

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего
образования

«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»

Институт социально-гуманитарных наук
Кафедра русского языка и литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д. ф. н.,
проф.

_____ Е. В. Пономарева
« _____ » _____ 2018 г.

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
РОМАНОВ П. МАРУШКИНА («ДЕТИ НЕПОГОДЫ»,
«МУЗЫКА ДЖУНГЛЕЙ», «СТАРАЯ КОНТРА»)**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ– 45.03.01.2018.290.ПЗ ВКР

Руководитель, к. ф. н., доцент

_____ Е. В. Канищева
« _____ » _____ 2018 г.

Автор

студент группы СГ-409

_____ А. Е. Горчичко
« _____ » _____ 2018 г.

Нормоконтролер, преподаватель

_____ Л. В. Выборнова
« _____ » _____ 2018 г.

Челябинск 2018

РЕФЕРАТ

Горчичко А. Е. Пространственно-временная организация романов П. Марушкина («Дети непогоды», «Музыка джунглей», «Старая контра»). – Челябинск : ЮУрГУ, СГ-409, 2018. – 50 с., библиогр. список – 43 наим., презентация.

Ключевые слова: пространственно-временная организация, хронотоп, жанр фэнтези, творчество П. Марушкина.

Объект исследования – пространственно-временная организация романов П. Марушкина «Дети непогоды», «Музыка джунглей», «Старая контра».

Предмет исследования – характеристика пространственно-временной картины в романах трилогии.

Цель работы — проанализировать особенности пространственно-временной организации романов П. Марушкина.

Задачи работы – 1. Изучить понятия времени, пространства, хронотопа как литературоведческих категорий; 2. Выявить особенности пространственной картины романов П. Марушкина; 3. Изучить особенности изображения времени в произведениях писателя; 4. Проанализировать специфику изменения пространственно-временной картины в трилогии П. Марушкина.

Новизна дипломной работы заключается в отсутствии специальных исследований, посвященных изучению творчества писателя.

Результаты исследования – работа ориентирована на решение актуальных проблем изучения жанра фэнтези в современной литературе, а также пространственно-временной организации произведений.

Работа может представлять интерес для студентов-филологов, для преподавателей, разрабатывающих курсы современной русской литературы.

ABSTRACT

Gorchichko A. E. A spatiotemporal structure of novels by P. Marushkin («The children of bad weather», «The jungle music», «An old counter-revolution»). – Chelyabinsk : SUSU, SH-409, 2018. – 50 p., bibliographic list – 43 items, presentation.

Keywords: spatiotemporal structure, chronotope, fantasy genre, oeuvre of P. Marushkin.

Object of study – a spatiotemporal structure of novels by P. Marushkin «The children of bad weather», «The jungle music», «An old counter-revolution».

Subject of study – the characterization of spatiotemporal structure in the trilogy of novels.

Purpose of study – to analyze features of spatiotemporal structure in novels by P. Marushkin.

Tasks of study – 1. To examine concepts of the time, space, chronotope as the literary criticism categories; 2. To detect features of the spatiotemporal structure in the novels by P. Marushkin; 3. To examine features of the time representation in the writer's art; 4. To analyze peculiarity of spatiotemporal structure changes in the trilogy by P. Marushkin.

The originality of the diploma is caused by the lack of special researches of P. Marushkin's art.

Results of study – the treatise is focused on researches of an urgent problems in contemporary literature fantasy genre and spatiotemporal structures of literary works.

This treatise may be of interest for students of philology and for teachers who develop courses in contemporary Russian literature.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	8
1. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ.....	10
1.1. Категория времени в литературоведении	10
1.2. Категория пространства в литературоведении	15
1.3. Понятие «хронотоп».....	18
2. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРИЛОГИИ П. МАРУШКИНА «КАЮКЕР И УХАЙДАКЕР»	22
2.1. Особенности художественного мира произведений П. Марушкина.....	22
2.2. Виды и маркеры художественного пространства, представленные в трилогии «Каюкер и Ухайдакер».....	23
2.3. Типы и маркеры художественного времени, представленные в трилогии «Каюкер и Ухайдакер»	37
2.4. Взаимосвязь пространственных и временных координат в романах П. Марушкина.....	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	44
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	46

ВВЕДЕНИЕ

Художественная литература отражает вторичную семиотически освоенную реальность, в произведении всегда отражено время и пространство, благодаря чему выстраивается система пространственно-временных координат. Художественный мир является образом мира реального, он условен и отражает события, явления и деятельность человека в пространственно-временной ориентированности.

Мы исследуем пространственно-временную организацию романов Павла Марушкина «Дети непогоды», «Музыка джунглей», «Старая контра», входящих в цикл «Каюкер и Ухайдакер».

Актуальность работы обусловлена особым интересом современных писателей к жанру фэнтези, и, следовательно, повышающимся вниманием литературоведов к произведениям данного жанра.

Научная новизна исследования заключается в отсутствии специальных исследований, посвященных изучению романов трилогии, анализу специфики их пространственно-временной организации.

Объектом изучения является пространственно-временная организация романов Павла Марушкина «Дети непогоды», «Музыка джунглей», «Старая контра». **Предметом** – характеристика пространственно-временной картины в романах трилогии.

Цель работы – проанализировать особенности пространственно-временной картины романов П. Марушкина.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

1. Изучить понятия времени, пространства, хронотопа как литературоведческих категорий;
2. Выявить особенности пространственной картины романов П. Марушкина;
3. Изучить особенности изображения времени в произведениях писателя;

4. Проанализировать специфику изменения пространственно-временной картины в трилогии П. Марушкина.

Для достижения поставленных задач в данной работе применен описательный, аналитический, сравнительный **методы**.

Практическая значимость исследования заключается в том, что работа может представлять интерес для студентов-филологов, а также для преподавателей, разрабатывающих курсы изучения современной русской литературы.

Основные положения работы нашли отражение в докладе на научной конференции студентов и аспирантов «Язык. Культура. Коммуникация» (2018 г.).

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. В первой главе мы изучаем понятия времени, пространства, хронотопа как литературоведческих категорий. Во второй главе представлен анализ произведений «Дети непогоды», «Музыка Джунглей», «Старая контра». В заключении сформулированы основные выводы.

1. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Категория времени в литературоведении

Художественная литература отражает вторичную реальность. Художественный текст, независимо от того, к какому литературному жанру принадлежит, отражает события, явления или же психическую деятельность человека. В любом художественном произведении отражено время и пространство, из-за чего выстраивается система условных или реалистических пространственно-временных координат. Художественный мир, являясь лишь образом мира реального, достаточно условен. Условны время и пространство в литературе. Несмотря на нерасторжимое единство времени и места в художественном произведении, филологический анализ текста может предполагать раздельный анализ этих категорий [1].

В силу своей условности художественное время и в настоящее время является предметом исследования ученых. Еще в начале XX века исследователи отмечали незначительное количество работ, изучающих категорию времени [4]. В дальнейшем к этой проблеме обращались такие исследователи, как А. А. Потребня [24], М. М. Бахтин [1], Д. С. Лихачев [13], Ю. М. Лотман [14; 15], Б. В. Томашевский [33], В. Е. Хализев [38; 39] и др. Среди современных исследований можно выделить работы Г. А. Жиличевой [10], Н. К. Шутая [43], Д. В. Морозова [23].

Согласно определению литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А. Н. Николюкина, под художественным временем исследователи понимают одну из важнейших характеристик художественного образа, обеспечивающую целостное восприятие произведения. Литературно-поэтический образ, развиваясь во времени, воспроизводит картину мира [12].

Словарь литературоведческих терминов под редакцией Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева указывает, что время в художественном пространстве – «категория поэтики художественного произведения, одна из форм бытия и мышления; изображается словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи и пр.» [34].

Повествование всегда расположено «во времени», благодаря чему происходит развертывание сюжета, оно немислимо вне временных рамок. Время играет важную роль в организации структуры произведения, его стилистического, изобразительного и языкового плана [4]. Художественное время использует многообразие субъективного восприятия времени, делая время одной из форм изображения действительности.

Любое произведение содержит те или иные временные маркеры, характеризующие действия со стороны временной продолжительности, например, действия могут свершаться «внезапно, неожиданно», событие может «тянуться бесконечно», тишина может «мгновенно воцариться». Эти языковые единицы влияют на язык произведения и, не ограничиваясь характеристикой действия, придают речи такую важную черту, как динамичность.

Время влияет и на тематику произведения. Каждое из них прикрепляется автором к определенной эпохе (иногда точно определяемой, например, в историческом романе), тем самым выдвигается проблема «временного колорита»: соблюдение особенностей данной эпохи или смешение различных исторических моментов, присвоение им «чужих» особенностей.

Художественное время может характеризоваться как непрерывностью, так и дискретностью [5].

Временем в композиции произведения определяется не только общая продолжительность сюжета, но и расположение его частей. Так, для детективов характерна ретроспектива, перестановка эпизодов, нарушение привычной цепи «причина – следствие», ускорение и замедление повествования и т. д.

Таким образом, временная организация произведения влияет на его структуру.

Многие исследователи склоняются к мнению, что существуют различные типологии художественного времени: объективное и перцептуальное (субъективное); фантастическое, онейрическое (или сновидческое) время, вечность; физическое время, овеществленное в точных единицах и терминах [5; 38; 39].

Время в границах точных наук (час, минута, месяц и т. д.) играет важную роль для человека, так как ассоциируется с самим временем. Время в художественном произведении прерывисто, это объясняется тем, что литература не способна охватить все происходящее, но способна «выбирать» наиболее важное – таким образом создается динамичность. В отдельных жанрах время имеет специфические характеристики: былинное время, сказочное, романное и т. д.

По мнению Г. А. Золотова, время в художественном произведении обусловлено взаимодействием трех темпоральных «осей»:

1) календарного времени (отображаемого лексическими единицами со значением времени и датами);

2) событийного времени (отражаемого, например, с помощью глагольных форм);

3) перцептивного (субъективного) времени, выражающего позицию повествователя и персонажа (при этом используются разные лексико-грамматические средства и временные смещения).

По мнению Б. А. Успенского, время в художественном произведении может быть линейным и циклическим. Линейное время абстрактно, безразлично относительно происходящих событий (вневременное, например, «всегда»). Оно представляет собой однородную субстанцию, которую можно назвать неким «каркасом», в рамках которого развивается вселенная художественного произведения. Циклическое же время конкретно, разнородно, не мыслится отдельно от событий, которыми наполнено.

Конкретизирует такое время привязка к историческим событиям, датам, циклическому времени (сутки, год). События и время оказываются связанными: качество времени сказывается на происходящем, определяет конкретные формы бытия, развитие событий, а события определяют восприятие времени. Циклическое время, в отличие от линейного, не первично, а является скорее формой существования [37].

Реальное время в произведении может не двигаться вовсе, например, при описании. Такое время А. Б. Есин называет «бессобытийным». Он же выделяет фабульное (сюжетное), хроникально-бытовое, замкнутое время (имеет абсолютное начало и конец), «разомкнутое» в будущее [8].

Для организации произведения важны такие характеристики художественного времени, как;

- 1) длительность или краткость изображаемого события;
- 2) однородность или неоднородность ситуаций;
- 3) заполненность или незаполненность, «пустота» времени.

В. Е. Хализев различает следующие разновидности времени:

- 1) биографическое время (детство, юность, зрелость, старость);
- 2) историческое время (характеристики смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества);
- 3) космическое время (представление о вечности и вселенской истории);
- 4) календарное время (смена времен года, будней и праздников);
- 5) суточное время (день и ночь, утро и вечер);
- 6) представления о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего, будущего [38].

В словаре Т. В. Жеребило представлена иная классификация художественного времени. Так, время может быть:

- 1) реальным объективным, циклическим, субъективным, ирреальным (астральным; интерферральным; волшебным; мифологическим; сказочным; фантастическим; фантазмагорическим; временем Зазеркалья);

- 2) календарным, событийным, перцептивным;
- 3) конкретным, абстрактным, обобщенным, поэтически трансформированным;
- 4) сюжетным, фабульным, авторским, субъектным для персонажей;
- 5) реальным и виртуальным [9].

Исследователи называют следующие приемы изображения времени:

- 1) ретроспекция;
- 2) различная длительность, темп;
- 3) протяженность;
- 4) плотность, насыщенность;
- 5) ускоренность;
- 6) калейдоскопичность [11].

Художественное время представлено следующими способами его выражения:

- 1) языковые формы (формы глаголов);
- 2) лексика;
- 3) единицы времени;
- 4) исторические даты или указания на отдельные события;
- 5) предметы быта.

По словам Д. С. Лихачева, чем шире становятся представления об изменяемости мира, тем большую значимость обретают в литературе образы времени: писатели все яснее осознают и запечатлевают «многообразие форм движения», «овладевая миром в его временных измерениях» [13].

1.2. Категория пространства в литературоведении

Аналогично категории времени категория места подверглась подробному исследованию сравнительно недавно. Художественное пространство также является смыслообразующей текстовой категорией: это обязательное и важнейшее свойство всех объектов действительности, отраженных в тексте, основанное на системе пространственных образов. Пространство – одно из основных проявлений реальности, с которым сталкивается человек. При этом оно воспринимается человеком как нечто существующее извне, вокруг наблюдателя. Пространство заполнено вещами, людьми, оно предметно и антропоцентрично. Пространственная локализация – это установление места действия [21].

И. Я. Чернухина определяет пространство как «продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов пространства в пределах прозаического и поэтического текста» [40].

В словаре-справочнике Т. В. Жеребило указано следующее определение категории пространства: «Неотъемлемое свойство всех объектов действительности, отраженных в тексте. Пространственная организация всех событий, неразрывно связанная с временной организацией произведения, и система пространственных образов текста» [9].

По словам Ю. Г. Пыхтина, «любое указание на пространство осуществляется в произведении посредством художественных образов» [29]. Такими маркерами художественного пространства в тексте произведения могут быть конкретные указания страны, названий городов, топографического пространства (лес, горы, река). Пространственные указатели, как и маркеры времени, могут выноситься в заглавие.

Существуют национальные особенности восприятия художественного пространства. Например, по мнению Е. С. Яковлева, для русского менталитета

пространства моря и гор воспринимается как таинственные и экзотические, дорога и река – образы границы [44].

В литературе существуют различные пространственные картины: образы пространства замкнутого и открытого, земного и космического, реально видимого и воображаемого, представления о предметности близкой и удаленной. Литературные произведения обладают возможностью сближать, соединять пространства разного рода.

По мнению В. Е. Хализева, такие свойства реального пространства, как протяженность, прерывность или непрерывность, трехмерность отражаются в тексте [38].

Т. В. Жеребило считает, что пространство в литературе может быть одномерным и многомерным, также выделяет пространственную оппозицию реального и виртуального времени [9].

Н. С. Болотнова выделяет следующие виды художественного пространства:

- 1) объективное и субъективное;
- 2) концептуальное и художественное;
- 3) реальное и ирреальное:
 - a. астральное;
 - b. волшебное;
 - c. inferнальное (адское, дьявольское);
 - d. фантастическое;
 - e. пространство Зазеркалья;
 - f. сказочное;
- 4) открытое и закрытое;
- 5) расширяющееся и сужающееся;
- 6) конкретное и абстрактное;
- 7) реальное видимое и воображаемое [3].

Маркерами текстовой категории пространства являются лексические, морфологические, синтаксические средства выражения.

В современной науке используются два способа обозначения пространственной организации художественных произведений: топос и локус. В филологии топосом называют открытые пространства (например, топос степи), локусом – закрытые (локус города) [20]. Однако В. Ю. Прокофьева утверждает, что «один и тот же пространственный образ может называться и топосом, и локусом, в зависимости от осмысления его как национального символа с актуализацией в его репрезентации оценочных смыслов или реального описания с превалирующим в тексте денотативно-преференциальными отсылками» [27].

Топос – один из терминов, вошедших в литературоведение относительно недавно. Это широкое понятие, охватывающее мифопоэтические и национальные феномены.

Обращаясь к словарю Н. Д. Тмарченко, мы видим, что термин топос, заимствованный из античной риторики, введен в литературоведение Э. Р. Курциусом. Под топосом он понимал «устойчивые клише и схемы выражения». В произведении топос может выполнять функцию образа, мотива, метафоры, символа, аллегии и т. д. Также топосы связаны с композиционным планом произведения, с организацией повествования (формулы начала и конца; структурирующие условный образ «автора», и т. д.). Особая группа топосов, по утверждению Курциуса, служила для описания природы [20].

На наш взгляд, наиболее точно значение термина описывает А. Е. Махов: «топос, общее место (греч. *topos* – место; лат. – *locus communis*) – в широком смысле – стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль (жалобы на упадок нравов и рассуждения на тему “раньше было лучше”; шаблонные формулы самоуничтожения и выражения почтения к адресату, применяемые в эпистолярном жанре; устойчивые пейзажные мотивы – в частности, при описании идиллического “приятного уголка”» [21, с. 1076].

В настоящее время в литературоведческой науке сложились два основных значения понятия «топос»:

- 1) это «общее место», набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы;
- 2) значимое для художественного текста «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства, как правило, открытым [27].

Термин локус пришел в филологию так же из естественных наук, имея при этом уже устоявшееся значение: этимологически слово «локус» (от лат. locus) означает «участок, место». Следовательно, он соотносится с конкретным пространственным образом, отсылающим к реальности, но в отличие от топоса, является локальным местом. Таким образом в литературоведении под локусом понимается любое место, имеющее границы, включенное автором в текст сознательно или неосознанно [31].

Впервые этот термин употребил Ю. М. Лотман в значении «пространственного концепта, соотносящегося с объектом реальности, реализующегося в художественном тексте в виде ключевых «слов-маркеров» [21].

По словам В. Ю. Прокофьева, для локуса важна относительная похожесть на реальный объект, на основе чего формируются и фиксируются индивидуальные представления об объекте [28].

1.3. Понятие «хронотоп»

Пространство и время в реальном мире немислимы друг без друга. Все существующие модели мира, и художественная в частности, отражают этот процесс слияния. При слиянии этих категорий в литературном произведении время становится художественно зримым, а пространство интенсифицируется, усиливается.

Данный феномен в литературе называют хронотопом. Ведущей категорией хронотопа (особенно в русской литературе) является пространство, т. к. оно одновременно воплощает разные стороны идеи

времени. Также, по словам Т. В. Жеребило, в категории хронотопа важна точка отсчета: «я – здесь – сейчас», «я – там – тогда», «он – здесь – сейчас» [16].

В лингвистике хронотоп называют континуумом.

Хронотоп как особая категория художественного текста имеет важное значение в организации содержания произведения, отображает представление автора о мире.

Н. Д. Тмарченко в словаре актуальных терминов и понятий пишет: «Хронотоп (букв, с греч. – «времяпространство») – термин, введенный в поэтику М. М. Бахтиным для обозначения взаимосвязи и взаимообусловленности (при доминировании временного начала) временных и пространственных образов и характеристик мира персонажей в литературном произведении» [26].

В литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А. Н. Николюкина приводится следующее определение хронотопа – (греч. Chronos – время, topos – место) понятие, заимствованное из естественных наук и введенное в литературоведение М. М. Бахтиным для обозначения «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [12]. В своих исследованиях ведущим началом в хронотопе М. М. Бахтин считал время [1].

В. Н. Топоров в подтверждение этой мысли писал: «время сгущается и становится формой пространства (оно «специализируется» и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым «четвертым» измерением. Пространство же, напротив, «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени (темпорализация пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте)» [35].

Однако современные исследователи доказали, что важнейшей категорией в хронотопе становится пространство, а не время [9].

Первые мысли о том, что специфика действия, протекающего во времени, связана с временной последовательностью самого высказывания, принадлежит Г. Э. Лессингу. Именно на его трактат «Лаокоон» ссылается в своей работе М. М. Бахтин [20, 1].

На основе пространственно-временных связей исследователь Я. С. Левченко выделяет следующие уровни хронотопа:

- 1) топографический хронотоп;
- 2) психологический хронотоп;
- 3) метафизический хронотоп [36].

По его мнению, топографический хронотоп (хронотоп сюжета) связан с определенными событиями и конкретными историческими местом и временем в романе. Такой хронотоп делит роман на ряд пространственно-временных единиц, соответствующих сюжетному развитию. На данном уровне роман монофоничен – читатель «слышит» только голос автора.

С топографическим хронотопом тесно связан психологический хронотоп (хронотоп персонажей). Сюжетный ход, реализуемый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп создан сюжетом, психологический же – самосознанием персонажа. Голос автора перекликается с голосом персонажа – возникает полифония.

Метафизический хронотоп (уровень описания и создания уровней сюжета и самосознания) связан с идейным осмыслением всего текста, его пространства и времени. «Невидимый» автор становится видимым в том смысле, что именно он устанавливает язык описания.

Таким образом, по точному замечанию Я. С. Левченко, уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа – миром наблюдателей, и метафизический хронотоп – миром устанавливающего язык описания» [36].

М. М. Бахтиным были выделены основные виды хронотопа:

- 1) хронотоп греческого романа;

- 2) хронотоп рыцарского романа;
- 3) раблезианский хронотоп;
- 4) идиллический хронотоп.

Типы частных хронотопов:

- 1) хронотоп дороги или случайной встречи (строится в открытом пространстве);
- 2) хронотоп замка (в русской литературе его нет);
- 3) хронотоп гостиной-салона (неслучайная встреча в закрытом пространстве);
- 4) хронотоп провинциального городка (бессобытийное цикличное время, закрытое пространство);
- 5) хронотоп порога (кризисного сознания, перелома, время «мгновения») [1].

Наиболее ранними типами хронотопа, сохранившимися в современной литературе, являются:

- 1) «идиллическое время» в отчем доме;
- 2) «авантюрное время» испытаний на чужбине;
- 3) «мистерийное время» схождения в преисподнюю бедствий [7].

При анализе текстов современной литературы в описании хронотопа прослеживаются следующие тенденции:

- 1) мифологизация и символизация;
- 2) удвоение;
- 3) обращение к памяти персонажа;
- 4) усиление значения монтажа;
- 5) время становится героем повествования;
- 6) время и пространство – неотъемлемые координаты мира [32].

2. СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРИЛОГИИ П. МАРУШКИНА «КАЮКЕР И УХАЙДАКЕР»

2.1. Особенности художественного мира произведений

П. Марушкина

Марушкин Павел Олегович родился в 1971 г. в Санкт-Петербурге. Живет и работает там же. Участвует в работе литературной студии Балабухи-Смирнова, много путешествует, в том числе на байдарке. Образование – среднее техническое, по специальности «техник-электромеханик по кинооборудованию», также он полупрофессионально занимается живописью, имеет диплом по компьютерной графике.

Известно, что Павел Марушкин был участником пятого Форума молодых писателей России (2005 г.), где выступал под псевдонимом «Арвис Парвис». Однако ни одного произведения под этим псевдонимом на данный момент в сети нет.

На сегодняшний день опубликовано 12 произведений автора:

1. Цикл произведений «Каюкер и Ухайдакер»: «Дети непогоды» (2006 г.), «Музыка джунглей» (2006 г.), «Старая Контра» (2007 г.);
2. Романы: «Земля негодяев» (2009 г.), «Властелин знаков» или «Лексикон» (2010), «Девочка из страны кошмаров» (2010 г.), «Дело серых зомби» (2011 г.), «Зимние убийцы» (2013 г.);
3. Рассказы: «Дойти до двери» (2007 г.), «Имперские амбиции» (2007 г.), «Мужик, ты – робот» (2007 г.)
4. Микрорассказы: «Убить телепузика» (2006 г.).

В нашем исследовании мы остановимся на изучении пространственно-временной организации романов трилогии «Каюкер и Ухайдакер».

По классификации автора и издательства, произведения принадлежат к жанру «street-фэнтези» [30].

Впервые определение «городского» или «street-фэнтези» дал С. Лукьяненко, характеризуя жанр «Ночного Дозора»: автор перенес традиционное фэнтези в реальный мир [24].

2.2. Виды и маркеры художественного пространства, представленные в трилогии «Каюкер и Ухайдакер»

В художественном мире трилогии «Каюкер и Ухайдакер» существуют два различных пространства: ментальное (пространство медитации, где находятся два персонажа в прологе [16, с. 5], книжное [16, с. 219] и т. д.) и материальное. Подобный прием автор использует для подчеркивания различных уровней художественной вселенной: повествование будет вестись на двух уровнях – сюжетном и уровне «идей», как его называет сам автор. Материальное же пространство, в свою очередь, делится на две совершенно разные вселенные, два разных художественных мира, один из которых включает в себя другой. Это мир общий и мир Вавилона.

Общий мир является типичным примером открытого пространства – он достаточно географичен. В данном художественном пространстве есть четкие ориентации по сторонам света (так, во время глубокого смоука, Великий Табачный Дух Никоциант говорит Хлюпику: «Северо-запад. Останови наводнение» [16, с. 29]; по словам Куки, логово мага Мардуха находится «далеко на юге, а может, на севере» [16, с. 30]).

Также с первых же глав первого романа трилогии мы узнаем об основных топографических объектах, находящихся в этом пространстве: Великий Лес (джунгли), Вавилон, деревня Смоукеров, две великих реки Камелеопард и Строфокамил и т. д. Это указывает на его географическую обширность, открытость.

Характеризуя мир джунглей (топос джунглей) романа «Дети непогоды», следует отметить его протяженность: угнав ведьмину ступу, Хлю спрашивает у Куки, как долго им лететь, на что получает ответ, что лететь «один – два

дня», а пешком «может – месяц, может – два или три» [16, с. 43]. Подобное описание расстояний указывает на безграничность Великого Леса.

Указателем на протяженность пространства является панорама, увиденная Хлюпиком из ступы ведьмы: «Хлюпик высунулся из-за края ступы. Внизу расстился ковёр Великого Леса. Тёмно-зелёный, с редкими бордовыми и коричневыми островками прямо под ступой, он чем дальше, тем становился светлее и прозрачнее, пока, наконец, не сливался в голубоватой дымке с горизонтом. У самой его кромки парили невесомые округлые облачка» [16, с. 44].

Пространство джунглей реально, путано («прямых путей в Лесу не бывает» [16, с. 43]), полно опасностей («отличить гнилой древесный ствол от гнилого древесного ствола с очень острыми зубами зачастую просто не успеваешь» [16, с.11]), в нем много различных племен. Оно динамично – меняется вместе с сюжетом. Если в начале романа наблюдается некий «застой» и все говорит о покинутости и удаленности Леса от динамичной жизни («по заболоченной речке, обходя поросшие осокой островки, неспешно рассекая плотный ковер ряски, плыло бревно» [16, с. 1]), то во время охоты с Вхутмосом, джунгли совершенно другие – «через каждые несколько шагов приходилось перелезть через трухлявые стволы упавших деревьев, скрытые в густой растительности. Всё, что только можно, увивал ядовитый плющ. <...> Время от времени с деревьев падали большие чёрные пиявки, норovia тут же найти незащищённый участок кожи и присосаться. В довершение всего в воздухе кружились разнообразные мелкие кровососы» [16, с. 237].

Несмотря на подробную географичность мира произведения, пространства первой части трилогии как бы не связаны друг с другом: из точки в точку персонажи попадают внезапно – Перегнида падает в озеро рядом с жилищем Отшельника, перемещения от ночевки в лесу до ворот Вавилона происходят сами собой, без каких-либо усилий со стороны персонажей. Таким образом, мы можем говорить о фрагментарности пространства «Детей непогоды».

Во второй части трилогии (роман «Музыка джунглей») джунгли претерпевают стремительные метаморфозы, вызванные климатическими изменениями. Начинаются затопления: «Несмотря на все предпринятые меры, вода подкралась к деревеньке смоукеров незаметно. <> Там, где еще вчера солнечные зайчики весело играли в пятнашки среди мхов и опавшей хвои, теперь плескалась вода» [17, с. 45], «Широко разлившаяся река затопила все окрестные леса – словно безбрежное, на диво мелкое море» [17, с. 62]. Герои не узнают окружающее пространство. Так опытный (по смоукеровским меркам) путешественник Дымок говорит: «Когда я здесь был в последний раз, река не раздваивалась» [17, с. 64].

Джунгли больше не являются Великим Лесом, все громче звучит мотив воды. Река, вопреки привычному смоукерам лесу, является опасной стихией: она грозит не только концом привычной жизни, но и может оборвать жизнь вовсе. Шаман Свистоль предупреждает односельчан: «Давайте [купайтесь], пока есть возможность, – одобрил Свистоль. – На реке такие крокозябры водятся, не больно-то поплаваешь!» [17, с. 48]. Однако это не уберегает героев от смертей, и во время путешествия в зубах армадилла сначала гибнет стибок Нит, затем старейшина Гоппля, играющий важную в смоукеровской деревне роль.

Если в романе «Дети непогоды» мы говорили о фрагментарности пространства джунглей, то в произведении «Музыка Джунглей» пространство обретает большую детальность. Читатель наблюдает повороты реки, изменения флоры и фауны, появление различных островов, описываются места дневок и ночевок – относительно полета Хлю и Иннота, путь, проделанный плотами смоукеров очень реалистичен и натуралистичен.

Теми же качествами отличается и путешествие каюкеров от Пармандалая до Либерлэнда: описывается снаряжение героев, ночевки, питание («Прошлую ночь они с удобством провели в маленькой деревенской гостинице, и Иннот вечером наделал шуму, баррикадируя дверь стульями и столом»; «...поспорили о том, что готовить на ужин: <> Джихад и Иннот

предлагали изваять “хрючиво” – совместное их изобретение: мелко нарезанные овощи, тушенные с солониной» [17, с. 152]).

Описание речного пространства так же раскрывается в обратной дороге от Либерлэнда до Вавилона: «Друзья решили не возвращаться той же дорогой, которой пришли, а добраться до одной из горных речек и спуститься вниз по течению – все здешние ручьи впадали в бассейн Строфокамила» [17, с. 307], «Громила, < > спрыгнул с плота на сушу. Впрочем, назвать это сооружение “плотом” можно было лишь с определённой натяжкой < > Плыть на нём по вздувшемуся ручью можно было только сидя – а в этом положении вода обильно смачивала всю нижнюю часть туловища» [17, с. 324].

Пространство всех романов трилогии динамично. Если с юга Лес начинает затапливать Река, то сюжет постепенно «поднимается» к северу, переносится в горное пространство. Волшебный компас-монетка указывает на север от Вавилона, город пиратов расположен в горном плато на север от Пармандалая. Великие реки Камелеопард и Строфокамил, по которым поднимаются смоукеры на плотах и Иннот на долбленке, текут с севера на юг («Иннот поднимался вверх по Страфокамилу до тех пор, пока берега не сузились настолько, что выгребать против течения сделалось невозможным < > ну а потом начались бескрайние горы» [17, с. 344]).

Описывая горное пространство, автор использует живописные приемы, чтоб подчеркнуть красоту: «Иннот побывал во многих местах, < > однако вряд ли хоть одно из них могло соперничать красотой с величием гор – ну разве что далёкие океанские берега. Лучи восходящего солнца пронизывали необозримые пространства; в низинах ещё клубился плотный, словно вата, туман, а вершины скал уже горели яркими, чистыми красками» [17, с. 355]. Так же автор противопоставляет его джунглям: «Они были суровыми и негостеприимными; здесь от начала веков существовали свои, неведомые равнинным джунглям опасности и свои способы их преодолеть. Красота гор потрясала воображение: несмотря на тяготы пути и усталость, Иннот не раз замирал на месте, любуясь величественными пейзажами» [17, с. 344]. Горы

воспринимаются Иннотом негостеприимными, в то время, когда в джунглях и в городе Иннот «свой»: «Глядя на приятеля, Кактус почувствовал лёгкий укол зависти – для того, казалось, не существовало никакой разницы между Городом и Лесом; он был своим и на Вавилонских улицах, и в глухой чашобе» [17, с. 222].

В третьей книге трилогии («Старая контра») повествование разделяется на две сюжетных линии: одна рассказывает о событиях, развивающихся в Вавилоне, вторая концентрируется на приключениях Иннота, который отправляется на север. Во время путешествия Иннота горному пространству уделяется особое внимание: Туманный хребет становится тяжелым препятствием, который необходимо преодолеть герою, чертой, отделяющей «добрую» часть мира от «злой», выполняющую охранную функцию. Монастырь Безумных Метеорологов, располагающийся с южной стороны хребта является неким стражем и одновременно проводником: переправиться на север герою помогает волшебство Иерофанта, напрямую пославшего его в Курганы; обратная дорога через хребет проделана на дирижабле, так же направляемым Иерофантом. Таким образом преодолевать препятствия герою достаточно легко. Негостеприимные горы превращаются лишь в красочный пейзаж: «Далеко внизу проплывали в ярком лунном свете горы – складки парчи, расшитые ртутно-серебристыми нитями рек и блестками озер» [18, с. 98].

Однако небольшой путь, который путешественникам приходится проходить пешком, достаточно суров: «Выбирать дорогу становилось всё труднее – горы вздымались круче и круче. За прошлый день они прошли километров десять, да и то лишь благодаря постоянным понуканиям Иннота. \diamond Вечером, когда обессиленные путешественники, миновав очередной подъём, повалились на землю, обнаружилось отсутствие Мафси Солавэ. Никто не заметил, где и когда он отстал» [18, с. 242]. Суровость испытания горами и их негостеприимство подчеркивается отсутствием еды: «Силы действительно были на исходе. Последний раз они ели два дня назад.

Кое-кто соскребал на ходу и пытался жевать белые и жёлтые лишайники, в изобилии облепившие скалы, – но те оказались невероятно горькими» [18, с. 242].

Характеризуя пространство основного мира трилогии «Каюкер и ухайдакер» по классификации Н. С. Болотновой, можно сказать, что пространство объективное, художественное, реально видимое, открытое, расширяющееся, конкретное.

Великий Лес, являясь открытым пространством, включают в себя закрытые, локальные места (локусы) – в романе «Дети непогоды» это деревня Смоукеров, логово ведьмы Перегниды, речной островок во время грозы (в сцене с нападением армадила и кипадачи), пещера Отшельника, город Кукандагуму на юге, старый город в джунглях; в романе «Музыка джунглей» это деревня стибков, пиратский город Либерлэнд, в «Старой контре» – Монастырь Безумных Метеорологов, Территория и т. д.

Деревня смоукеров, с которой начинается повествование, находится «примерно в полутора днях полета от Бэбилона в направлении на юго-восток. <> это, должно быть, Лиловые горы» [16, с. 104]. Удаленность от Вавилона, нежелание местных жителей интегрироваться в мировое общество («Большой Папа ездит каждый год куда-то и обменивает табак на всякие вещи. Ну и газет привозит на всю деревню <> Обыкновенные газеты. Желтенькие.

– Так вы их что же, не читаете даже? – осторожно спросил Куки.

– Ты опять говоришь как-то странно. Читают книгу. А из газеты только самокрутки крутят» [16, с. 19–20]) и отсутствие выхода «в большой мир» делают пространство закрытым.

Изначально автор описывает селение всего несколькими чертами: племя селилось в подвязанных к ветвям деревьев корзинах, отмечает наличие общинного склада, удаленность жилища шамана Свистоля от остальных «домов», Хлюпиково семейное древо. Однако пространственная картина постепенно начинает расширяться: в обзоре появляется жилище Отшельника

и логово ведьмы Перегниды, находящиеся поблизости (час пути до покосившейся замшелой избушки).

Внимания заслуживает деревня народа стиб из второй части трилогии, с которыми смоукеры заключают договор во время великого переселения. Шкодливым характером стибков вынуждает их изолироваться от окружающего мира с помощью почти непреодолимой для врагов изгороди колючего растения под названием Железный Занавес: «Некогда здесь возвышался песчаный обрыв, усеянный тысячами стрижиных норок. Сейчас он полностью скрылся под водой, и на диво густой кустарник, усеянный мелкими, отливающими голубизной листиками, казалось, вырос прямо из реки» [17, с. 65]. Покидали и попадали в деревню с помощью специального подъемного моста. Деревня стибков была похожа на деревню смоукеров, но селились они не в корзинах на деревьях, а в хижинах на сваях: «Архитектура его [мужского дома] была типичной для такого рода построек: плетёные стены, крытая какими-то незнакомыми, широкими и растопырчатыми листьями крыша и несколько толстых свай, поддерживающих всё это в двух метрах над землёй» [17, с. 68].

Среди локальных пространств произведения особое место занимает Монастырь Безумных Метеорологов (МБМ, как говорят сами герои), возглавляемый Иерофантом. Кроме того, что башня монастыря привлекает внимание своей удаленностью от цивилизации и при этом является вершиной технической мысли, она является «воротами» за Туманный хребет. Находясь на границе «доброе» мира юга и «злого» мира севера, Иерофант мог отслеживать, что происходит с обеих сторон. Так же именно из МБМ Иннот перелетает на Территорию, минуя препятствие горного хребта. Башня МБМ является закрытым пространством: попавшие в нее воспитанники не могут выйти, пока не получают разрешение Иерофанта, и даже внутри башни нет свободы: действует армейский распорядок и физическое ограничение перемещений (многие двери закодированы).

Вавилон, он же Бэбилон или Биг Бэби, сам автор называет «маленькой вселенной». Первое, что видит Хлю по прибытии к воротам города: «Он и впрямь был безграничен – вращая и вырастая из самого себя, город бросал вызов бесконечности Великого Леса, создавая собственную, компактно-упорядоченную бесконечность» [16, с. 72].

Вавилон «Каюкера и Ухайдакера» имеет реальный прототип – город древней Месопотамии. На это указывает не только идентичное название, но и его расположение между двух рек (в произведении это Камелеопард и Строфокамил, протекающие так же, как Тигр и Евфрат с севера на юг, пересекающие Вавилон множеством каналов) [43].

В отличие от джунглей, пространство горда описано в мельчайших деталях: башни, нависающие над головой, стены с прямыми углами, бесконечные дома, арки (в том числе детально описанная арка поста «красные башни нависали над головой. Некогда из соединяла на высоте нескольких этажей кирпичная арка, сейчас обвалившаяся посередине» [16, с. 72]), вонючая зелень каналов, постоянное движение и прохожие как часть пейзажа города, пристани, лабиринты дворов.

Вавилон, являющийся локальным местом в бескрайних джунглях, становится топосом города, включающим в себя много различных пространств-локусов.

Особенное внимание автор уделяет интерьеру помещений, в которые попадают герои. Окружение персонажей Павел Марушкин создает с помощью нескольких ярких образов, позволяя читателю самому воссоздать обрамляющую картину: например, организация «Разистанс» находилась в высоком и узком здании, «сложенном из сероватого известняка», по всему периметру шел «деревянный крытый балкон-галерея», на котором было множество людей. Первый этаж занимало большое помещение, «высокие лепные потолки поддерживались несколькими колоннами», фонтан. Каменные стены, несколько этажей, балкон, фонтан – таким образом читатель понимает, что находится в старом особняке, воображение дорисовывает

мраморные плиты пола и тяжелые светильники под куполом потолка. «Избирательная описательность» (например, для описания витрин автор использует следующую цитату: «стекло, фарфор, потемневшая бронза и замша строго взирали на посетителей») создает ощущение наполненности пространства, при этом оставляя простор воображению читателя [16, с. 156].

Если это квартира, которую автор называет «жилищем», то она обязательно отражает характер ее хозяина: у свободолюбивого Громилы жилище представляет собой одно большущее помещение («хозяин счел за лучшее снести стены, чтобы не мешали» [16, с. 81], у наркоторговца богато обставленная квартира с множеством ковров, кумарней, различных непонятных вещей, Хлюпикову однокомнатную квартирку под самой крышей Иннот характеризует как «ничего себе кабинетец», а жилище самого Иннота автор описывает как апартаменты [16, с. 140]. Отдельное внимание застуживает квартира Афинофоно: «было прохладно и тихо. Квартира волшебника почти ничем не отличалась от обычной – за исключением <> спокойствия и уюта <>. Любопытным было применяемое хозяином освещение: вместо масляных ламп или электричества здесь были плетеные корзинки с ползающими внутри них светлячками» [16, с. 207].

Автор сосредотачивается не только на внутреннем наполнении пространства, но и на его расположении. Так, например, штаб-квартира по борьбе с Мардухом находится «в сорока минутах ходьбы» от дома Иннота, на «улице Рыб, дом двадцать два “А”» [16, с. 147]. Адрес как пространственный маркер активно используется в произведении. Конкретным адресом обладают такие важные для повествования локусы, как вилла «Сафари» Мортимера Морберта, дом Иннота и Хлюпика (на что указывает случай с табличкой на стене дома), Университет и т. д. Более того, одна из сюжетных линий полностью построена на проблеме поиска адреса – злключения каюкера начинаются с наблюдения за таинственным домом, чье местоположение стирается из памяти героя мощным заклятием. «Я точно помню место, где он находился. Очень ярко помню – и его, и соседние дома. В деталях, в цвете, всё

такое... <> Я был в полной уверенности, что этот дом находится за – предки знают – сколько кварталов отсюда» [16, с. 234].

В произведении упоминается большое количество различных кварталов Биг Бэби. Названия имеют далеко не все кварталы: под названием «Москитный квартал» условно объединяются беднейшие опасные кварталы, где по утрам в канале зачастую обнаруживают утопленников; более благополучный отмеченный в повествовании – растафарианский квартал («Нескончаемые ритмы джанги, <> неистребимый запашок умат-кумара на лестницах и в подворотнях – казалось бы, такое место просто обязано быть рассадником преступности. Но, как ни странно, растафарианский квартал слыл одним из самых мирных и безопасных» [17, с. 55]); никак не назван квартал, где селились каюкеры; Бакс Бэби – деловая часть города; Лоск Бэби – улица, где проживали богатейшие Вавилоняне; Манки-таун (или «обезьянник») – район поселения обезьянцев; Аппер Бэби или верхний Вавилон – «город над городом».

Квартал крыш Апер Бэби особенно выделяется автором – «Здесь между домами, на головокружительной высоте переброшены шаткие мостики, а в отверстиях слуховых окошек мерцает свет и слышится негромкая музыка. Прямо на кровле устроены кафетерии, ресторанички и бары» [16, с. 381], «Пыха впервые увидел Аппер Бэби, увидел – и влюбился всей душой. Да и как можно не любить его, нахально примостившегося на крышах добропорядочных домов и респектабельных архитектурных ансамблей, словно весёлый воробей на бронзовой шляпе какого-нибудь напыщенного памятника!» [17, с. 304].

«Городом в городе» так же является Университетский остров. Как и в любом университете, здание состоит из множества различных коридоров, переходов, лабораторий, библиотеки с «невероятной высоты залом» [16, с. 171], городским краеведческим музеем Науки и Магии: «Посмотрите на университет со стороны. Вот он: высокая тёмно-красная громада, занимающая целый остров, раза в три выше самого высокого из близлежащих домов. Стены

цокольного этажа до половины заросли изумрудно-зелёным мхом (сейчас, в сумерках, он кажется чёрным), витражи высоких стрельчатых окон отражают сполохи молний. Поднимите взгляд выше – туда, где подобно ласточкиным гнёздам из стен вырастает лес тонких изящных башенок, увенчанных острыми шпилями» [16, с. 403]. Крыша университета стала ареной для битвы Иннота с Подметалой.

Город, не смотря на четкое деление по районам, улицам и заведениям, в отличии от Великого Леса не является фрагментарным, он един. Путь из точки А в точку Б легко прослеживается, зачастую имеет даже большую значимость, чем цель прибытия. Так, например, после вечеринки у Гро, Хлюпик, Иннот и Кактус прогуливались по набережной, во время чего произошел важный для сюжета разговор, раскрывающий характер работы каюкеров. Пейзаж города гармонично вписывается в происходящие события, зачастую помогая им произойти (так, чтоб показать свои способности Хлю, друзья скрываются в случайном подъезде).

Не остается без внимания отчасти мифологизированное пространство городской канализации, населенное различными чудищами из городских легенд: «вавилоняне с детства воспитывались на страшных сказках о чудовищах, обитающих в канализационных катакомбах; и нельзя сказать, чтобы истории эти были совсем уж беспочвенными» [17, с. 375]. Канализационный коллектор представляет собой закрытое пространство, тьма вокруг сокращает его еще больше. Мир сокращается для героев до расстояния собственной руки, которой они держатся за плечо товарища.

Во второй части трилогии появляется особая локация зоны, реализующаяся через описания быта Пыхи во время отбывания наказания на плантациях и монолога Хлюпика в прологе. Несмотря на совершенно разные зоны (лютая стужа зоны обреченных великими Магами Хлю, охраняемая элементами, и жаркие хлопковые плантации Пыхи, охраняемые собаками), описываются они примерно одинаково. Мир героев сокращается до тяжелого физического труда и барака («Сейчас они загонят нас в щелястый, обшитый

неструганным горбылем барак» [17, с. 10] и «Сквозь щели в крыше просвечивали крупные яркие звезды» [17, с. 338]). И в том, и в другом случае каторжников охраняют ужасные существа – Жмуры на курганах и псы на каторге. Маркерами закрытого пространства являются физические границы зоны.

В третьей части трилогии пространство зоны («Территория», как ее называют обреченные) обретает «прорисованность» (чего не было на хлопковых плантациях) – мы видим бараки, башни элементарей, здание некрозориума, ведущий в некрополитен, узнаем о близости Курганов. Автор больше сосредотачивается на деталях: «В одном месте тянулась довольно широкая щель, кое-как заткнутая от сквозняков всякой дрянью: сухой травой, кусочками тряпок, клочками пакли» [18, с. 125].

Некрозориум является олицетворением мерзости Великого Мага Эфтаназии: само нахождение в стенах здания вызывает отвратительные мысли: «Мерзкие эманации страданий и безысходности пропитали здесь, наверное, каждый сантиметр поверхности. < в мозгу замелькали бессвязные образы: грязная труба, полная мутных канализационных вод... < Река, несущая вздувшиеся, опухшие до неузнаваемости трупы людей и животных...» [18, с. 138].

Своеобразной копией канализационного пространства Вавилона в анализируемом романе является Некрополитен, что указывает на некоторую цикличность сюжета: спускаться в объекты героям приходится во время побега из тюрьмы, оба кишат опасностями (жмуры и стражники), беглецы не представляют, куда именно идти.

Углубляет художественный мир произведения включенные в общее повествование лекции профессоров университета [16, с. 247] и отрывки из книг, существующих в реальности «Каюкера и Ухайдакера». Так, в романе приведены лекция профессора Аквуша Шога и отрывки записок Нафанаила Пангвай «Парусные дирижабли в атаке и обороне». Читатель может наблюдать, как Хлюпик «погружается» в книжное пространство, из которого

его «выдергивает» Иннот для диалога: «...Тетива лопнула! – панически завопило несколько голосов на баке. Времени оставалось в обрез...»

Хлюпик захлопнул «Парусные дирижабли в атаке и обороне» Нафанаила Пангвай и аккуратно отложил книгу в сторону. Иннот расхаживал по кухне с чашкой обязательного вечернего чая» [16, с. 225]; «Ладно, завтра я сам посмотрю, что она собой представляет.

“...на баке. Времени оставалось в обрез. Переставить исправную тетиву с кормы на нос мы уже не успевали.”

Иннот откашлялся.

– Извини, старина» [16, с. 229].

Основное действие подобных вставок происходит в воздушном пространстве. Если пространства Джунглей и Вавилона меняются с течением сюжета, то воздушное пространство, реализующееся посредством описания полетов на ведьминой ступе или на дирижаблях, остается относительно неизменным и стабильным. Оно бесконечно как в географических расстояниях, так и во временном отношении – одинаковое пространство сопровождает и героев в настоящем времени, и генерала Пангвай вместе с «пра-пра» Воблином Плизом во времена Второй Магической Войны.

В произведении читатель может наблюдать несколько грозовых фронтов, которые критически влияют на ход сюжета. Следует отметить, что гроза так же присутствует на фоне великих магов в прологе, когда происходит решение вмешаться в судьбу мира. Из этого мы делаем вывод, что воздушное пространство выполняет отчасти метафизическую роль и является одним из важнейших в произведении.

Именно воздушным путем герои преодолевают большие расстояния великого леса и попадают в другие города художественной вселенной. В романе «Дети непогоды» таким городом является Кукандагуму, в «Музыка джунглей» – Пармандалай. Описывая эти города, автор особенно заостряет внимание на их похожесть на Вавилон: «Этот городок – тот же Бэбилон, хотя и находится за много миль от того, где мы живём.

- А почему тогда он называется Кукандагума?
- Да какая разница, как называться!
- А может, этот город просто не хочет походить на Вавилон?
- Может быть, – внезапно согласился Иннот. – И это тоже очень повавилонски, как ни абсурдно на первый взгляд» [16, с. 316].

Воздушное пространство становится основным во время путешествия Иннота и беглецов в «Старой контре» – для спасения с Территории герои угоняют дирижабль и большую часть пути проходят на нем. Воздушное пространство оказывается единственным возможным способом спасения – оно позволяет быстро пересекать большие расстояния, спасает от возможных угроз (волки в заснеженных лесах севера), помогает преодолевать препятствия (вулканическую Землю Призраков и Туманный хребет).

Большая часть анализируемых произведений реализуется через реальное пространство, однако в романах описывается и онейрическое пространство – сновидений, мечтаний. Таковым является затопленный Вавилон из снов Иннота, когда он встречается с персонажиками: «Он снова оказался в затопленном городе, где всё было похоже на декорации к какому-то странному невеселому спектаклю. В неподвижных темных водах отражались кирпичные остовы домов. Высоко в сером небе пролетела одинокая ворона» [17, с. 26]. Данное пространство, детально описанное, является ключевым для понимания Иннота как персонажа, раскрывает часть его истории. При этом герой осознает, что он находится во сне («Ну что же, – вздохнул Иннот, – в конце концов, это всего лишь сон, к тому же мой собственный. Значит, я могу делать здесь всё, что захочу» [17, с. 27]). Также сновидческое пространство выполняет «подсказывающую» функцию – увидев во сне Хлюпика «между двух холмов», Иннот разворачивает лодку и продолжает поиски друга.

В «Старой контре» онейрическое пространство становится реально опасным и угрожающим жизни: во снах к беглецам является Гукас, чье прикосновение во сне заканчивается гнойной раной и смертью в реальности.

Страх перед сном вынуждает героев бодрствовать, что сказывается на их состоянии [18, с. 199].

Таким образом, можно утверждать, что с развитием сюжета стремительно меняется и пространство. Если в первой части автор стремится максимально полно охватить описываемый мир, то постепенно общие черты «обрастают» деталями, появляются конкретные границы тех или иных локусов, уточняется карта мира. К концу трилогии внимание концентрируется на конкретных деталях, несмотря на свою открытость и безграничность, пространство сужается.

Пространство не только «следует» за сюжетом, но и видоизменяется так, как того требуют обстоятельства: город становится затопленным, джунгли превращаются в болота, во время полета Иннота на Территорию земля «выгибается чашей».

Автор разбивает повествование на несколько сюжетных линий, каждая из которых происходит в рамках определенного пространства, между которыми переносится читатель. Так на одной странице книги может оказаться пространство джунглей и города, города и севера, и т. д. Часто автор концентрирует внимание читателя на диаметрально противоположных местах: в «Старой контре» действия происходят одновременно в Вавилоне и на Территории Великого Мага севера. Эти пространства противопоставлены в произведении как Эдем и Тартар. Это создает необходимую сюжету динамичность.

В произведениях П. Марушкина пространство является ведущей категорией произведения.

2.3. Типы и маркеры художественного времени, представленные в трилогии «Каюкер и Ухайдакер»

В пространственно-временной картине мире «Каюкера и Ухайдакера» можно наблюдать синтез самых ранних эпох и культур, смешение различных

исторических моментов, в рамках которых автор развивает сюжет. Название города «Вавилон» подразумевает вполне конкретные даты (III тысячелетие до н. э. – I тысячелетие н. э.). При этом герои используют электричество, радиоприемники, городские телефоны, на улицах Вавилона то и дело проезжают «драндулеты» богатых людей, что является маркерами конца XIX – начала XX века Америки, однако ведьма Перегнида использует термин «хай-тек», что указывает на 1970-е и более поздний период времени; в деловом районе Бакс Бэби возвышаются высотки из стекла и стали (конец XX), но вавилоняне ходят в кусках ткани, обернутых вокруг тела или даже просто в набедренных повязках (маркер эпохи Древней Греции V – IV вв. до н. э.). Таким образом автор создает свой собственный мир, не похожий на иные художественные произведения.

П. Марушкин упоминает «Вторую магическую» войну, прототипом которой, вероятно, является Вторая мировая война в общем и Великая Отечественная в частности. На их соотношение указывает структура названия, борьба двух сторон: черных злых некромантов севера (ассоциативно соотносящихся с черной формой СС) и добрых магов, которые лишь объединившись смогли победить врага; вооружение войск – штыковые ружья и гранаты; тот факт, что война закончилась «относительно недавно». Ассоциации с Великой Отечественной войной вызывают в читателе сравнения жизни художественной вселенной с реальностью, сочувствие и сопереживания персонажам, которые оказываются похожими на самого читателя.

Время в произведении конкретно, разнородно, наполнено событиями и не мыслится без них. Если в течение некоторого времени не происходят необычные события, автор пропускает его: «Две недели в джунглях – вполне достаточный срок, чтобы немного к ним привыкнуть или же начать ненавидеть всей душой. \diamond Все путешествие слилось для него в нескончаемую череду болот, колючек, скользких камней, цепких зарослей и лезущих со всех сторон насекомых» [17, с. 222]. В данном фрагменте можно проследить, как автор

описывает достаточно длительное в рамках произведения время всего в нескольких предложениях. Другой пример сокращения времени: «Я так долго не выдержу! – признался Пыха спустя неделю своему приятелю» [17, с. 339]. Словосочетание «спустя неделю» сокращает повествование, исключив, по мнению автора, лишние описания. Таким образом мы видим, что время в данной трилогии не является первичным, оно лишь позволяет развиваться сюжету в удобном для него темпе. Такие особенности романов, как краткость изображаемого события, неоднородность повествования, плотная наполненность времени событиями помогает воссоздать динамичность реальной жизни в произведении.

Основной прием, используемый автором для отражения времени – так называемое «событийное время». Оно реализуется в тексте с помощью глагольных форм: «Ведьма успела скурить почти весь свой табак (наворованный понемногу с маленьких смоукеровских плантаций), пока шло превращение» [16, с. 178]; «По мере того, как смоукары сплавлялись вниз по течению, вода снова начала подниматься. Все чаще им попадались участки затопленного леса» [17, с. 162]; «У каюкера вдруг возникло ощущение, что его вежливо оттеснили в сторонку; собственные руки вдруг проделали ряд сложных быстрых движений – взяли у Бята гантели, каким-то особым образом смотали канат и ловко уместили все это в чашке баллисты» [18, с. 159].

Вместе с иными способами изображения времени, автором активно используется календарное и суточное время – кроме смены дня и ночи, вечера и утра, часто речь идет о смене времени года. Так, например, в романе «Дети непогоды» на лайнере Махагония отмечается карнавал в честь начала сезона дождей, проводимый раз в полгода: «Наш полет продлится около трех суток, и все это время в Бэбилоне будет проходить карнавал. Но и мы не отстанем от них по части веселья!» [16, с. 344]. Использование различных приемов описания времени позволяет автору наиболее точно изобразить вымышленную вселенную.

Воссоздание онейрического пространства подразумевает наличие сновидческого времени. Иннот, осознавая свое всевластие во сне, так же может управлять временем: «Да успокойся ты, времени навалом. Не забывай, что ты во сне; а здесь растянуть секунду на несколько часов – сущий пустяк.

– Никак не могу привыкнуть к этому месту» [17, с. 351]. Онейрическое время в произведении играет особую роль – оно позволяет персонажу растягивать или замедлять бег реального времени, что помогает ему в сложных ситуациях.

Зачастую в произведении маркерами времени отмечается пространство. Так, объясняя месторасположение деревни смоукеров, Иннот говорит: «Они обитают примерно в полутора днях полета от Бэбилона» [16, с. 104]. Таким образом в трилогии временной маркер становится пространственным.

Таким образом, специфическими приемами воссоздания временной картины в романах являются: различная длительность и темп событий, наполненность и насыщенность художественного времени действиями, ситуации являются неоднородными, общая длительность описанных событий не столь велика – вполне укладывается в рамки нескольких месяцев, большая часть которых (например, длительные путешествия) пропущены для создания динамичности повествования.

В третьей части трилогии впервые используется прием ретроспективы. Благодаря этому автор раскрывает характер Чаква Шамполамо – ухайдакера Подметалы – его историю и цели.

Если в течение первых двух частей трилогии время исключительно линейно, и автор не уделяет ему особого внимания, то в «Старой контре» ситуация меняется. В сюжете появляется некий артефакт, волшебная палочка, благодаря которому можно влиять на пространство и время, чем пользуется главный отрицательный герой произведения. Время обретает особую ценность.

Также в третьей части появляется возможность путешествия во времени, что выводит тему пространственно-временного континуума на передний план.

Сами герои осознают свое вмешательство во время, направляя события так, чтоб не произошло никаких изменений в прошлом: «В общем, это имеет отношение к судьбе. Подметала должен был покинуть наше время и отправиться в глубокое прошлое. Это было некоторым образом предопределено. <> Дело в том, что ваше появление подстегнуло события» [18, с. 357]. Подобный сюжетный поворот призван обратить внимание читателя на важность и необратимость течения времени.

Более того, с помощью специального прибора (темпорального лампона) герои могут посмотреть на события, происходящие сейчас в далеком прошлом. Так Иннот раскрывает тайну своего появления на свет, а время заикливается. Таким образом реализуется движение времени, соотнесение прошлого и настоящего.

Характеризуя временную организацию произведения по словарю Т. В. Жеребило, мы приходим к выводу, что в произведении представлены следующие виды времени: реальное объективное время, циклическое, ирреальное (астральное, онейрическое); календарное, событийное; конкретное, обобщенное; сюжетное; реальное.

Автор активно использует такие приемы изображения времени, как изменение его темпа, акцентирование протяженности событий, ускоренность повествования, ретроспекция.

Художественное время представлено различными формами глаголов («Утром Хлюпика разбудили замечательные ароматы» [16, с. 123]); единицами времени («У нас в запасе минут пятнадцать» [16, с. 133]); указаниями на отдельные события («Ты, помнится, обещал найти мне что-нибудь почитать по Второй Магической» [16, с. 206]) и предметами быта и окружения (одежда горожан, соответствующая эпохе Древней Греции, стационарные телефоны, драндулеты и т. д.).

Использование большого спектра приемов отражения художественного времени призвано наполнить произведение динамичностью. Это говорит о

попытке автора отразить в произведении не столько реальное течение времени, сколько его наполненность событиями, насыщенность.

2.4. Взаимосвязь пространственных и временных координат в романах

П. Марушкина

Яркой особенностью романов П. Марушкина является дискретность, специфическое деление сюжета на некие «отрезки», разграничивающие повествование на смысловые части. Подобный способ изображения переносит читателя с одной точки сюжетного движения в другую. Так, например, в начале романа «Дети непогоды» в один момент читатель видит Куки с Хлюпиком, переживающих грозу на островке, далее следует изображение избушки Перегниды, через страницу – действия армадилла, потревоженного колдовством, и тут же – летучий корабль обезьянских пиратов, размышляющих, как бы развлечься [16, с. 49–53]. Подобным монтажом автор достигает сиюминутности, временной параллельности событий, позволяет читателю взглянуть на один и тот же момент под несколькими ракурсами одновременно. В этом специфика хронотопа романов писателя.

Основным хронотопом произведения является топографический (хронотоп сюжета, по классификации Я. С. Левченко [36]) – он делит повествование на ряд пространственно-временных отрезков, которые соответствуют сюжетному развитию.

Произведение начинается с хронотопа неслучайной встречи в закрытом пространстве (тип «гостинной-салона» [1]); в романе «Дети непогоды» роль закрытого пространства выполняет деревенька смоукеров, а неслучайная встреча состоится между Хлюпиком и Куки. Впоследствии автор неоднократно обращается к классическим типам хронотопа: в произведении прослеживаются такие типы, как «идиллическое время» беззаботного существования в отчем доме (таковым является жизнь смоукеров в родной

деревне) и «авантюрное время» испытаний на чужбине – например, приключения каюкеров во время похода в Либерлэнд. Обращаясь к исторически сложившимся типам хронотопа, автор актуализирует собственное произведение.

М. М. Бахтин считал, что главной категорией хронотопа является время, однако современные исследователи доказали, что ведущую роль играет пространство.

В романах П. Марушкина большее внимание уделено изображению пространственной картины: время следует за пространством, видоизменяется вместе с ним, ускоряясь и замедляясь где того требует сюжет. Так, попав в Вавилон, Хлюпик замечает резкое ускорение течения времени: «Хлюпик еще раз вспомнил все, что с ним случилось за эти дни. Ощущение было такое, словно он прыгнул в бурную реку...» [16, с. 141]. Путешествие в Вавилон вызвало ускорение времени для персонажа, а не наоборот, ускорением времени отмечено изображение картин города.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Романы Павла Марушкина «Дети непогоды», «Музыка джунглей» и «Старая контра» изображают собственную вселенную, самобытность которой отражается с помощью специфической пространственно-временной организации.

Пространственная картина романов П. Марушкина характеризуется следующими особенностями:

- 1) пространство произведения реализуется на нескольких уровнях: реальном и ментальном;
- 2) пространство дискретно, состоит из многих частей (локусов), связанных между собой;
- 3) пространственная картина динамична, окружение меняется не только географически – в зависимости от сюжета изменения происходят в рамках одной и той же локации;
- 4) для отражения реальности автор использует различные типы пространств: реальное пространство соседствует рядом с книжным и онейрическим пространством.

Специфика изображения времени в произведениях писателя реализуется в:

- 1) отсутствии конкретного исторического времени;
- 2) дискретности сюжета, его раздробленности на временные отрезки;
- 3) разнообразии приемов описания времени;
- 4) отражении различных типов художественного времени;
- 5) использовании классических типов хронотопа;
- 6) динамичности;
- 7) использовании ретроспективы.

Пространственно-временная картина произведения отличается динамичностью. Она наполнена событиями, разнородна, подстраивается под

сюжет. Пространственный охват в произведении огромный, временной промежуток – меньше года.

Пространственно-временная картина является общей для трилогии, однако изменяется в рамках каждого романа в отдельности – в романе «Дети непогоды» мир обширен, но фрагментирован; в книге «Музыка джунглей» происходит расширение границ и объединение локусов, важной частью пространства становится дорога; в произведении «Старая контра» происходит разделение пространства на два противопоставленных хронотопа, на события, происходящие одновременно, пространство романа сужается до конкретных точек.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 234–407.
2. Белявский, В. А. Вавилон легендарный и Вавилон исторический / В. А. Беляевский. – М. : Мысль, 1971. – 319 с.
3. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста : учебное пособие / Н. С. Болотнова. – 5-е изд. – М. : Флинта, 2016. – 520 с.
4. Время, А. Ц. Литературная энциклопедия / А. Ц. Время. – М., 1929–1939. Т. 2. – М. : Изд-во Ком. Акад., 1929. – С. 321–324.
5. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – Изд. 4-е, стереотипное / И. Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
6. Гончаров, И. А. Обрыв / И. А. Гончаров. – «Public Domain». [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.litres.ru/ivan-goncharov/obryv/> (дата обращения: 12.12.2017).
7. Давыдова, Т. Т. Методическое руководство по изучению дисциплины «Теория литературы» для специальности «Издательское дело и редактирование» : электронное издание подготовлено коллективом Центра дистанционного образования МГУП на основе методических материалов, предоставленных автором. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hi-edu.ru/e-books/xbook384/01/part-001.htm> (дата обращения: 18. 03. 2018).
8. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / А. Б. Есин. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 248 с.
9. Жеребило, Т. В. Термины и понятия: методы исследования и анализа текста : словарь-справочник / Т. В. Жеребило. – Назрань : ООО Пилигрим, 2011. – 108 с.

10. Жиличева, Г. А. Тема времени и время повествования в русском романе 1920–1950-х гг. / Г. А. Жиличева. // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 3 (29). – С. 99–108.
11. Золотова, Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. – М., 1998. – С. 23.
12. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК Интелвак, 2001. – 1600 с.
13. Лихачев, Д. С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
14. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь : кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
15. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. / Ю. М. Лотман. – Таллинн, 1992–1993. – С. 447, 451.
16. Марушкин, П. Дети непогоды : роман / Павел Марушкин. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с. – (Каюкер и ухайдакер).
17. Марушкин, П. Музыка джунглей : роман / Павел Марушкин. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с. – (Каюкер и ухайдакер).
18. Марушкин, П. Старая Контра : роман / Павел Марушкин. – М. : Эксмо, 2007. – 384 с. – (Каюкер и ухайдакер).
19. Махов, А. Е. Топос : литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК Интелвак, 2001. – 1600 с.
20. Махов, А. Е. Топос. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / А. Е. Махов ; гл. науч. ред. Тамарченко Н. Д. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 358 с.
21. Мокульский, С. Место действия : литературная энциклопедия : в 11 т. / С. Мокульский. – Т. 7. – М. : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. Сов. Энцикл., 1934. – С. 226–229.

22. Морозов, Д. В. Иронический хронотоп в романе В. Набокова «Дар» / Д. В. Морозов // Вестник КГУ. – 2006. – № 1. – С. 190–193.

23. Печенюк, Т. Г. Традиции литературы фэнтези в отечественной литературе / Т. Г. Печенюк. – Йошкар-Ола, 2007. – С. 136–138. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://elibrary.ru/item.asp?amp=&id=21283892> (дата обращения: 22.04.2018).

24. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня ; ред. коллегия : М. Ф. Овсянников (пред.) и др. ; сост., вступит. статья и примеч. И. В. Иванько и А. И. Колодной. – М., Искусство, 1976. – 614 с.

25. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 358 с.

26. Прокофьева, В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2004. – № 11. – С. 87–91.

27. Прокофьева, В. Ю. Русский поэтический локус в его лексическом представлении: на материале поэзии «серебряного века» : дис. ... канд. филол. наук / В. Ю. Прокофьева. – СПб, 2004. – 380 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [leksicheskom-predstavlenii-na-materiale-poezii-serebryanogo.htm](https://www.researchgate.net/publication/312511111) (дата обращения: 01. 03. 2018).

28. Пыхтина, Ю. Г. К проблеме использования пространственной терминологии в современном литературоведении / Ю. Г. Пыхтина. // Вестник ОГУ. – 2013. – № 11 (160). – С. 29–36.

29. Сайт издательства ЭКСМО. – Режим доступа : <https://eksmo.ru/book/muzyka-dzhungley-43082330/> (дата обращения: 18.02.2018 г.).

30. Субботина, Т. В. Локус, топос, урбоним, микропоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т. В. Субботина // Вестник ЧелГУ. – 2011. – № 24. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/lokus-topos-urbanim-mikroponim-k-voprosu-o-soderzhanii-prostranstvennyh-ponyatiy> (дата обращения: 18.03.2018).

31. Темирболат, А. Б. Проблема хронотопа в современной прозе : учебное пособие / А. Б. Темирболат. – Алматы, 2003. – 199 с.
32. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
33. Тимофеев, Л. И. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
34. Топоров, В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Т. 1 : Теория и некоторые частные ее приложения / В. Н. Топоров. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 816 с.
35. Тороп, П. Х. Хронотоп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы ; сост. Я. Левченко ; под. рук. И. А. Чернова. 1984. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://diction.chat.ru/xronotor.html> (дата обращения: 15. 03. 2018).
36. Успенский, Б. А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI–XIX вв.) / Б. А. Успенский. – М. : Гнозис, 1994. – 240 с.
37. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая шк., 2004. – 405 с.
38. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для вузов / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 400 с.
39. Чернухина, И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. – Воронеж, 1984. – С. 24.
40. Чехов, А. П. В овраге / А. П. Чехов. – Public Domain. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.litres.ru/anton-chehov/v-ovrage/> (дата обращения: 12. 12. 2017).
41. Чехов, А. П. Степь / А. П. Чехов. – Public Domain. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.litres.ru/anton-chehov/step/> (дата обращения: 12.12.2017).
42. Шутая, Н. К. Часы как материальный символ времени в романах Достоевского / Н. К. Шутая // Символ науки. – 2015. – № 7–2. – С. 117–119.

43. Яковлева, Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени восприятия) / Е. С. Яковлева. – М. : Гвовис, 1994. – 344 с.