося, зашипевшего на него двумя красными ртами».

В первую очередь, главная характеристика пространства Сальватора – закрытость. Вилла находится посреди пустыни, вдали от деревень индейцев и других населенных объектов. Она ограждена огромным каменным забором. Ворота на входе – железные. Эта укрепленность сближает жилища Зуриты и Сальватора. Кстати, в саду Зуриты тоже растут прекрасные цветы, которые посадила его мать.

Помимо образа моря и суши, автор рисует берег. Он представляет границу каждого из миров. «Он привстает и смотрит на далекий берег. Туда, к отмели у песчаной косы! Там больше всего нужна его помощь. Там свирепствует морской прибой.

Этот бешеный прибой после каждой бури выбрасывает на берег груды водорослей и морских обитателей: медуз, крабов, морских звезд, а иногда и неосторожного дельфина. Медузы погибают очень скоро, некоторые рыбы добираются до воды, но много их гибнет на берегу. Крабы почти все возвращаются в океан. Иногда они сами выходят из воды на берег поживиться жертвами прибоя. Ихтиандр любит спасать выброшенных на берег морских животных.

Часами бродил он после бури по берегу и спасал, кого еще можно было спасти. Он радовался, видя, как рыба, брошенная в воду, уплывала,

весело махнув хвостом. Он радовался каждый раз, когда полууснувшие рыбы, плававшие в воде боком или брюшком, в конце концов оживали. Подбирая на берегу большую рыбу, Ихтиандр нес ее к воде; рыба трепетала в его руках, а он смеялся и уговаривал ее не биться и потерпеть еще немного. Конечно, эту самую рыбу он съел бы с удовольствием, если бы, проголодавшись, поймал ее в океане. Но то было неизбежное зло. Здесь же, на берегу, он был покровителем, другом, спасителем обитателей моря» [4, 63].

В этом поступке мы видим чистоту главного героя, ведь на берегу морским существам также некомфортно, как и ему. Берег здесь несет смерть. В следующей главе мы узнаем о спасении девушки, которую Ихтиандр оставил на берегу. Для нее берег является символом жизни, а чуть позже он будет связан с мотивом любви, ведь именно на этом месте происходили встречи с Гуттиэре.

Берег является для главного героя началом «своего мира», именно после нахождения в городе он «жадно вдыхает влажный воздух» [4, 75], «Ихтиандр, задыхаясь, бежал вдоль берега моря. Вырвавшись из этого страшного города, он круто свернул с дороги и направился к самому берегу моря. Он укрылся между прибрежными камнями, огляделся, быстро разделся, спрятал в камнях костюм, побежал к воде и бросился в воду» [4, 77].

Двойственность образа человека-рыбы может быть проиллюстрирована следующим пространственным образом. В подводном мире главный герой решает обустроить свое жилище: «Очистив грот от больших спрутов, Ихтиандр решил обставить свое подводное жилище мебелью. Он притащил из дому стол на железных ножках с мраморной доской и две китайские вазы. Стол поставил среди грота, на столе поставил вазы, а в вазы насыпал земли и посадил морские цветы. Земля, размываемая водой, некоторое время курилась над вазами, как дым, но

потом вода очистилась. Только цветы, колеблемые легким волнением, тихо раскачивались, как от дуновения ветра.

У стены пещеры был выступ, как бы естественная каменная скамья. Новый хозяин пещеры с удовольствием разлегся на этой скамье. Хотя она была каменная, но тело в воде почти не ощущало ее.

Это была странная подводная комната с китайскими вазами на столе. Много любопытных рыб явилось посмотреть на невиданное новоселье. Они сновали между ножками стола, подплывали к цветам в вазах, как бы нюхая их, шныряли вокруг головы Ихтиандра. Мраморный бычок заглянул в грот, испуганно махнул хвостом и уплыл. По белому песку выполз большой краб, поднял и опустил клешню, как бы приветствуя хозяина, и устроился под столом.

Ихтиандра забавляла эта затея. «Чем бы мне еще украсить свое жилище? – подумал он. – Я насажу у входа самые красивые подводные растения, усыплю пол жемчужинами, а у стен, по краям, положу раковины. Что, если бы подводную комнату видела Гуттиэре... Но она обманывает меня. А быть может, и не обманывает...

Ему хотелось показать свое новое подводное жилище хоть одному живому существу...

И, нырнув в воду, Ихтиандр приказал дельфину следовать за собой.

Однако дельфин оказался очень беспокойным гостем. Большой и неповоротливый, он поднял такое волнение в гроте, что вазы зашатались на столе. Вдобавок он умудрился наткнуться мордой на ножку стола и опрокинуть его. Вазы упали, и будь это на земле, они разбились бы. Но здесь все обошлось благополучно, если не считать испуга краба, который с необычайной быстротой как-то боком побежал к скале...

Но дельфин скоро начал трясти головой и выражать беспокойство. Он не мог долго оставаться под водой. Ему необходим был воздух. И, взмахнув плавниками, дельфин выплыл из грота и поднялся на поверхность.

«Даже Лидинг не может жить со мною под водой, – с грустью подумал Ихтиандр, оставшись один. – Только рыбы. Но ведь они глупые и пугливые...» [4, 98].

При всем желании сделать подводный мир комфортным, он делает его приемлемым только для себя, но обычным людям и морским животным, здесь не место. Так подчеркивается исключительность и абсолютное одиночество героя.

Придя повидать любимую, Ихтиандр совершает большую ошибку, тем самым попадает в плен. Оказавшись в пруду у Зуриты, главный герой чувствует себя некомфортно, ведь он находится в зеленоватой воде с тиной: «Он в изнеможении опустился на траву» [4, 122]. Зурина хочет извлечь из этого выгоду, отправляет его на «Медузу», закрывает в трюме, где душно и темно. Ихтиандр задыхается, но отказавшись в бочке он не может пошевелиться. «В бочке нельзя было плавать, нельзя было даже выпрямиться во весь рост. Ихтиандру пришлось скорчиться, чтобы окунуться. В этой бочке когда-то хранились запасы солонины. Вода быстро пропиталась этим запахом, и Ихтиандр чувствовал себя немногим лучше, чем в духоте трюма» [4, 130].

### **3.2 Связь пространственных образов в романе А.Р. Беляева «Остров погибших кораблей» с мотивом движения**

В романе «Остров погибших кораблей» море предстает темным, таинственным и загадочным существом, которое несет в себе опасность, гибель и страх.

Пароход «Вениамин Франклин» отправляется в плаванье, уже на берегу ощущается атмосфера тревоги: «На берегу была обычная суета, слышались крики разноязычной, пестрой толпы, а на пароходе уже наступил момент той напряженной, нервной тишины, которая невольно охватывает людей перед далеким путешествием» [5, 7]. Именно эпитет «нервная тишина», становится предвестником грядущей катастрофы.

Весь мир вокруг кажется застывшим: «Пароход отходил, осторожно выбираясь из гавани. Казалось, будто пароход стоит на месте, а передвигаются окружающие декорации при помощи вращающейся сцены...Но вот кто-то повернул декорацию. Открылся угол залива - голубая зеркальная поверхность с кристальной прозрачностью воды. Белые яхты, казалось, были погружены в кусок голубого неба, упавший на землю, - так ясно были видны все линии судна сквозь прозрачную воду. Бесконечные стаи рыб шныряли меж желтоватых камней и коротких водорослей на белом песчаном дне. Постепенно вода становилась все синее, пока не скрыла дна...» [5, 9]. Создается ощущение, что мы находимся в театре. Весь мир, в котором живут люди искусственно создан, в нем нет места человечности и доброте, как раз подтверждение этого тезиса мы найдем чуть дальше.

Образ суши представлен рукотворными созданиями человека-кораблями, описание этого пространства схоже с описанием города в романе «Человек-амфибия». Мы читаем: «В каюте было душно и жарко. Она помещалась ниже ватерлинии, недалеко от машинного отделения,

которое, как мощное сердце, сотрясало стены ближних кают и наполняло их ритмическим шумом». [5, 12] Здесь также присутствует навязчивый запах сигарет. Создается образ удушливого, отягощающего пространства.

Пространство корабля также разделено по социальному признаку: «Только на палубе третьего класса пассажиры суетливо делили тесноту, размещаясь и укладывая пожитки. Публика первого класса с высоты своей палубы молча наблюдала этот «людовой муравейник» [5,7]. Создается иерархичное, нагроможденное пространство.

Когда пароход начинает тонуть из-за пробоины, люди, оказавшиеся в шлюпках, стреляют и бьют веслами тех, кто цепляется за борта. Такое поведение характеризует отношение в «людском» муравейнике. На судне остаются Симпкинс, Гатлинг и мисс Кингман.

Атмосфера страха, ужаса и смерти нарастает: «... и он стал, затаив дыхание, пробираться в дальний угол трюма, почти у самой обшивки. Именно там, за обшивкой, вдруг послышался шорох, как будто какое-то неведомое морское чудовище, выплывшее со дна моря, терлось шершавой кожей о борт парохода. Таинственные звуки стали слышнее. И вдруг Симпкинс почувствовал, как от мягкого толчка колыхнулся весь пароход. Ни волны, ни подводные камни не могли произвести такого странного колебания. Вслед за этим толчком последовало еще несколько, вместе с каким-то глухим уханьем.

Симпкинса охватил ледяной ужас далеких животных предков человека: ужас перед неизвестным. Горе тому, кто не сумеет сразу побороть этот ужас: слепые инстинкты гасят тогда мысль, парализуют волю, самообладание. Симпкинс почувствовал, как холодом пахнуло в затылок и волосы на голове поднялись. Ему казалось, что он ощущает напряжение каждого волоса. С диким ревом бросился он, спотыкаясь и падая, вверх, на палубу» [5, 22]. Сами герои предчувствуют свою гибель: «В одну из

лунных ночей какой-то полуразрушенный бриг голландской постройки близко подошел к пароходу. Он был окрашен в черный цвет с яркой позолотой. Его мачта и часть бульварков были снесены, брашпиль разбит. Со смешанным чувством любопытства и жути смотрела Вивиана на этот мертвый корабль. Быть может, это их будущее; настанет время - их пароход будет так же носиться по морю, не оживленный ни одним человеческим существом» [5, 27-28].

Мотив смерти усиливается по мере того, как замедляется движение парохода: «Казалось, что пароход стоит неподвижно. Но, по-видимому, какое-то медленное течение увлекало его на середину Саргассова моря: все чаще стали встречаться на пути полусгнившие и позеленевшие обломки кораблей. Они появлялись, как мертвецы, с обнаженными "ребрами" - шпангоутами и сломанными мачтами, некоторое время следовали за кораблем и медленно уплывали вдаль» [5, 27]. Все чаще стали употребляться эпитеты с негативной оценкой: полусгнившие, позеленевшие, сломанные. Ощущение, что какое-то неведомое существо поглотило жизнь. Здесь мы уже не встретим никакого движения воды: «Все оглянулись и были поражены: поверхность океана лежала перед ними неподвижной, как стоячий пруд. Ни малейшей волны, движения, плеска. Первые лучи восходящего солнца осветили это странное, застывшее море, которое походило на сплошной ковер зеленовато-бледных водорослей» [5, 25].

Сами герои понимают, в какую ловушку они попали: «Не хочу пугать вас, Симпкинс, но горе кораблю, попавшему в эту "банку с водорослями", как назвал Саргассово море Колумб. Винт, если он у нас и был бы в исправности, не мог бы работать: он намотал бы водоросли и остановился. Водоросли задерживают ход парусного судна, не дают возможности и грести. Словом, они цепко держат свою жертву» [5, 25]. В

этой ситуации они действительно жертвы, ведь двигаться по этому месту невозможно, остается только ждать смерти.

Образ Саргассова мор, пространства смерти играет ключевую роль в романе: «Потянулись однообразные, томительные, знойные дни. Тучи каких-то неизвестных насекомых стояли над этим стоячим болотом. Ночью москиты не давали спать. Иногда туман ложился над морем *погребальной* пеленой» [5, 26].

У читателя появляется надежда, когда герои видят землю: «Земля! Земля! Мисс Кингман! Гатлинг! Идите сюда скорее. Мы приближаемся к какой-то гавани. Видны уже верхушки мачт и трубы пароходов. Вон там. Смотрите туда... левее!

Гатлинг посмотрел в подзорную трубу.

- Открытая вами гавань имеет чертовски странный вид, Симпкинс. Эта "гавань" тянется на много миль: мачты и трубы и опять мачты... Но обратите внимание: ни одна труба не дымит, а мачты... Их оснастка, паруса?.. Посмотрите, мисс Кингман, - и Гатлинг передал ей подзорную трубу» [5, 31]. Автором подчеркивается, что на этом «островке» тоже нет движения. Перед нами образ «кладбища кораблей»: «Чем ближе подходил пароход к необычной гавани, тем чаще встречались на пути *печальные* обломки кораблей. Здесь были разбитые, искалеченные, *полусгнившие* суда всех стран и народов. Вот пирога из целого куска дерева... А вот один *скелет* рыбацкого барка: наружная обшивка обвалилась, шпангоуты торчали, как обнаженные ребра, и килевая часть походила на рыбий спинной хребет... Еще дальше виднелись более или менее сохранившиеся суда: барки, шхуны, тендеры, фрегаты, галеры... Ржавый современный пароход стоял бок о бок с португальской каравеллой шестнадцатого века. Она имела красивые, изогнутые корабельные линии. Низкий борт возвышался затейливыми надстройками на носу и корме. Стержень руля



проходил сквозь всю корму, по серединам бортов были отверстия для весел. "Санта Мария" - отчетливо виднелось на борту» [5, 32]. В этом пространстве останавливается время, причудливо сочетаются разные эпохи.

Жуткое впечатление оказывает этот пространственный образ на героев: «Кладбище кораблей» не несет в себе позитивной оценки у героев: «Спутники молчали. У всех было такое чувство, будто их заживо привезли на кладбище» [5, 33].

Остров представляет собой конгломерат из разных кораблей, которые были взяты под власть природы: «Едва ли что-либо в мире могло быть печальнее зрелища этого громадного кладбища. Море хоронит погибшие корабли, земля - людей. Но это кладбище оставляло своих мертвецов открытыми, при полном свете горячего солнца. Приходилось ступать с большой осторожностью. Полуистлевшие доски дрожали под ногами. Каждую минуту путешественники рисковали провалиться в трюм. На этот случай каждый из них имел по веревке, чтобы оказать помощь друг другу в нужную минуту. Перила обваливались. Обрывки парусов при одном прикосновении рассыпались в прах. Везде толстым слоем лежали пыль тления и зелень гниения... На многих палубах валялись скелеты, блестящие на солнце белизной костей или темневшие еще сохранившейся кожей или лохмотьями одежды. По расположению скелетов, по проломленным черепам можно было судить о том, что обезумевшие перед смертью люди ссорились, бунтовали, бесцельно и жестоко убивали друг друга, кому-то мстя за страдания и погубленную жизнь. Каждый корабль был свидетелем великой трагедии, происходившей на нем пятьдесят, сто, двести лет тому назад [5, 34]. Мы знаем, что Саргассово море существует в действительности, здесь автор соединяет пространство реальности и фантастики, останавливает движение вместе с этим останавливается время. Оппозиция «море-суша»

переосмысливается. В море волею природы создано кладбище кораблей, островом «суши», «земли», но это мертвая, кладбищенская земля.

Море выступает здесь в качестве злого существа, которое держит свою добычу. Любое неловкое движение-и ты окажешься за бортом, где уже не сможешь противостоять стихии воды: «Сыщик барахтался в зеленой каше водорослей. Водоросли свисали гирляндами с головы, опутывали руки, цепко держали свою жертву. Симпкинс напряг все усилия, чтобы зацепиться за обшивку корабля. После целого ряда попыток это ему удалось. Но руки его устали, водоросли тянули вниз, еще немного - и он пошел бы ко дну» [5, 35].

Остановка движения- это то, что характеризует застывшие формы человеческого общежития. Неслучайно остров превращается в своеобразное государство: во главе острова был губернатор, который издает приказы, налажена система связи: «На Острове Погибших Кораблей оказались довольно хорошие пути сообщения.

Перебравшись через старый трехпалубный фрегат, Тернип, шедший впереди, вывел пленников "на дорогу", это были мосты, переброшенные между кораблями и над провалившимися палубами. Вдоль этой дороги тянулась какая-то проволока, прикрепленная к небольшим столбам и сохранившимся мачтам» [5,40].

Губернатор Слейтон является символом и сосредоточием зла. Он властвует, издает законы, которые сам не выполняет, обманным путем хочет жениться на мисс Кингман, упрятав Гатлинга и Симпкинса в карцер. Он как будто подпитывается силой этого страшного места, они едины с этим островом.

Остров представляет из себя сосредоточие зла, где люди забыли о добропорядочности, добре, правде и вере. Они не живут, а выживают и существуют, в них начинают торжествовать животное начало.

Постоянный туман, отсутствие звезд на небе, по которым можно было бы ориентироваться, дополняют образ затерянного во времени и пространстве острова: «Стояла глухая ночь. Звезд не было видно. Вторые сутки весь остров затянут сплошной завесой тумана. Слышно было, как в воде плескалась рыба, иногда кто-то будто вздыхал.» [5, 61].

Героям удастся сбежать, но море не отдает свою добычу: «Весь экипаж подводного судна был в тревоге. Электричество горело тускло. Становилось тяжело дышать. Кислород был на исходе. Надо было во что бы то ни стало подняться на поверхность океана, но густые водоросли цепко держали свою добычу...» [5,70]. Только благодаря смелости и отваги Симпкинса герои оказались спасены.

В четвертой части герои снова отправляются в научную экспедицию, но уже по прошествии нескольких лет. Здесь звучит близкая автору тема научного исследования необычайных природных явлений. Подводная лодка- единственное судно, сохранившее возможность двигаться. Мир корабля строго продуман: «над широкими столами с ящиками, как в аптеках, полки с книгами. На свободных местах стен укреплены различные остроги, гарпуны, полки и полочки с пузырьками и препаратами. Каждая пядь площади использована. Даже на потолке прикреплены овальные коробки, какие употребляют натуралисты, и пружинные весы. Посреди лаборатории стоял огромный стол. Здесь были расположены микроскопы, принадлежности для препарирования, набивки чучел и приготовления гербариев: скальпели, ножницы, пинцеты, прессы. Несколько табуреток с вращающимися сиденьями были укреплены так, что могли передвигаться вдоль стола. Томсон не спеша ходил по лаборатории, не спеша переставлял банки, мурлыча себе под нос, и работа спорилась в его руках» [5, 82].

Море не представляет собой никакой опасности, движение корабля не осложнено ничем, но и «таинственный остров» еще далек от них. Мотив

движения соотнесен с пространством жизни, научной мысли, находящийся в поиске.

На острове также происходили изменения: во главе острова теперь Флорес, он присоединил к основному острову «соседние острова» (судна), тем самым пространство расширилось. Суда эти стояли не вплотную друг к другу, а на некотором расстоянии. Приходилось и здесь возводить новые мостки, чтобы соединить эти разбросанные суда в одно целое.

Пространство, созданное человеком, невечное. Это подтверждение мы находим в описании кораблей, которые разрушаются прямо под ногами у жителей «острова»: «Доски палубы полусгнили. Нога мягко ступала по этому гнилью» [5, 139]. В романе заложена идея, что природа всегда восстанавливает свои права, она не зависит от человека, а люди в свою очередь не задумываются о последствиях своих действий. Именно поэтому финал символичен: происходит разрушение рукотворного острова природной стихией огня, ведь такому злу, которое породили люди, не место в этом мире. Нужно жить в гармонии с природой, ведь природа спасла жизни многих жителей острова: «Если бы не водоросли, которые задерживают разлитие нефти, без жертв не обошлось бы, - заметил Муррей» [5, 158].

Возможно ли гармоничное существование человека в мире природы? Ответа на этот вопрос нет. Ближе всего к этому идеалу, по мысли писателя, ученый, осознающий свою ответственность и не противоречащий в своих исследованиях законам природы, которые должны быть постигнуты.

### Выводы по III главе

Пространство играет важную роль в понимании героев А. Р. Беляева.

1. Исследовав пространственные оппозиции в романах «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей» мы выделили пространственные образы, которые на наш взгляд имеют принципиальное значение для формирования художественного мира:

-замкнутое–открытое,

-свое–чужое,

-пространство жизни–пространство смерти,

-реальное–ирреальное (фантастическое),

-чистое, прозрачное, наполненное движением–мутное, неподвижное,

-враждебное по отношению к героям–спасающее, защищающее

героев.

2. А. Р. Беляев создает пограничные пространственные образы: граница, берег.

3. Оппозиция «море–суша» в романах А. Р. Беляева по своей природе амбивалентна в отношении к жизни и смерти.

4. Пространство выступает средством раскрытия образов героев.

5. Романы Беляева отталкиваются от свойств материи и человеческого естества. Писатель движется по вектору, прочерченному самой природой и наукой о её свойствах. Именно в существующем, изучаемом реальной наукой мире, он черпает сюжеты для своих произведений. Другими словами, фантастическое и реальное пространство настолько тесно переплетены в произведениях писателя, что порой их очень сложно разделить.

## Заключение

В ходе написания дипломной работы нами были проанализированы пространственные оппозиции в романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей».

При написании работы нами была изучена специальная литература, включающая в себя статьи, монографии, энциклопедии, описаны теоретические аспекты и раскрыты ключевые понятия исследования.

Хронотоп - это «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру» (по Бахтину). В дословном переводе - это «времяпространство». Время и пространство неразрывно связаны в тексте произведения. Необходимо понимание этих категорий совместно, так как пространство делает время более зримым, а пространство делается осмысленным и осязаемым только благодаря времени.

Нами были исследованы словари символов и были выяснены следующие значения: море - символ бесконечности, времени, вечности, тайны, опасности, зарождения жизни; земля является символом мироздания, женского плодоносящего начала и материнства. В романах А. Р. Беляева «Человек-амфибия» и «Остров погибших кораблей» эти оппозиции получают двойственный характер.

А. Р. Беляева часто называют «русским Жюлем Верном», потому что он писал в жанре научной фантастики. Этот жанр в XX веке набрал огромную популярность.

Научная фантастика основывается на фантастических допущениях, не выходящих за рамки научного восприятия действительности, как в области естественных, так и гуманитарных наук. Произведения, основанные на ненаучных допущениях, относятся к другим жанрам (фэнтези, мистика и т. п.). Основа фабулы научно-фантастических произведений — новые открытия, изобретения, исследования, такие как

космические путешествия, путешествия во времени, а также изменение человека и окружающего его мира под влиянием этих открытий. Действие научной фантастики часто происходит в будущем.

Анализ романов А.Р. Беляева позволил раскрыть пространственные оппозиции:

- замкнутое–открытое,
- свое–чужое,
- пространство жизни–пространство смерти,
- реальное–ирреальное (фантастическое),
- чистое, прозрачное, наполненное движением–мутное, неподвижное,
- враждебное по отношению к героям–спасающее, защищающее героев.

Создавая пространственные образы, автор активно использует приёмы описания характерных для романтических пейзажей: богатую цветопись и светопись, красочные эпитеты, сравнения, метафоры. Именно поэтому мы можем говорить, что пространственные оппозиции характеризуют романтическую модель мира. Данная модель предполагает изображение исключительных характеров в исключительных обстоятельствах, это в полной мере может быть отнесено к героям А. Р. Беляева.

Важной задачей являлось создание урока-квеста, который позволит применить знания, полученные в дипломной работе, на практике.

**Список литературы:**

1. Андреева В. А. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. А. Андреева. – М.: АСТ, 2004. – 556 с.
2. Барковская Н. В. Анализ литературного произведения в школе / Н. В. Барковская. – Екатеринбург: АМБ, 2005. – 96 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит. 1975. – С. 234-407.
4. Беляев А. Р. Человек-амфибия / А. Р. Беляев. – М.: ОНИКС 21 век, 2003. – 352 с.
5. Беляев А. Р. Остров погибших кораблей. Чудесное око / А. Р. Беляев. – М.: ОНИКС 21 век, 2005. – 368 с.
6. Брехова Т. В. Особенности художественного пространства У. С. Моэма «Узорный покров» [Электронный ресурс] / Т. В. Брехова. – Режим доступа: <http://taleros.ru/465/> (Дата обращения: 14.09.2015)
7. Бритиков А. Ф. Вступительная статья к сборнику «Фантастика» / А. Ф. Бритиков. – Л.: Лениздат, 2006. – С. 3-19.
8. Вьюгин В. Ю. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь / В. Ю. Вьюгин. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 201-203.
9. Давыдова Т. Т. Теория литературы: Учебное пособие / Т.Т. Давыдова. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
10. Дедова М. Е. Литературоведение: конспект лекций / М. Е. Дедова. – М.: Приор-издат, 2006. – 112 с.
11. Зеев Бар-Селла. Александр Беляев / Зеев Бар-Селла – М.: Молодая гвардия, 2013. – 432 с.
12. Коровина В. Я. Литература: программы 5-11 класса (базовый уровень) 10-11 класса (профильный уровень) / В. Я. Коровина. – М.: Просвещение, 2010. – 254 с.
13. Коровина В. Я. Литература 8 класс. Учебник в 2-х частях /



- В. Я. Коровина. – М.: Просвещение, 2009. – 399 с.
14. Коровина В. Я. Литература 9 класс. Учебник в 2-х частях / В. Я. Коровина. – М.: Просвещение, 2009. – 415 с.
15. Кравклис Н. Н. Три жизни писателя / Н. Н. Кравклис. М. Левитин. – М.: Наука и жизнь, 2009. – № 10. – С. 126-132.
16. Матвеева Т. В. Текстовое пространство. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Т. В. Матвеева. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 539 с.
17. Ляпунов Б. В. В мире мечты: Обзор научно-фантастической литературы / Б. В. Ляпунов – М.: Книга, 1967. – 213 с.
18. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. учеб. заведений / Н. А. Николина. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
19. Николукин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николукин. – М.: Интелвак, 2001. – С. 622-625.
20. Прохоров А. М. Советский энциклопедический словарь / А. М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1700 с.
21. Родянская И. Б. Краткая литературная энциклопедия / И. Б. Родянская. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – Т. 9. – 970 с.
22. Топоров В. Н. Мифы народов мира: Энциклопедия / В. Н. Топоров. – М.: Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 2. – С. 341-342.
23. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров. – М.: Советская Энциклопедия, 1983, С. 227-284.
24. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
25. Флоренский П. А. Исследования по теории искусства / П. А. Флоренский. – М.: Мысль, 2000. – 421 с.
26. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
27. Хозиева С. И. Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь / С. И. Хозиева. – М.: Рипол Классик, 2000. – 576 с.

28. Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. — Воронеж: 1984. — 115 с.
29. Шаталов С. Е. Характерология элегий и баллад Жуковского / С. Е. Шаталов. — М.: Наука, 1988. — С. 46-49.
30. Энциклопедии & Словари. Коллекция энциклопедий и словарей. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://enc-dic.com/symbol/Okean-550/> (Дата обращения: 06.11.2015)
31. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. — М.: Гнозис, 1994. — 344 с.

## Приложение

### Игра-квест по роману А.Р. Беляева «Человек-амфибия»

**Цель:** систематизировать и углубить знания учащихся о романе А.Р. Беляева «Человек-амфибия».

**Задачи:**

1. Развивать творческие способности и логическое мышление детей;
2. Повышать интеллектуальный и культурный уровень;
3. Увеличивать интерес к учебно-познавательной деятельности, к предмету;
4. Формировать умение работать в команде;

**Форма проведения:** игра-квест.

**Оборудование:** чемодан с кодовым замком, велосипедный замок, замок с шифром, коробка для «сейфа», коробка со свёрнутыми бумажками, 3 книги (Беляева, Ефремова, Булычева), 3 рамки для фото, 3 картинки с домами, блокнот (с описанием сада), калькулятор, картинка азбуки и книги (в развёрнутом варианте), распечатанные тексты, пазлы, клавиатура, 2 шкафа, искусственная ёлка, ведро с водой, мусорное ведро, обрывки газет, стол учителя, горшки с цветами, текст на доске, шкатулка с изображением корабля, коробка для мела, подставка для ручек, раздаточный материал: вопросы к кроссворду, записки с заданиями, призы.

**Суть игры:** учащиеся находят спрятанные записки, отгадывают зашифрованные цифры (сначала от 1-го кода, затем от 2-ого, потом шифр самого чемодана), правильно разгадывают кроссворд и получают заслуженные призы.

**Задания:**

- 1) Коробка с бумажками (на бумажках пример + 2 рисунка: азбука и книжка с разворотом, где написан отрывок из романа Беляева)

Пример: (1192460: 238492) + (2982435: 596487) – 4\*2 = 2

- 2) Результат примера («2»). «Два»: первая буква фамилии (**Б**еляева) + № стр. в книге Беляева.

*P.S. Калькулятор в столе учителя*

- 3) На 2-ой стр. книги Беляева вкладыш с загадкой: «Сколько дней лечил Сальватор девочку с опухолью в горле?» (**28 лет**) => 28 – это № стр. (в книге Беляева), на которой будет распечатан вопрос: Где проводили время Ихтиандр и Гуттиэре, когда встречались? (по ответу на берегу моря учащиеся должны найти следующий пункт квеста: берег=> земля=> горшок с цветком)
- 4) На дне горшка с цветком нарисован корабль (точно такой, как и на шкатулке)
- 5) Шкатулка, где наклеено изображение корабля, находятся фрагменты пазла.
- 6) На обратную сторону стула приклеить бумажку с заданием: «Воссоздайте путь Ихтиандра» => нужно написать путь, посчитать количество и запомнить эту цифру – их будет **«13»** => **4** (это 1-ая цифра конечного кода)
- 7) В корзине для мусора (содержимое корзины: обрывки газет и бумаги) находятся недостающие фрагменты пазл + бумажка с вопросом: «Кого Ихтиандр называл морской лошадыю?». Ответ: дельфин
- 8) Под фигурой дельфина будет находиться бумажка с цифрой - **«5»**  
**последняя цифра первого кода**
- 9) В блокнот (который будет лежать на столе учителя) вложить описание сада с вопросом: кому принадлежит сад?

«Сад простирался на восток, постепенно понижаясь по направлению к берегу моря. Дорожки, посыпанные красноватыми измельченными раковинами, разбегались в разные стороны. Возле дорожек росли причудливые кактусы и голубовато-зеленые сочные агавы, метелки со множеством желтовато-зеленых цветов. Целые

рощи персиковых и оливковых деревьев прикрывали свою тенью густую траву с пестрыми, яркими цветами. Среди зелени травы сверкали водоемы, выложенные по краям белыми камнями. Высокие фонтаны освежали воздух.

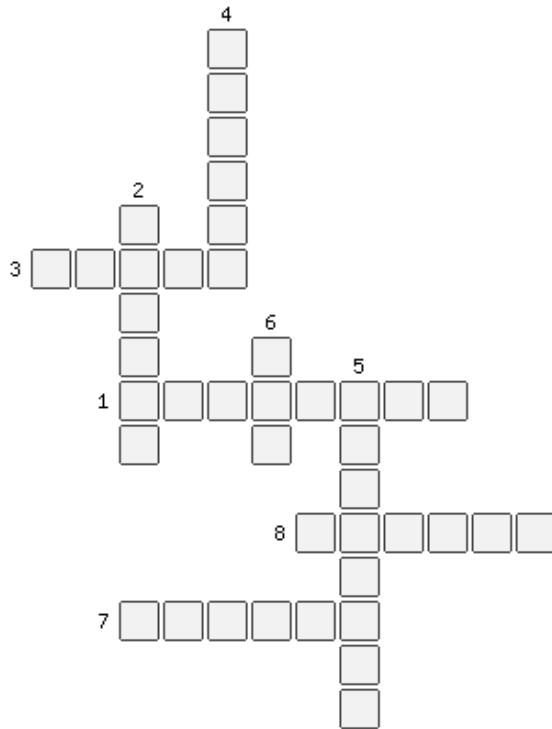
Сад был наполнен разноголосыми криками, пением и щебетанием птиц, ревом, писком и визгом животных. Никогда еще Кристо не приходилось видеть столь необычных животных. В этом саду жили невиданные звери.

Вот, блестя медно-зеленой чешуей, перебежала дорогу шестиногая ящерица. С дерева свисала змея с двумя головами».

Посчитайте количество букв в этом слове «Сальватор» -9 это первая цифра первого кода.

- 10) На учительском столе /на шкафу 3 рамки для фото с домами, на которых указаны номера (один из номеров «7» – третья цифра первого кода)
- 11) На подоконнике лежит шкатулка с вопросом: «Чем занимался капитан Зурита? Посчитайте количество букв в слове» Ответ: Ловил жемчуг и торговал им. => «6» -вторая цифра первого кода
- 12) Чтобы выполнить 2-ое условие игры – необходимо правильно разгадать кроссворд.
- 13) **Коробка с 1 кодом:**
- 1) Фрагменты пазл + вопрос: «Кому оказал помощь доктор Сальватор в тюрьме? Посчитайте количество букв». Правильный ответ – «4» - вторая цифра конечно кода.
- 2) В коробке с мелом бумажка с вопросом: «Назовите удивительных животных, которые живут в саду Сальватора. Посчитайте их количество, сросшихся считать за 1». Ответ - ящерица, змея, поросёнок, сросшиеся крыса и овца, сросшиеся собака и обезьяна, воробей с головой попугая, лошадь с головой коровы, лама с лошадиным хвостом, обезьяны. «9» - первая цифра 2-ого кода

- 3) В подставку для ручек (стоящую на учительском столе) положить пазл и записку с вопросом: «Почему Ихтиандр не мог убежать от Зуриты, хотя и находился в воде? Количество букв». Ответ – Был привязан цепочкой «8» - **вторая цифра 2-ого кода**
- 4) На обратной стороне пазла уравнение:  $(591414201: 65712689) - (588865395: 84123485) + (94723546: 47361773) = 4$ . Ответ «4» - **третья цифра 2-ого кода**
- 5) Замок со вторым кодом на шкафу
- 6) На обратную сторону клавиатуры приклеить задание: «Кому принадлежит данный портрет? Посчитайте количество букв в имени. Это был высокий, широкоплечий, смуглый человек. Карие холодные глаза были обрамлены черными бровями и ресницами, большой нос с горбинкой, несколько выдающийся острый подбородок, плотно сжатые губы, придававшие лицу жесткое и даже хищное выражение. Кожа на голове загорела так же сильно, как и на лице. Но самыми запоминающимися были пальцы: длинные, необычайно подвижные. Казалось, они могли сгибаться в суставах не только вниз, но и вбок и даже вверх»
- Ответ: Сальватору «10=>1» - последняя цифра конечного кода.
- Кроссворд:



- 1) Где жил морской дьявол? (Пещера)
- 2) Как называется шхуна Зуриты? (Медуза)
- 3) Какую морскую пищу очень любил Ихтиандр? (Устриц)
- 4) Почему никто не мог проникнуть в дом Сальватора? (Стена)
- 5) Во что трубил морской дьявол? (Раковина)
- 6) Кого лечил доктор Сальватор? (Индейцев)
- 7) Как индейцы называли доктора Сальватора? (Бог)
- 8) Какую особенность портрета Сальватора можно отметить? (Лысина)

**Домашнее задание:** посмотреть фильм «Человек-амфибия» студии «Ленфильм» 1961 года режиссёры Владимир Чеботарёв и Геннадий Казанский. Ответить письменно на вопросы:

- Так ли вы себе представляете главного героя? Ответ обоснуйте
- Как в фильме изображен город? Какие ощущения он вызывает?
- Как изображено море? Какие ощущения вызывают?
- Посоветовали ли бы вы прочитать этот роман своим друзьям, братьям, сестрам? Посоветовали бы посмотреть фильм?