

Список використаної літератури:

1. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. — К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. — 237 с.
2. Тишуніна Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - С. 149—154.
3. Brussig T. Am kürzeren Ende der Sonnenallee / Tomas Brussig. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999. — 157 S.
4. Müller Jürgen E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation / Jürgen E. Müller. — Nodus-Publ., 1996. — 335 S.
5. Nijdam E. Rock statt Marx: Rock and Roll Narratives in Leander Hausmann's Sonnenallee / Elizabeth Nijdam, Ann Arbor // German as foreign language-journal. — 2010. — № 3. — S. 117-136. — Режим доступу до журн.: http://www.academia.edu/762983/Rock_and_Roll_Narratives_in_Leander_Hausmanns_Sonnenallee.
6. Rajewsky Irina O. Intermedialität / Irina O. Rajewsky. —Tübingen: Francke, 2002. — 216 S.
7. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf. — Amsterdam: Rodopi, 1999. — 272 p.

**The Intermedial Space of the Novel
«At the Shorter End of Sun Alley» by Thomas Brussig**

The article deals with the intermedial elements in the novel «At the Shorter End of Sun Alley» by contemporary German writer Thomas Brussig, including attempts to analyze their function on the problem level. The problem of interaction between the text content and the worlds of music, painting and cinema is investigated. Much attention is focused on the realization of visual, musical and cinematographic codes in the text of the novel.

Key words: Thomas Brussig, intermedial analysis, media, intermedial relations.

УДК 821.161.1/09.1992/2010

Екатерина Оглоблина (Пермь)

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ
В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»**

В центре внимания статьи — художественное пространство и время в романе Мириам Петросян «Дом, в котором». Описывается пространственная структура, составляющие её локусы, взаимоотношения между ними, а также их связь с различными типами временной организации. Особое внимание уделяется рассмотрению мифопоэтики. Трансформация пространственных и временных структур показана в контексте аналогичных процессов в литературе середины XX — начала XXI в.

Ключевые слова: художественное пространство, художественное время, современная русская литература, мифопоэтика, магический реализм.

Исследование художественного пространства и времени в романе М. Петросян «Дом, в котором» оказывается одной из предпосылок решения общего вопроса о трансформации мифологического пространства в современной литературе, а также вопроса о соотношении в произведении заимствований и общекультурных тенденций. Мириам Петросян, мультипликатор по профессии, писала «Дом, в котором...» в течение десяти лет в Ереване. Отдалённость от русской литературной жизни способствовала появлению оригинального произведения, свободного

от давления тенденций, сформировавшихся внутри какого-либо литературного течения. Ольга Лебёдушкина в статье «Петросян, которую “не ждали”» пишет: «Не зачисленная ни в какие столичные тусовки и группировки, никому не известная писательница стала реальным воплощением вечной историко-литературной утопии — подтверждением автономности литературы» [2]. Тем не менее, несмотря на своеобразность романа, в нём прослеживаются общие для современной литературы черты, которые проявляются и в специфике художественного пространства. Целью нашей работы является описание пространственной и временной структуры романа и рассмотрение её в контексте русской литературы середины XX — начала XXI в.

Прежде чем приступить к анализу, следует оговорить, что мы относим роман к жанру магического реализма, что обуславливает использование в анализе мифологического метода. Именно с позиций мифопоэтики нами будут рассмотрены художественные время и пространство.

Пространственная структура романа состоит из трёх локусов — Наружность (мир за пределами Дома), Дом и Лес (потусторонний мир, ирреальное пространство). Эта трёхчленная структура соответствует мифологическим представлениям о делении пространства на три части: высший, низший и срединный миры. Кроме того, важное место занимает деление пространства на сакральное и периферийное, профанное. В романе «Дом, в котором...» они располагаются на горизонтальной оси, несмотря на то, что Наружность как пространство смерти (об этом будет сказано ниже) должна обладать координатами «низ». Расположение в одной плоскости делает возможным проникновение одного мира в другой и их слияние — возможен как побег из Дома в Наружность, так и прыжок из Дома в Лес. Пространственная архитектура романа строится как концентрические круги: в центре — сакральное пространство, его окружает периферия (Наружность).

Фактически Дом — это некое срединное пространство, сочетающее в себе черты профанного и сакрального. Географическое «промежуточное» положение Дома соответствует его промежуточному положению между мирами: «На нейтральной территории между двумя мирами — зубцов и пустырей — стоит Дом» [5, с. 7]. Лесу соответствуют пустыри. Одинаковые ряды домов-«расчёсок» воплощают мир Наружности, которому противопоставляется яркий индивидуализм обитателей Дома и его комнат.

Локус Дома обладает собственной структурой. Она состоит из концентрических кругов и особых зон, представляющих собой места проникновения профанного пространства в сакральное. Точкой отсчёта в построении пространства Дома служит зона, воплощающая минимальное личное пространство человека, — это кровать. Следующий круг — это комната. «Дом кажется Кузнечнику огромным ульем. В каждой ячейке — спальня, в каждой спальне — отдельный мир» [5, с. 129]. Следующая граница наиболее важная в произведении — она отделяет Дом от внешнего мира, и это противопоставление играет сюжетобразующую роль. Пространство Наружности, простирающееся за забором, не ограничивается ничем.

Пространство конструируется с помощью предметов. Оно становится индивидуализированным, тесно связанным с героями, функционирующими в нём. Перемещение героя из одного пространства в другое ведёт к качественным изменениям этих пространств, которые становятся локусами, т.е. теряют связь с бесконечностью, которая присуща пространству в целом, и приобретают признак закрытости. В. Н. Топоров одной из характерных черт мифологического пространства называет связь с вещественным наполнением: «Следовательно, пространство (или — точнее — пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением (первотворец, боги, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии, сакрализованные и мифологизированные объекты из сферы культуры и т. п.), т. е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство» [6]. В романе М. Петросян в качестве организующих элементов выступают предметы. Неоднократно подчёркивается связь вещей и их хозяев: «Любой предмет — это времена, события и люди» [5, с. 814]. Таким образом, предметы придают пространству значение культурного и исторического, т.е. маркируют его как живое.

Жизненный цикл обитателей Дома и их судьба также связаны с перемещением в Доме и с изменением статуса его мини-локусов. Так, Кузнечик, будучи изгоем, не имеет доступа в спальни старших. Жизнь обитателей Дома разделяется на периоды тремя событиями, которые

так или иначе можно считать обрядами инициации. Первая инициация — это получение прозвища и статуса новичка. Вторая — ночь во время выпуска старших групп. Третья — собственно выпуск. Все три события связаны с перемещением в пространстве и/или изменением статуса отдельных локусов: запрещённое становится доступным. Получение прозвища маркирует переход в локус Дома. С этого момента ученик теряет связь с Наружностью. В ночь выпуска младших запирают в комнате, таким образом, всё остальное пространство Дома становится сакральным и тайным. Непосредственно выпуск — обряд инициации в «наружную» жизнь. Кардинально меняется статус пространств: Наружность становится открытым пространством, тогда как Дом отныне закрыт.

Обратимся к описанию упомянутых нами выше зон, являющихся чужеродными в Доме. К ним относятся помещения, не являющиеся жилыми комнатами. «Есть пустые ячейки классных и игровых комнат, столовых и раздевалок, но они не светятся по ночам янтарно-медовыми окнами, а значит, их нельзя считать настоящими» [5, с. 814]. К этому перечню относится и третий «учительский» этаж. Однако наиболее ярко жилое пространство Дома противопоставляется Могильнику, т.е. больничному крылу. Могильник характеризуется как «безупречно стерильный», «сверкающий белизной» [5, с. 202], подчёркивается пустота и безликость этого места, которые противопоставляются предельно индивидуализированным и наполненным комнатам Дома. Попадание в пустое пространство приравнивается к утрате своей сущности: «Делаясь пациентом, человек утрачивает своё «я». Стирается личность...» [5, с. 202]. Сравним с описанием Наружности: «Наружность как она есть. С ИХ точки зрения. Не красивая, не уродливая, просто никакая» [5, с. 726], «безликий, выхолощенный мир чёрно-белых улиц» [5, с. 726]. Во всех случаях делается акцент на обезличивании. Весьма показательны два эпизода: разрисовка стен при заселении в новую спальню и реакция учеников Дома на ремонт коридоров, когда были закрашены многочисленные надписи и граффити: «Мы теперь как продолжение Могильника... Как жить?» [5, с. 784]. Таким образом, смерть связана с пустотой и безликостью, которым противопоставлена наполненность и индивидуальность. Покинуть Дом значит не только повзрослеть, но и потерять себя, что приравнивается к смерти: «С уходящими они поступали как с покойниками» [5, с. 299], «Знаете, как здесь говорят о тех, кто ушёл из Дома? Как о покойниках» [5, с. 207]. Таким образом, Наружность становится пространством смерти, но не в буквальном, а метафизическом смысле.

Столь сильный акцент на обезличивающей функции пространства позволяет нам назвать Наружность пространством антиутопии, тогда как Дом и Лес — утопия, идеальное общество, где герои не страдают от физических недостатков.

Наконец, обратимся к описанию сакрального пространства, Леса. Во-первых, стоит указать, что это не прекрасное идиллическое пространство. Сфинкс описывает попадание на Изнанку следующим образом: «Это была заброшенная местность, <...> раздолбанная траса, вокруг — поля, изредка попадаются домики. Большая часть заколочена» [5, с. 213]. Это место нельзя назвать безопасным: «И знаешь что... те места не так безобидны, как тебе могло показаться. Среди них попадаются довольно жуткие» [5, с. 218]. Тем не менее, Лес для героев Дома — это возможность спастись от разрушающего мира Наружности.

Первое попадание в Лес — тоже инициация. Её проходят не все, однако именно она наиболее важная и обозначает полную причастность сакральному пространству: «Знаешь, что означает случившееся с тобой? Что Дом взял тебя. Пустил в себя. Где бы ты ни был, ты теперь — его часть» [5, с. 217]. Стоит отметить, что в мировой мифологии пространством инициации становился именно лес. Однако если традиционно Лес маркируется как чужое пространство, то в романе «Дом, в котором...» значение чуждости исчезает. В традиционной культуре человек воспринимает лес как обитель жестоких и суровых сил природы. Герои романа же сами становятся частью этих сил, что объясняет различия в восприятии этого пространства. Однако для Сфинкса, оставшегося в Наружности, Лес сохраняет всё те же черты, которые аналогичное пространство приобретает в русской культуре. Несмотря на то, что это пространство сакральное, оно «маркируется как место, несущее в себе губительные функции, вызывающее у человека чувство страха и тревоги» [5, с. 217]. Так, Сфинкс в ужасе просыпается, увидев во сне человека «со стальными передними зубами», который «называет

меня «маленьким ублюдком» и бьёт про каждую провинность» [5, с. 218]. Таким образом, восприятие этого локуса также зависит от выбранного героем пути.

А. А. Коробейникова и Ю. Г. Пыхтина выделяют следующие семантические характеристики леса: «враждебность части пространства, оппозицию всем прочим горизонтальным топосам, укрытие для невинно гонимых» [2, с. 49]. Все эти характеристики могут быть применены и к Лесу в исследуемом романе.

Два противоположных локуса — Наружность и Лес — сливаются и взаимопроникают в Доме. Наружность входит в Дом через Могильник. Лес — пространство метафизическое, поэтому проникает в Дом через изменение его самого: «В глубине Перекрёстка хлопнула дверь. В коридор проник лунный свет. Звук шагов и тяжёлое дыхание. По тропинке шёл кто-то тяжёлый» [5, с. 141].

Дом является промежуточным пространством и из-за его связи с двумя противоположными типами мышления: мифологическим и реалистическим, современным. Это делает Дом пространством выбора, которое можно сопоставить с хронотопом порога М. М. Бахтина. Здесь происходит ценностное самоопределение героев, которым предстоит выбрать между двумя локусами, олицетворяющими две противоположные модели личности (мышления) и два варианта жизненного пути. В этом случае локус Дома выступает как промежуточная станция, объединяющая в себе черты обоих пространств, как объединяющее звено.

В связи с этим различаются и два варианта пути, которые соотношены с двумя типами персонажей, «субъектами пути» [6]. Первый вариант — это движение по направлению к сакральному центру, Лесу, которое выражается как всё более возрастающая связь с этим местом, итогом пути становится полное совмещение с сакральным центром. Второй вариант — движение по направлению от сакрального центра к периферии, к зоне опасности — Наружности. Эти два типа полностью соответствуют описанию В. Н. Топоровым вариантов мифологического пути [6].

В фантастических произведениях, написанных в период со второй половины XX в. по начало XXI в., прослеживается мотив исхода волшебства, который зачастую реализуется как уничтожение или исчезновение сказочного пространства. Мы трактуем это как символ гибнущей культуры и исчезновения моральных ориентиров. В романе «Дом, в котором» мы видим схожий мотив. При интерпретации локуса Дома как пространства детства финал приобретает дополнительное значение. Физическое уничтожение Дома в конце романа может быть рассмотрено как символ окончательного разрыва между мифологической и реалистичной парадигмой мышления, между миром взрослых и детством.

Мифологическому пространству Дома соответствует и особое время. Оно деформировано, нелинейно, как и пространство, тяготеет к индивидуализации: «Время в Доме течёт не так, как в Наружности. Об этом не говорят, но кое-кто успевае прожить две жизни и состариться, пока для другого проходит какой-нибудь жалкий месяц» [5, с. 813]. Это цикличное мифологическое время, которое реализуется как бесконечная череда перерождений главных героев. А. Ф. Лосев рассматривает мифологическое время как такое время, для которого характерны «Всеобщая взаимопревращаемость вещей внутри замкнутого космоса, необходимая ввиду того, что здесь всякая единичность содержит в себе любую обобщенность и наоборот» [3, с. 33]. Неустойчивость пространства Дома, бесконечная череда перерождений, вещи как хранители истории — всё это соответствует данной А. Ф. Лосевым характеристике.

И. А. Хасанов пишет: «Отличие же мифологического времени от раннемифологического безвременного бытия заключается в том, что здесь представление о единомоментном безвременном бытии мироздания продолжает существовать в условиях, когда уже возникло и получило значительное развитие представление о времени и временном бытии чувственно воспринимаемого мира; кроме того реальная действительность уже не сводится лишь к чувственно воспринимаемому миру, а представляет собой весьма сложный абстрактно-конкретный мир, который начинает постепенно раздваиваться на два мира, а именно: на чувственно воспринимаемый мир и мир умопостигаемый» [7]. Таким образом, Дом как чувственный мир и Лес как умопостигаемый мир являются ещё одним доказательством мифологического характера романного времени.

Символом «наружного» времени в романе являются часы. В стенах Дома они либо ломаются сами, либо их уничтожает Шакал Табаки, которого можно назвать своеобразным овеществлённым духом Дома. «Кто-то однажды заметил, что срок работы часов — любых часов — в Доме на удивление короток» [5, с. 736]. Циклическое время Дома противопоставлено линейному времени Наружности: «Жизнь не течёт по прямой. Она — как расходящиеся круги. На каждом круге повторяются старые истории, чуть изменившись, но никто этого не замечает... Приятно думать, что время, в котором ты, — новенькое, с иголки, только что вытканное» [5, с. 772]. Нужно отметить, что временная архитектура соответствует пространственной структуре, т.е. представляет собой круги, что ещё более усиливает значение Дома как замкнутого, закрытого пространства.

Таким образом, в романе М. Петросян противопоставлены мир современный и мифологический, каждому миру соответствует свой топос и свой тип персонажей, а также вариант их жизненного пути. В целом в романе представлены мифологические время и пространства, однако существует ряд отличий, обусловленных ценностными ориентациями героев. Не испытывая прямых влияний, роман «Дом, в котором», тем не менее, входит в литературный процесс (русский и мировой) — трансформации времени и пространства в произведении Петросян соответствуют аналогичным явлениям в других произведениях русских и зарубежных авторов.

Список использованной литературы:

1. Коробейникова А. А. О пространственных архетипах в литературе / Анна Коробейникова, Юлиана Пыхтина // Вестник ОГУ. — Оренбург, 2010. — № 11 (117). — С. 44–50.
2. Лебёдушкина О. Петросян, которую «не ждали» / Ольга Лебёдушкина. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/8/le17.html>.
3. Лосев А.Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев — М.: Наука, 1977. — 207 с.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Юрий Лотман // Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14–285.
5. Петросян М. Дом, в котором... / Мириам Петросян — М.: Livebook / Гаятри, 2012.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст / Владимир Топоров. — Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html.
7. Хасанов И. А. Мифологическое время / Ильгиз Хасанов. — Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/TERMS/khasanov_mifologicheskoe.htm

Artistic Time and Space in the Novel by M. Petrosyan «The House That»

The article is focused on the artistic time and space in the novel by M. Petrosyan «The house that». The structure of the space, the locuses, their correlation and connections with the various types of time organization are revealed. The novel's transformation of space and time structures is shown in the context of similar processes in the contemporary Russian literature.

Key words: artistic time, artistic space, modern Russian literature, mythopoetics, magic realism.