

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени академика С. П. КОРОЛЕВА»
(Самарский университет)

А. А. Косицин

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ:
ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Рекомендовано редакционно-издательским советом федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева» в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по программе высшего образования по направлению подготовки 42.03.03 Издательское дело

САМАРА
Издательство Самарского университета
2016

УДК 82.0
ББК 83.3
К 71

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. М. А. П е р е п ё л к и н;
канд. филол. наук А. С. А т р о щ е н к о

Косицин, Андрей Александрович

К 71 **Теория литературы: время и пространство в художественном произведении:** учеб. пособие / А. А. Косицин. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2016. – 80 с.

ISBN 978-5-7883-1103-6

В пособии рассмотрены представления о времени и пространстве, их трактовки в науке, культуре, мифе, литературе, а также роль этих представлений в формировании картины мира и поэтики художественного произведения.

Учебное пособие отвечает требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по направлению подготовки 42.03.03 Издательское дело.

УДК 82.0
ББК 83.3

ISBN 978-5-7883-1103-6

© Самарский университет, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
Введение	
О невероятности опыта, глухоте пространства и слепоте времени	7
Часть 1. Общие заметки: пространственно-временные ориентиры культуры	13
1.1. «Время» и «пространство»: к этимологии слов и их значений	–
1.2. Аспекты времени и пространства в опыте наблюдения	17
1.3. Путешествие во времени: временные парадоксы в оптике научной фантастики	23
1.4. Мифологическое время и пространство	27
1.5. Бинарная логика древних цивилизаций в отношении пространства и времени, ее роль в создании сюжет- ной матрицы художественного произведения	29
<i>Вопросы и задания</i>	31
Часть 2. Заметки о литературе: время и пространство как категории поэтики	32
2.1. Литература как время и пространство восприятия: Г.Э.Лессинг и Дж.Фрэнк	–
2.2. Время и пространство как «симптомы» картины мира: А.А.Ухтомский и М.М.Бахтин	33
2.3. Литературоведческие определения времени и прост- ранства: лексикографический опыт Н.Д.Тамарченко	36
<i>Вопросы и задания</i>	44

Часть 3. Заметки о кино:	
время и пространство как герои киноэкрана	45
3.1. Парадоксы S-t-континуума: петля времени	–
3.2. Инверсия времени как фабула и нарративная структура	48
3.3. Альтернативные пространства (реальности)	53
<i>Вопросы и задания</i>	56
Заключение	57
Приложения	58
<i>I. Пословицы и поговорки о времени</i>	–
<i>II. Пословицы и поговорки о пространстве</i>	59
<i>III. Высказывания и афоризмы о времени</i>	–
<i>IV. Высказывания и афоризмы о пространстве</i>	61
<i>V. Загадки о времени, пространстве и их маркерах</i>	–
<i>VI. Несколько историй о путешественниках во времени</i>	63
<i>VII. Анекдоты про путешествия во времени</i>	65
<i>Темы для рефератов по дисциплине</i>	66
<i>Списки произведений по дисциплине</i>	67
<i>Примеры практических занятий по дисциплине</i>	70
<i>Научная литература по дисциплине</i>	72

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вначале – несколько уточнений.

Во-первых, стоит объяснить, почему учебное пособие, которое сейчас перед вами, называется так, как оно называется. Я не мог избежать формальности и назвать его иначе, хотя, вероятно, стоило бы. Но, увы, требования к представляемым на публикацию учебным пособиям не позволили мне озаглавить работу проще и точнее (например: *«Время и пространство в представлении человека, науки, мифа, литературы и т.д.»*), а вынудили вписать ее в близкий заявленной теме учебный курс. Таковым курсом является, как я посчитал, «Теория литературы», и потому учебное пособие получило соответствующее заглавие. А насколько связано содержание данного пособия с теорией литературы – судить читателю.

Второе уточнение касается замысла данного пособия. Дело в том, что два года назад я получил приглашение от профессора А.Л.Гринштейна прочитать небольшой спецкурс для магистрантов философского факультета Самарской государственной областной академии (Наяновой) о времени и пространстве в литературе, и с тех пор, как я впервые прочитал такой курс магистрантам, у меня скопилось несколько любопытных выписок и соображений в блокноте. Позже они оказались востребованы – я обращался к ним, когда продумывал и проводил тематический элективный курс в одной из самарских школ. Записи по теме времени и пространства, сделанные мной в блокноте, и легли в основу данного пособия, перенявшего от своего источника специфическую поспешность и фрагментарность (читателю необходимо помнить об этом факте, иначе жанр и композиция пособия покажутся ему нестройными и нелогичными).

Уточнение третье – относительно читательского адреса этого издания. Сразу оговорюсь, что пособие это никоим образом не сориентировано на издателей, как об этом заявлено на титульной странице издания (хотя в какой-то мере такое заявление оправдано, поскольку среди слушателей моего спецкурса было немало людей с базовым издательским образованием – моих бывших учеников по институту печати СГАУ), его адресат – самый широкий круг читателей, коль уж речь пойдет о пространственно-временном континууме и взглядах на него ученых, писателей, философов и просто

размышляющих о нем людей. Поэтому пособие не ограничивается исключительно литературными примерами.

Уточнение последнее: помещение в конце издания пустой страницы «Для заметок» – не результат ошибочной верстки, а концептуальная задумка автора, который полагает, что читатель сделает необходимые выводы из прочитанного и изложит свои замечания и наблюдения (автор искренне считает, что ничто так не побуждает к размышлениям, как пустая страница, требующая себе содержания).

Таково начало и таковы уточнения, о которых я не мог не сказать.

ВВЕДЕНИЕ

О невероятности опыта, глухоте пространства и слепоте времени

Время и пространство – вещи, которые человека интересуют с детства. А.Эйнштейн шутил, что ничто ему не помогло так приблизиться к пониманию этих вещей, как «отсталость в развитии», приержанная детскость своего внутреннего мира¹. Действительно, пространство человек начинает осваивать еще будучи несознательным ребенком, тогда же он переживает и первые опыты времени, испытывая чувство голода и последующее за ним кормление как динамику изменений своего внутреннего состояния. Время и пространство – то, на чем зиждется его мир: настойчиво преодолевая расстояния до любопытного объекта, он избирает при этом любые направления и пути. Избираемое им выстраивает его индивидуальный опыт – опыт пространственных перемещений и внутренних состояний.

Однажды Ю.М.Лотман точно заметил, что поступок отнимает свободу выбора, поскольку отсекает все нереализованные альтернативы². То же следует сказать и о постоянно формирующейся у человека картине мира – она также «устаканивается» у него в зависимости от обстоятельств. У каждого человека формируется своя картина мира, со своими ценностями и ориентирами, и он, по своей сути, является единоличным обладателем своего собственного мира, не похожего ни на чей другой. Размышляя об этом, я всякий раз вспоминаю «Прогулки с Пушкиным» А.Терца (А.Д.Синявского), где есть замечательное сравнение человека-гения с пустой формой, которую тот наполняет своим содержанием. Порой мне кажется (я усиленно противлюсь этой мысли), что человек всерьез подобен глине и из него можно ваять все, что угодно: кем себя осознавать, кого любить, чему завидовать, на что рассчитывать и т.д. Однако весомая доля правды в этом есть.

¹ См. об этом: *Einstein A. Lettres à Maurice Solovine*. Paris: Gauthier-Villars, 1956. P. 21.

² См. об этом: *Лотман Ю.М. Пушкин*. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 108.

Представьте себе, что младенец вылупился из яйца или упал с неба на незнакомую ему планету и стал ее осваивать. Что он увидел вокруг себя? – Цветную картинку, не более того. Мир, который он стал вдруг наблюдать, – лишь иллюзия, уловка, обманка, подобная той, что лицезреют герои польской киноленты «Секс-миссия» (1984) Ю.Махульского. Это мир, горячий воздух которого оказывается всего лишь солнцем, буйная волна – ветром, страшные угрожающие звуки – сопротивлением ветра и т.д. А ему это все невдомек. Пройдет много времени, пока он научится видеть во всем причины и следствия, научится понимать, что между тем, что *казалось*, и тем, что *оказалось* – существенная разница. В собственном реве он начнет делать акценты, из которых потом, как из конструктора, слепит свой голос, слово, речь; придумает несколько способов конструирования и передачи сообщения и т.д. И при всем при этом самым непознанным останется главный инструмент его эволюции – мозг. Научившись им пользоваться, он так и не сможет до конца понять его, а значит – не сможет понять и своих *собственных возможностей* (они будут ему казаться то ограниченными, то фантастически бесконечными).

Рассуждая так, я спотыкаюсь об эти несколько противоречащие друг другу слова. Большее беспокойство у меня вызывает точно сформулированное в этом контексте слово «возможность», под которым кроется некое альтернативное могущество: то есть я понимаю, что есть то, что я могу (моя возможность), и то, что я могу возмочь (возможность за пределами моей возможности – «внесистемная возможность»). При этом любопытен факт наличия некой лингвистической осторожности по отношению к употреблению слов, обозначающих смысловое действие «возможности». Как правило, такие слова относятся к категории модальных глаголов и выражают степень отношения говорящего к действию. Суть различия *возможности* и *возможности* примерно такая же, как и разница между упоминаемыми выше глаголами *казалось* и *оказалось*. В эту систему исконно вписано всякое мыслящее существо, будь то человек или какое животное. Всякое существо мира живой природы всегда поставлено в ситуацию выбора и действует исключительно с опорой на горизонт ожидания. С этим выбором связаны такие качества человека / животного, как уверенность или неуверенность в себе, сме-

лость / решительность, страх / боязнь, находчивость / приспособляемость и т.д.

Становление сознания – результат выбора. Выбор делается, исходя из осознания перспективы, а когда выбор сделан – наступает осознание последствий этого выбора. Таким образом, мышление эволюционирует в системе «перцепция – апперцепция», иначе говоря – посредством проб и ошибок. Осознание ошибочности выбора неизбежно накладывает отпечаток на сознание (и, как утверждают психологи, на подсознание тоже). Как правило, ошибка (то, что подлежит впоследствии вытеснению) правится, но не обнуляется, в противном случае – человек не имел бы опыта восприятия в принципе. Культура в самом общем ее понимании – это также результат проб и ошибок, через которые прошла наша история; некая сумма коллективного опыта, структура которого чрезвычайно сложна, а механизмы суммирования весьма многочисленны.

Нам сегодня известно бесчисленное множество написанных стихотворений, каждое из которых соотнесено с какой-то традицией. Но мы трудно себе представляем истоки этих традиций и не представляем вообще, где, когда и при каких обстоятельствах были написаны первые в мире стихотворения. Как вообще так получилось, что стихотворение однажды появилось и вошло в систему устных и / или письменных жанров? На какой опыт мог опереться первый поэт, если этот жанр как факт словесного творчества еще не был известен, потому что вообще не существовал? И если он осуществился, то почему развитие его пошло в том, а не в ином направлении?

Принято считать, что в художественном произведении запечатлен мир, который видит художник (автор). Если это так, то не означает ли это, что сам мир есть причина тому, что художественное произведение создается автором? Кто становится автором и как в мире сотворяется нечто, чего ранее не могло быть?

Всякое художественное произведение есть результат замысла автора, сочетающий перцептивное (неосознанное) и апперцептивное (осознанное) восприятие мира. Наблюдая за памятниками искусства, за их эволюционным развитием, мы можем проследить, как создатели этих творений видели и воспринимали окружающий мир. Правомерно утверждать, что искусство запечатлевает авторское чувство мира – то, как художник «видит» / «осязает» этот мир.

Произведения искусства, как можно заметить, соотносимы с органами чувств (помогающими нам ориентироваться в мире), и потому они различаются по характеру своего бытования. Мы знаем, что существует *визуальное* (зрительное) и *аудиальное* (слуховое / голосовое) искусство. Такая классификация искусства принята в теории литературы, где также выделяют еще один (смешанный) тип – *аудиовизуальное* искусство, совмещающее признаки того и другого (сюда относят, например, театр и кино).

Наши органы чувств (зрение и слух) играют важную роль в восприятии искусства, организуя сам способ связи предмета искусства и человека посредством пространственных и временных измерений (на этот факт обратил внимание Г.Э.Лессинг), поэтому можно настаивать на классификации – хотя бы условной – способов общения человека и мира, исходя из поиска человеком опоры в системе пространственно-временных координат.

Глазами человек «берет» мир на ощупь, осмысляет его в пространстве, ушами – «осязает» его во времени. Соответственно, в первом случае человек может постичь мир в его статике, посредством движущегося пространства, во втором случае – во временном движении. Слепой может слышать движение приближающихся шагов, для него важна временная последовательность звуков: усиление или снижение громкости шага будет свидетельствовать о приближении или удалении объекта, о направлении движения. Точкой опоры для него становится время, по отношению к которому он встает в позицию наблюдателя.

Глухой человек дезориентирован в пространстве. Он может угодить под машину, если та оказывается вне поля его внимания. Молчащий мир – трудноосязаем для глухого. Точкой опоры в нем может быть только пространство, всякое движение воспринимается им пространственно.

Беря во внимание пространственно-временной фактор, искусство принято разделять на виды по способу воплощения художественного образа. Таким образом, проводя аналогию с делением по зрительно-слуховому характеру бытования произведений, можно выделить *пространственный* (фотография, скульптура, дизайн), *временной* (музыка, литература), а также *пространственно-временной* (смешанный тип) способы воплощения образа (кино, театр, танец и т.п.).

В различные исторические эпохи что-то из этого списка искусств доминировало над остальными, выходило на первый план, а что-то до поры до времени не могло состояться вовсе. Это говорит нам о том, как, посредством чего художник воспринимал мир в ту или иную эпоху. Очевидно, точкой опоры человека в древнем мире было пространство, поскольку от эпохи античности наше время переняло образцы архитектуры и скульптуры. Античный мир – это «глухой» мир, лишенный искусства временного типа, как может показаться на первый взгляд. Наши предки в древности, разумеется, обладали и иным искусством: они пели, танцевали, слагали легенды, сказки и т.д. Однако тот факт, что литература не появилась, пока речь не визуализировалась, говорит о вторичности времени как точки опоры на мир. Время не столь очевидно и гораздо сложнее для понимания, чем пространство. Ребенку легче измерить комнату шагами, чем, взглянув на часы, ответить на непростой вопрос: сколько времени?

Пространство и время, несмотря на их онтологическое различие, оказываются тесно связанными между собой. Давно замечено, что пространство темпорально. Ответ на вопрос, заданный человеку о том, далеко ли он живет от места своей работы (школы, магазина и т.п.), может строиться с опорой на пространственные ориентиры (*около километра, две остановки автобуса, за поворотом, слева от площади*), либо временные (*полчаса пешком, пять минут езды*). Мерить пространство временем – привычно для человека. Было ли так всегда? Свидетельств об этом нет, хотя логично было бы предположить, что опыт картографии предшествовал опыту построения часового механизма. В некоторых источниках встречается информация о том, что наскальные рисунки изображают земные пространственные объекты и даже небесные созвездия³. Однако здесь трудно провести границу между слепым подражанием и осознанным изображением. Впрочем, и то и другое значимо: всякое изо-

³ См., например: *Стручкова Н.А.* Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца осуохай. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005; *Тохатян К.С.* Наскальные изображения Великой Армении: астрономические рисунки и строения // Сборник материалов Международного семинара-тренинга по историко-культурному наследию стран СНГ, проведенного 19-23 сентября 2011 года в городе Алматы (Казахстан). Алматы: [б. и.], 2011. С. 169-179.

бражение (моделирование) вызывает к пониманию, и если оно не означает понимание, то, по крайней мере, оно есть шаг на пути к нему.

Я надеюсь, что данное пособие для кого-то окажется таким шагом.

ЧАСТЬ 1

ОБЩИЕ ЗАМЕТКИ: ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ КУЛЬТУРЫ

1.1. «Время» и «пространство»: к этимологии слов и их значений

Пониманию природы времени и пространства должна предшествовать попытка объяснения смысловых значений устоявшихся в культуре слов, используемых для обозначения самих феноменов времени и пространства.

Слово «время» происходит от праславянского **vermę* (поворачивать, вращать), от которого также произошли: древнерусское **время**, старославянское **врѣмѧ**, древнегреческое **καιρός** и **χρόνος**, украинское **вереме** (ведро, погода), белорусское **вереме**, болгарское **време**, сербохорватское **вријеме**, словенское **vréme**. Интересны устойчивые выражения на латыни **annusvertens** (круглый год), **mensisvertens** (весь месяц), **anniversārius** (ежегодно), где составное **vert-/vers-** обозначает «полны», «целый», «весь». Вероятно, праславянская основа родственна древнеиндийскому слову **vártma** (колея, рытвина, дорога, желоб). Так, в семантическом плане «время» оказывается родственно пространственному слову «дорога».

Слово «пространство» происходит от праславянского **(pro)sterti*, **(pro)stǫrǫ* и, в свою очередь, семантически связано с процессуальными значениями «простираться» и «сыпать». Этот смысловой оттенок имеется в ряде славянских языков: старославянском **прострѣти**, **простърж**, древнерусском **сторона**, украинском и белорусском **сторона**, польском **strona**, чешском **strana** и др. Подобные смыслы есть в древнеиндийском **str̥tás** (*усыпанный*), греческом **στρωτός** и латыни **strātus** (*разостланный, расстеленный*).

Как видим, процессуальность свойственна обоим феноменам: в слове «время» содержится «верчение», а в слове «пространство» – «рассыпание» (возможно, неспроста человечество однажды придумало песочные часы, мерящие время пересыпающимся песком). Любопытен также факт этимологического родства слов «верста» (мера длинны, т.е. пространственного измерения) и «время».

Многие слова, которые мы имеем в своем лексиконе для обозначения временных маркеров, перекочевали к нам из латыни. Так, например, слово «месяц» (лат. *mensis*) буквально означает «отрезок / период времени».

Интереснее дело обстоит с днями недели. Само слово «неделя» буквально означает «нет дела». В старину так назывался выходной, свободный от работы день. Уцелел этот смысл в слове «понедельник», т.е. «день, последующий за недельником». В словах «вторник», «среда», «четверг» и «пятница» мы и сегодня чувствуем обозначение *второго, среднего, четвертого* и *пятого* дней недели. А вот слово «суббота» происходит от ивр. שַׁבָּת (*sabbat*) – «воздержание (от работы)», «покой» (так иудеям приписывает Священное Писание). В иудаизме суббота – седьмой день недели. Еврейское название для субботы через латинское или греческое посредство вместе с христианством распространилось в Римской империи и по всей Европе. От среднегреческого **σάββατον** и среднелатинского **sabbatum** происходит русское и все славянские названия этого дня недели в славянских языках. Той же традиции следуют и романские языки. Аналогично происхождение слова в чувашском, армянском, грузинском, таджикском языках.

Первоначально у древних римлян этот день был посвящен Сатурну, отсюда происходит название этого дня во многих европейских языках. В Европе ассоциация дней семидневной недели с семью классическими планетами, восходит к эллинистическому периоду. В Римской империи между I и III вв. эта традиция укоренилась, постепенно заменив восьмидневную римскую неделю семидневной восточной. Ассоциация дней недели с соответствующим божеством является, таким образом, косвенной, дни названы по имени планет, которые были, в свою очередь, названы по имени божеств. Таким образом, латинским именем для субботы было **dies Saturni** (день Сатурна). Так оно вошло в германскую группу языков. Имя Сатурна содержится также в обозначении этого дня недели в китайском, корейском, японском языках («суббота» в буквальном переводе с японского – «день земли»: 土曜日).

В Индии суббота (*шанивар*) названа по имени, по имени Шани, ведийского бога, чьим проявлением является планета Сатурн. В Таиланде суббота названа на языке пали и также означает Сатурн как планету.

В скандинавских странах наименование этого дня недели *lördag* происходит от староскандинавского слова *laugr / laug* – «купание», таким образом *lördag* – двусоставное слово, означающее «баный день» (это название, вероятно, появилось из-за традиции викингов купаться по субботам). На современном языке маори название субботы «рахорои» (буквально означает – «день стирки»). Вероятно, это остаток эпохи английской колонизации, когда новообращенные христиане-маори выделяли в субботу время, чтобы постирать свое белье и одежду для воскресного посещения церкви.

Слова «год» и «сутки» – исконно русские. Они происходят от слов «годный» и «соткать» или «столкнуть», соответственно. Исконным, имеющим общеславянские корни, принято считать слово «час» (**часъ**). Как исконное это слово употребляется с X–XI вв., как старославянское (в значении «время», «пора», «срок», «мера времени») – с начала XVII в. В английском языке для обозначения этого смысла используется слово **hour**, созвучное привычному для русского уха слову «эра».

Что же касается более мелких единиц измерений времени, таких как «минута» и «секунда», то они взяты из латыни. **Minutus** означает «малое (об единице дробления)», а **secunda** – «второе малое (малое в малом)».

С этимологией пространственных измерений дело обстоит проще. Мы имеем слово «метр», которое происходит от древнегреческого **μέτρον** (мера), перекочевавшего в русский язык посредством французского из латыни (**metrum**). К слову «метр» мы представляем префиксы, имеющие различное значение: кило- (**χίλιοι-, chilio-**) – «тысяча, равная тысяче метров»; милли- (**mille**) – «тысяча, равная одной тысячной доле метра»; санти- (**centum** – от лат. «десять») – «одна сотая метра»; деци- (**decem** – от лат. «десять») – «одна десятая метра».

Интересными для осмысления пространства становятся иные физические ориентиры – *даль, дорога, ров, гора, холм, лес, море* и т.д. Именно они, в первую очередь, выступают мерилami пространства, а не общеусловные метры и километры.

Когда же мы говорим о времени, то его мерилami часто выступают такие маркеры, как «день» – «ночь», «днесь» (сегодня днем) – «ночесь» (сегодня ночью), «полдень» – «полночь», «утро» – «вечер», «рассвет» – «закат» и т.д. Каждый из этих маркеров,

как правило, имеет антонимическую пару. Одиночно разве что слово «вечор» (вчера вечером), пара которому, возможно, просто утеряна. По крайней мере, никакие словари сегодня не указывают на возможность таковой пары, однако если брать в расчет бинарность, лежащую в основе всякой народной культуры, то и у слова «вечор» должен был быть антоним.

Слово «пространство», очевидно, позднее. Его не фиксирует ряд словарей, особенно наиболее старых, дореволюционных, в том числе – известный словарь В.И.Даля. Однако там же зафиксировано слово «время», определение которого построено с использованием слова «пространство»: «*длительность бытия; пространство в бытии последовательность существования; продолжение случаев*» (словарь В.И.Даля). Как сейчас, так и ранее слово «пространство» предпочитало в качестве сферы своего употребления научно-философский дискурс, и потому, в силу узости круга своего употребления до XX века, оно не вошло в народный язык и не занимало антонимов.

В противовес этому, слово «время» и его производные, широко употреблявшиеся в самых разных дискурсах и контекстах, приобрело антонимы: *вечность, безвремяе, постоянство* и проч. Эти и другие определения теперь можно найти в словарях антонимов Н.П.Колесникова, Л.А.Введенской, М.Р.Львова и др.⁴, в то время как слова, антонимичные «пространству», в них практически не встречаются.

Если мы попытаемся подобрать антоним к слову «пространство», то, по большому счету, сделать этого не сможем. В крайнем случае, метаязык позволит нам вообразить некое «нулевое пространство», т.е. отсутствие всякого пространства вообще, что, разумеется, может быть лишь риторической формулой, но не отсутствием каких бы то ни было физических характеристик. Практически тоже самое произойдет, если мы попытаемся создать модель безвременья: изображение факта отсутствия времени окажется трудной задачей даже для воображения. Этот факт мы неизбежно будем

⁴ См.: Колесников Н.П. Словарь антонимов русского языка. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1972; Введенская Л.А. Словарь антонимов русского языка. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1982; Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка. М.: Русский язык, 1984.

изображать посредством избытка времени, что является аномальным, но не антонимичным изображением движения времени.

Безвременье, постоянство, вечность и т.п. осмысляются нами как статичное, замершее время; это мир, в котором нет движения, но само время обязательно присутствует. В позицию антонимов к слову «время» эти слова ставят косвенные смыслы, содержащиеся в них. Слова эти антонимичны «времени» так же, как «черный» антонимичен «серому»: в какой-то степени эти цвета противопоставлены по градационной шкале, как любой из этих цветов может быть противопоставлен любому другому оттенку цветовой гаммы.

Невозможность создать прочные ориентиры, определяющие меру присутствия или отсутствия в бытии времени по отношению к не-времени и пространства по отношению к не-пространству, свидетельствует об умозрительности феноменов времени и пространства, их относительности как физических категорий. Мы не можем сказать, что такое время и что такое пространство, потому что нет точки опоры для их определения, и потому всякий раз мы определяем их относительно вновь создаваемых ориентиров, условных обозначений, которые также являются умозрительными. Нет никаких физических обоснований для времени и пространства. Думать и говорить о них позволяет нам лишь метаязык, проводить манипуляции с ними позволяет нам лишь теория (теоретическая физика), а не практика (физика). Отсюда берется вся многосмысленность их значений.

1.2. Аспекты времени и пространства в опыте наблюдения

Время. Давно замечен интересный парадокс: чем старше становится человек, тем быстрее, как ему кажется, проносятся дни его жизни, быстрее летит его время. На этот счет медицина сделала свое наблюдение: с возрастом замедляется обмен веществ. Стало быть, внутреннее течение времени, к которому человек привыкает в молодости, с возрастом обнаруживает зазор по отношению к внешнему течению времени, обустроенному событиями нашей жизни. Тогда, действительно, индивиду может показаться, что время «убыстряется», поскольку общий временной ритм остается неизменным, а его организм при этом работает непривычно медленно.

Если внутреннее время замедляется по отношению к норме внешнего, то с точки зрения субъекта будет казаться, что внешнее время «торопится».

Этот феномен обусловлен психологически. Картина мира в сознании человека формируется до определенного возраста, как и его характер, – после некоего «порога» уже ничего в нем самом не происходит (за исключением внешних изменений), поэтому справедливо замечание, что понимание нормы времени для человека утверждается в зоне его внутренней стабилизации, но не стабильности, иначе бы человек мог приспосабливаться к возрастным изменениям временного ритма на фоне замедления скорости обмена веществ организма.

В связи с этим интересно еще одно явление – память человека о его молодости, которая сохраняется на всю жизнь. Как известно, память человека с возрастом угасает. Есть возрастной порог, переступив который, она более не способна оставаться идеальной, какой она является в период расцвета организма. Однако когда человек стареет и в отношении его памяти возникают проблемы, он может внезапно забыть что-то важное, – в этом случае, как правило, он никогда не забывает о своей молодости, о том, что было и как звали участников событий тех лет.

Однажды в частном разговоре о возрастных изменениях организма, влияющих на наше мышление, мой коллега – филолог М.А.Перепелкин – сформулировал, на мой взгляд, удачное определение старения как феномена культуры, отметив его связь с человеческой способностью помнить о тех, кого уже с нами нет: старение – это осознание того факта, что в реальном мире людей не существует, но при этом они оказываются живыми в нашем внутреннем мире (нашем сознании).

Принимая во внимание это высказывание, нужно согласиться, что время, которое существует для нас, пока мы не задумываемся о нем как о факторе происходящих во внешнем мире изменений, мыслится как единое, вне осознанных ретро- и перспектив, а затем оно перестраивается, расслаиваясь в нашем сознании на прошлое, настоящее и будущее. Происходит это, когда человек принимает, что все живое смертно (в том числе – и он сам). С этой точки зрения, с возрастом работа памяти усложняется, объем информации увеличивается, поскольку человеку необходимо постоянно помнить

о фактах и событиях прошлого и будущего, соотносить их с настоящим. Чем дольше человек живет, тем сильнее расслоение времени в его сознании, больше информации, актуальной и не актуальной. В конце концов, это приводит к нестабильной работе памяти⁵.

Разумеется, всему есть и простое объяснение, сводящееся к субъективному восприятию мира ребенком и взрослым. Пока человек растет и социализируется, он узнает мир вокруг себя, кажущийся ему достаточно замкнутым. В детстве ребенка окружают только друзья и знакомые, существующие в поле его внимания. Мир ребенка настолько мал, что очень скоро оказывается полностью подконтрольным ему. Ребенок живет для себя и не делится своим временем (миром) ни с кем, ему еще не знакомо чувство социальной ответственности, его время пока еще социально не обусловлено, в нем присутствует некий внутренний распорядок (гармония). Вырастая, человек перестает пользоваться временем как исключительно своим – контролируемым – ресурсом, лимитирует его, перераспределяя в зависимости от обстоятельств. Чувство быстротечности времени и связанная с ним дискомфортная работа памяти – типичный синдром взросления человека, опутывающего себя сетью общественных отношений и обязательств.

Пространство. Научные исследования пространства начались с его описания еще в античности. Евклид считается первым, кто сформулировал представление о трехмерном пространстве. В «Началах» он дал систему аксиом, которая дополнялась и пересматривалась в дальнейшем. Из споров и согласий с евклидовыми аксиомами, по сути, и появилась геометрия – наука о пространственных формах и законах их измерения.

Физику пространство как объект исследования интересовало иначе: ее занимало положение и перемещение физических тел и

⁵ Накладывая эту закономерность на макроструктуру – человечество (приняв за микроструктуру человека как единицу измерения), следует предположить, что проблема обработки информации неразрешима и с годами будет становиться только острее, а увеличивающийся информационный поток будет доставлять все больше хлопот человечеству. В этом свете оправданным представляется передача контроля потоков информации электронным приборам и машинам. Это может спасти человека от давления на его сознание и уберечь человечество от разрушения целостной картины мира, в которой господствуют определенные ценности и смыслы, выраженные в тех или иных информационных данных.

объектов, законы, которыми можно описать все эти происходящие в пространстве действия.

Гуманитарные науки пространство интересуют как фундаментальные измерения человеческого мира, выражающиеся в специфических нестрогих параметрах, таких как *верх – низ, центр – окраина, поверхность – глубина, близость – удаленность, опережение – отставание* и т.д. Пространственные категории служат здесь объяснением того, в каких именно характеристиках описывается человеческое существование.

Среди гуманитарных научных работ о пространстве примечательна книга французского исследователя Г.Башляра «Поэтика пространства», где автор анализирует то, как возникают художественные образы, связанные с обжитыми пространствами. Сначала он выясняет, как и из чего складывается ощущение дома, в котором человек жил или живет, какие эмоции способны вызывать сад и дерево в саду, какие чувства – чердак, а какие – подвал и т.д. Следуя теории архетипов К.Г.Юнга, свои наблюдения Башляр подкрепляет комментариями из поэтических произведений. Обширный художественный материал, привлекаемый автором, показывает, откуда, из какого жизненного (творческого) опыта рождаются художественные сюжеты. Башляр исследует, почему художники или поэты, изображая лес или деревенскую усадьбу, выбирают именно эти образы, а не какие-то другие; какие ассоциации работают при чтении художественного текста, действующего те или иные пространственные образы. *Этажность, лестницы, ступеньки, чердаки, подвалы, углы* – все это несет в себе определенную семантическую нагрузку (одиноко стоящий дом и тесно прижавшиеся друг к другу дома – совершенно разная смысловая нагрузка образов; если за стеной чердака всегда подразумевается небо, то за стеной подвала – земля; лестница на чердак ведет вверх, лестница в подвал – вниз и т.д.).

В культурологии и литературоведении сегодня существует целый пласт работ о т.н. «локальных» («топографических») текстах, рассматривающих пространство как культурный код. Основу этому положили труды Н.П.Анциферова, В.Н.Топорова, Д.Н.Замятина (последний предложил для исследуемого феномена удобный термин «метагеография») и др.

Время и пространство. В философии традиционно (говоря это, я имею в виду положения, обычно прописываемые в учебниках по истории философии) принято рассматривать два понимания времени и пространства – *субстанциальную* (И.Ньютон) и *реляционную* (Г.Лейбниц) концепции. Согласно первой, время и пространство фундаментальны, все живет и зиждется на этом фундаменте: материя, процессы и т.д. Принимая во внимание реляционную концепцию, следует признать, что время и пространство сами по себе не существуют и не могут существовать, они есть отношения между материальными предметами и характеристика самих процессов. Время и пространство выступают здесь как очеловеченные категории, они «выращены» человеком и даны нам только в опыте нашего переживания. И.Кант считал, что время и пространство ограничивают собой определенным способом вещи и события, но при этом они являются нашими врожденными инструментами, с помощью которых мы постигаем мир. Они функционируют подобно инструментам наблюдения: когда мы наблюдаем определенный процесс или событие, мы их локализуем непосредственно и интуитивно в пространственно-временную структуру. Поэтому мы можем характеризовать пространство и время как структурную (упорядоченную) систему, основанную не на опыте, а используемую в любом опыте и применимую ко всякому опыту.

Пространство-время (континуум). Долгое время считалось, что время и пространство, существуют ли они вне предметов или являются только их измерениями, константны и независимы друг от друга. Однако XX век научно опроверг это, констатировав: всякая система зависима от точки отсчета.

Ранее считалось, что время независимо от состояния движения и протекает с постоянной скоростью во всех системах отсчета. Эксперименты же показали, что время замедляется при больших скоростях одной системы отсчета относительно другой. Факт этот удалось научно обосновать А.Эйнштейну, создавшему известную теорию относительности, согласно которой длительность времени может меняться в зависимости от событий и системы отсчета. По Эйнштейну получается, что гравитационные эффекты обусловлены не силовым взаимодействием тел и полей, находящихся в пространстве и во времени (как это было принято считать ранее), а деформацией самого пространства и времени. В контексте теории относительности время неотделимо от трех пространственных изме-

рений и зависит от скорости наблюдателя (чем быстрее движение, тем медленнее время, что обуславливается постоянством скорости света во вселенной).

За несколько лет до публикации Эйнштейном статьи по общей теории относительности различными учеными предлагались варианты модели объединения времени и пространства (Г.Минковским, Э.Кон, А.Пуанкаре и др.) и возникло представление о пространственно-временном континууме – физической модели пространства, дополненной четвертым измерением ($3+1$). На это указывали многие философы и писатели, жившие и творившие гораздо раньше, чем появились специальные теории: А.Шопенгауэр («...во времени все есть одно после другого, в пространстве же – одно подле другого: таким образом, это представление возникает только из соединения времени и пространства», 1813), Э.По («...пространство и длительность суть одно», 1848), Г.Уэлс («...каждое реальное тело должно обладать четырьмя измерениями: оно должно иметь длину, ширину, высоту и продолжительность существования», 1895) и др.

Интуитивно многие ученые, философы, писатели обосновывали взаимосвязь времени и пространства, изображали концепцию относительности. В идеологи этой концепции гуманитарии традиционно записывают Ф.М.Достоевского как повлиявшего на Эйнштейна, упоминая при этом известное изречение физика: «Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс»⁶.

Теория относительности стройна и проста, поэтому ее влияние ощутимо в самых разных сферах, в том числе и в искусстве. Мысленный эксперимент Эйнштейна породил волну других экспериментов, навсегда изменивших представление о мире.

В одном из писем Эйнштейну (от 19 августа 1935 года) другой физик – Э.Шредингер – сформулировал парадокс, получивший впоследствии известность как «кот Шредингера»⁷. Суть его в том, что если поместить кота в коробку и поместить туда же яд, то на-

⁶ *Moszkowski A.* Einstein. Einblicke in seine Gedankenwelt. Entwickelt aus Gesprächen mit Einstein. Hamburg-Berlin: Published by Hoffman und Campe, 1921. P. 185.

⁷ См. об этом в кн.: *Айзексон У.* Эйнштейн. Его жизнь и его Вселенная / Пер. И.Кагановой, Т.Лисовской. М.: АСТ: Corpus, 2015.

блюдающий за этим действием со стороны не узнает, жив кот или нет, до тех пор, пока не откроет коробку и не посмотрит на содержимое. Пока коробка не открыта – для наблюдающего за действием существует два состояния кота (две параллельные реальности) – и *живого*, и *мертвого* (т.е. судьба кота может быть определена только в результате действий наблюдателя). Эксперимент Шредингера не сводился к простому описанию психофизиологического восприятия данного действия, он научно обосновывал картину «размытой» реальности, и несмотря на то, что Шредингер таким образом лишь интерпретировал квантовую механику, его мысленный эксперимент в различных модификациях стал применяться в дальнейшем в самых разных науках для иллюстрации всякого рода неоднозначностей. По большому счету, эксперимент Шредингера утверждает, что изолированную от внешнего наблюдателя систему описать невозможно, что реальность наблюдателя и реальность системы – две разные реальности, между которыми нет никаких противоречий и в то же время эти противоречия есть. О том, есть ли эти противоречия или их все-таки нет, написано множество работ, парадокс «кота Шредингера» решался по-разному научными коллективами и отдельными учеными.

1.3. Путешествие во времени: временные парадоксы в оптике научной фантастики

Временные парадоксы, над которыми задумывались писатели-фантасты, заслуживают отдельного внимания в рамках нашего разговора о пространственно-временном континууме. Они дают почву для размышлений, в первую очередь – работающим в жанре научной фантастики, по-разному представляющим разрешение вопроса о влиянии путешествия во времени на ход истории.

Пока скептики обоснованно утверждают, что существование машины времени невозможно⁸, энтузиасты верят в благополучный исход, размышляя над парадоксами, с которыми может столкнуться человечество при создании этой чудо-машины.

⁸ Во-первых, потому как – будь таковая когда-либо создана в будущем – она бы давно посетила нас или нам известную эпоху (а поскольку ничего подобного не происходит – машина времени не может быть изобретена); а во-вторых, она самоуничтожится при попытке путешествия в дату, предшествующую ее созданию.

Термин *temporal paradoxes* существует в научной фантастике и подразумевает ситуации, связанные с нарушением пространственно-временного континуума вследствие действий, произведенных в процессе путешествия во времени. Типичным примером такой ситуации является так называемый «дедушкин парадокс», утверждающий неизменность исторического времени при всякой попытке вмешаться в его ход. Обосновывается это тем, что если некто, путешествуя в прошлое, убьет своего дедушку до того, как тот успеет зачать его отца, то сам акт убийства аннулируется: убивая дедушку, убийца предотвращает и собственное рождение, – таким образом, само убийство дедушки становится невозможным.

Согласно концепции времени Дж.Данна⁹, путешествия во времени не вредят самому историческому ходу событий, поскольку время устроено по аналогии с книгой: можно перевернуть страницу обратно, перечитать ее, но текст в книге написан и он уже не изменится. Собственно, эта аналогия объясняет феномен предсказания (пророчества), но опровергает возможность колдовства, поскольку будущее неизменно.

С другой стороны, есть и те, кто считает, что разрушение пространственно-временного континуума при путешествии во времени несет угрозу сложившемуся ходу истории. Мир может стать другим, только никто этих изменений заметить не сможет, потому что история мира полностью переписется. С этой точки зрения, даже если машина времени будет изобретена, она легко может быть скрыта от человечества. Путешествующий во времени сможет изменить ход событий, переписать всю дальнейшую историю, но об этом изменении миропорядка либо будет знать только он один (такая формулировка получила название *гипотеза центрального наблюдателя*), либо никто, даже он сам, знать ничего не будет. Для всех, кроме него, или для всех, включая его, реальность будет только одна – измененная. Параллельные миры (иные реальности) в этой формулировке недопустимы даже для самих путешественников во времени, для них тоже все будет переписано, а параллели недопустимы. Эта гипотеза объясняет феномен всеобщего незнания

⁹ Подробнее о концепции Джона Уильяма Данна (1875 – 1949; англ. John William Dunne) будет рассказано в 3-й главе настоящего пособия.

о существовании машины времени – даже в том случае, если таковая изобретена.

Именно эта гипотеза транслируется в приключенческой кинотрилогии «Назад в будущее» (реж. Р. Земекис) и фантастическом триллере «Эффект бабочки» (реж. Э. Бресс, Дж. Мэки Грубер).

Во второй части земекисовской трилогии доктор Браун дает визуальную трактовку пространственно-временному континууму (карикатурное изображение теории относительности), объясняя взаимосвязь действия и пространственно-временных искажений (кстати, характерно, что собаку доктора Брауна в фильме зовут Эйнштейном). Речь в данном эпизоде идет о «точке невозврата»: доктор объясняет Марти, что нельзя вернуться в будущее (в котором они побывали) и предотвратить хищение спортивного альманаха антигероем Биффом Танненом, поскольку оно там уже не произойдет: изменения в прошлом и настоящем переформатировали будущее, и теперь оно выглядит по-другому, совсем не так, как во время их путешествия:

Браун поднял с пола грифельную доску, вынул из кармана неизвестно как попавший туда мелок и стал рисовать прямую линию, в одной из точек разделившуюся пополам и продолжившуюся как две параллельные линии.

— Смотри, Марти, я постараюсь как можно проще проиллюстрировать это. Видишь эту прямую линию? Так можно показать нашу историю. В начале – 1955 год, посередине – 1985 год, дальше – будущее. И вот временная линия где-то в прошлом резко ответвляется и, проходя параллельно, создает свой 1985 год. В этом году все живут в иной реальности. <...> Если мы сможем восстановить пространственный континуум, то этот уродливый восемьдесят пятый год превратится в нормальный восемьдесят пятый, где все жили нормально. Потом мы вернемся в нормальный две тысячи пятнадцатый год и заберем Дженнифер оттуда. И ни у кого не останется воспоминаний о том ужасном месте, где мы сейчас находимся¹⁰.

В «Эффекте бабочки» мы видим тот же принцип альтернативной реальности. Самой машины времени в фильме нет, есть только способность героя попадать в прошлое и менять в нем что-то, что сказывается на дальнейшем ходе событий.

¹⁰ Гарднер К.Ш. Назад в будущее 2 [Текст]. URL: http://thelibrary.ru/books/gardner_kreg_shou/nazad_v_budushee_2-read-4.html [Проверено: 30.09.2016].

Говоря об альтернативных реальностях, научные фантасты приводят несколько версий их функционирования. Самой распространенной из них является гипотеза *хроноволн*, подразумевающая эффект замещения (точечно и постепенно) одной реальности ее альтернативой. В таком случае, если путешественник во времени убьет своего дедушку, то, вернувшись в будущее, он обнаружит, что не родился, поскольку его дедушка погиб или умер естественной или насильственной смертью. Таким образом, факта убийства дедушки в истории может и не быть, но дальнейший ход ее развития изменится, т.к. на будущем отразится инертность действия прошлого.

Иной версией функционирования альтернативной реальности является состояние *множественной реальности* с сохранением функции отката системы. Таким образом, если путешественник во времени убьет своего дедушку, то акт убийства размножит одну реальность на две параллельных – на ту, где убийства не было, и ту, где убийство произошло. Все вокруг героя-путешественника изменится, но не переписется, а «отпочкуется». Гипотеза множественной реальности означает, что где-то есть мир вчерашнего дня, а где-то – мир завтрашнего и т.д. Таким образом, путешествие во времени просто откорректирует файл с завтрашним днем и все последующие, однако, предыдущая информация сохранится как версия файла и всегда будет возможен откат системы.

В ситуациях функционирования альтернативной реальности по типу хроноволн или множества возможен контакт миров (мира прошлого и мира будущего), возможны артефакты прошлого в настоящем и подсказки самому себе. Эти гипотезы нашли отражение в фильмах «Дежавю» Т.Скотта (надпись на холодильнике), «Лупер» Р.Джонсона (эпизод с выжженным адресом на руке), «Невероятные приключения Билла и Тэда» С.Херека.

Интересный вариант альтернативной реальности предложил американский писатель-фантаст К.Саймак, которому принадлежит *гипотеза пустого времени*. «Пустое время» иначе можно назвать «отрицательным пространством» (или *минус-пространством*), т.е. пространством, где любые действия и манипуляции будут невозможны, потому что разрушение пространственно-временного континуума ведет к разобщенности времени и пространства, иллюзорности их и тех вещей, которые они связывают. Наиболее известными примерами рассогласованности времени и пространства мо-

гут послужить повести «Что может быть проще времени» К.Саймака, «Лангольеры» С.Кинга, «Коралина» Н.Геймана. Минус-пространство обезжизнивается, в нем зияет пустота: отсутствуют или претерпевают изменение запахи, вкус у еды и напитков, движение, смена дня и ночи и т.д. По сути, в ситуации минус-пространства мира как бы и не существует, мир только мнимый – он есть отражение реального мира, но не реальный мир.

1.4. Мифологическое время и пространство

Мифологическое время и пространство – это ситуация переключки настоящего с известным прошлым, когда в сознании общества события настоящего происходят по аналогии с событиями далекого прошлого, и только из этой аналогии они могут быть объяснены. Вся система мифологического объяснения построена на убеждении в реальности мифа – событий мифологического времени и пространства. Отсюда такая черта мифологического объяснения, как его беспроблемность – миф как некоторое миропонимание не нуждается в проверке и обосновании.

Мифологическое время легко переходит в мифологическое пространство (и наоборот), где располагается род, т.е. родовая жизнь, «свой» мир, в котором функционирует «свой» род. В этом пространстве возможно сообщение с прошлым (предки знают и передают знания потомкам).

В мифологической картине мира утверждается приоритет прошлого над настоящим и будущим. Считается, что в прошлом все было хорошо (например, древние греки и римляне верили в «золотой век» и вели отсчет времени с него), в настоящем – плохо, а в будущем все будет хуже. Как и религиозной системе, мифу присущ взгляд на миропорядок как на стремящийся к разрушению, отпавший от истины и вечности, вследствие чего приобретший время. Время осмысливается как движение в сторону конца, подчеркивает факт конечности существования.

Современный человек как продукт классической научной (оптимистичной) картины мира считает иначе: в прошлом было плохо, в настоящем – не так уж плохо, а в будущем все будет лучше. Взгляд человека на мир в оптике капитала, установившийся в системе *ratio*, означает, что время – его союзник: он может копить

опыт и средства, развивать свои интересы и представления об окружающем мире.

Мифологическое время и пространство – неперенные атрибуты всякого эпического литературного текста, который в известной мере носит фольклорные черты. Разделение литературы и фольклора в том числе происходит по принципу отношения к изображению времени и пространства. В.Я.Пропп в своих работах о сказке показал, что в фольклоре человек внеисторичен, пространство лишено топографии, а время измеряется действиями героев (а не часами, днями и годами). Парадокс фольклора в том, что, будучи лишенным истории, он ориентируется на эту историю, на линейно продолжающееся время. Художественное время в нем уподобляется реальному: сказочник не поворачивает вспять, не забегаёт в будущее, а выстраивает линейную цепь событий, основываясь на опыте действительности, а не на опыте повествования о ней.

Уже первые из литературных образцов произведения древности нарушают линейный порядок повествования. Так, «Илиада» Гомера имеет ряд стилистических особенностей – повторы, «забеги» вперед и «возвращения». Произведение вмещает в себя 50 дней, рассказать о которых автору оказывается сложно, что ощущается читателем поэмы. Автор пытается выстроить повествование об истории, сконструировать рассказ о рассказе. В экранизациях «Илиады», в разное время предпринятых М.Джиролами («Гнев Ахилла», 1962) и В.Петерсеном («Троя», 2004), перед непосредственным изображением действия на экране появляются карты Древней Греции и масштабные войска. Таким способом подчеркивается эпический размах гомеровского произведения. Эту функцию имеет и многоракурсное изображение бюста Гомера в начале фильма Джиролами, которое подано как изображение человека той – давно прошедшей – эпохи. Подобную роль имеют повествовательные титры с указанием временной дистанции (3 200 лет назад) между изображаемым и сегодняшним днем в начале «Трои». Все эти ракурсы, бюсты, карты и титры нужны потому, что одним действием нельзя передать характер экранизируемого произведения, и нужны они для того, чтобы сделать отсылки к героическому (эпическому) прошлому (сквозь которое будет рассматриваться рассказываемая история), связать настоящее и прошлое, т.е. сделать установку на мифологическое время и пространство.

1.5. Бинарная логика древних цивилизаций в отношении пространства и времени, ее роль в создании сюжетной матрицы художественного произведения

Осмысление пространства и времени древними цивилизациями происходило в рамках бинарной логики (двоичного кода), приущей их картине мира. Нам даже известна древнегреческая диалектика (по не полностью дошедшему до нас сочинению Гераклита), согласно которой все имеет свою противоположность. Древним египтянам было невдомек, что реки имеют разнообразные русла и течения: в их картине мира Нил воспринимался как *живая* (нормальная) вода, а Евфрат – *мертвая* (перевернутая) вода. Древние греки, как известно, боялись близнецов, которые воспринимались ими как *оригинал* и *копия*, сосредоточие *души* и *бездушия*, *хорошего* и *плохого*. Стирание четких границ, размытие их, – было большим страхом древних, поскольку трудность различения грозила вероятностью ошибки, страх перед которой был равноценен страху выбора между *жизнью* и *смертью*. Строго говоря, весь мир и все в нем, живое и неживое, делилось на *известное* (жизнь) и *неизвестное* (смерть), к которому и сводились, в конечном счете, все страхи древних. Освоенное (известное) объявлялось центром вселенной (например, Земля мыслилась центром мироздания, вокруг которого блуждают солнце и светила), а неосвоенное – чужим миром, где царствуют иные порядки и есть значительный риск для жизни¹¹.

Эта модель деления пространства на *свое* и *чужое* распространялась и на представление о времени, раздваивая мир на *время живых* (настоящее) и *время мертвых* (прошлое). Результатом такого мышления о времени, переходящем в пространство, стали Книги мертвых (египетская, тибетская), являющиеся своеобразным руководством в том, как вести себя в мире чужаков (этакая попытка приобщить к известному неизвестное). Наши предки, жившие в древности, прекрасно себе представляли, что мир мертвых – это мир *другого времени* и *другого пространства*, но не представ-

¹¹ Примечательно в этом отношении произведение древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», в котором знакомая (своя) земля четко очерчена по всем географическим сторонам света, а несчастный полк Игорев окружен «въ полѣ незнаемѣ».

ляли себе, в каких отношениях состоят все эти времена и пространства: помыслить отсутствие времени и пространства было куда более трудной задачей. Сон и сновидение было ее удобным решением, могущим объяснить инаковость времени и пространства, не разрушая при этом бинарной системы картины мира. По сказкам мы можем судить, что инаковость эта ранее воспринималась древними в плоскостном изображении: свой и чужой миры как бы сопологались на одной географической плоскости (однако были строго разделены границей), пространство и время при этом никак не индивидуализировались, изображались примитивно и схематично.

С феноменом сна древние народы тесно связывали идею о том, что человек может потерять свою душу, пока он спит, либо подменить ее на другую. Поэтому в ряде племен был распространен обычай охраны спящего человека. Иногда спящего требовалось время от времени будить «для его же пользы». Это опасение за спящего сохранилось в произведениях фольклора, – например, в известной колыбельной: «Баю-баюшки-баю, / Не ложися на краю. / Придет серенький волчок, / Он ухватит за бочок...» Здесь *край*, на котором нельзя спать, указывает на границу двух пространств (своего и чужого, знакомого и незнаемого, живого и мертвого).

В картину мира, предусматривающую четкое разделение живого и мертвого, были также вписаны два полюса – *мужское* и *женское*, соотнесенные с пространствами, символизирующими, соответственно, *жизнь* и *смерть*.

В.Я.Пропп показал¹², что структура волшебной сказки, в которой половозрелый мужчина (жених) отправляется на поиски женщины брачного возраста (невесты), строго подчинена этой бинарной логике и хранит на себе ее отпечаток. Более того, следует признать, что структура эта – как в формальном, так и в смысловом (символическом) выражении – накладывает отпечаток на любое художественное произведение, повествующее о противостоянии положительных и отрицательных полюсов (*добра и зла, живых и мертвых* и т.п.).

Так, например, в фантастическом фильме «Терминатор» (США, 1984; реж. Дж.Кэмерон) героиня Сара Коннор на символи-

¹² См.: *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009; *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001.

ческом уровне изображает женщину (невесту), Кайл Риз – мужчину (жениха), а результат их единения – их сын (Джон Коннор, отсутствующий в кадре) – символизирует будущую жизнь. Фольклорная матрица фильма такова: жених идет за невестой из своего мира (мира живых) в ее мир (мир мертвых); на фабульном уровне – Дж.Коннор отправляет в прошлое своего отца Кайла Риза. Отец и сын расположены в едином пространстве будущего (в пространстве жизни), где Дж.Коннор вселяет надежду человечеству на нормальную жизнь (потому что он эту жизнь и символизирует), Сара Коннор живет в прошлом, т.е. среди тех, кто давно уже состарился и умер. Киборг-терминатор на символическом уровне выполняет роль отца Сары Коннор: фактически он приходит в ее мир, чтобы убить ее, но символически его функция заключается в том, чтобы помешать жениху достигнуть своей дочери, устроить ему испытания, а дочь заточить в темницу, т.е. всячески воспрепятствовать тому, чтобы в ее чреве (пространственно мертвом) зародилась жизнь.

Вопросы и задания

1. Какие ассоциации у Вас вызывают чердак и подвал? Как это может быть связано с Вашим личным опытом переживания пространства?
2. Какой день недели у Вас ассоциируется с большим спокойствием, а какой с суетой? Подумайте, почему.
3. В сюжете каких знакомых Вам фантастических произведений о путешествии во времени реализована гипотеза центрального наблюдателя?
4. Проанализируйте фольклорный сюжет о противостоянии живого и мертвого миров в точке пограничного пространства на примере фильма по сценарию К.Тарантино «От заката до рассвета» (США, 1995; реж.Р.Родригес).

ЧАСТЬ 2

ЗАМЕТКИ О ЛИТЕРАТУРЕ: ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК КАТЕГОРИИ ПОЭТИКИ

2.1. Литература как время и пространство восприятия: Г.Э.Лессинг и Дж.Фрэнк

Г.Э.Лессинг (1729 – 1781) в работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» говорит о принципиально важном механизме восприятия, дифференцирующем виды искусства по временному признаку: в отличие от живописи и скульптуры, произведение литературы постигается не одномоментно, а во временном развитии, обусловленном самим процессом чтения (восприятия) – процессом, для которого время (продолжительность) *volens nolens* является необходимостью. Вне времени невозможно восприятие всякого искусства, но для восприятия литературы время (длительность) крайне важно, поскольку нельзя постигнуть литературное произведение в короткий срок, здесь произведение само диктует время своего постижения. Отчасти, значимость времени обнаруживается и при постижении архитектуры, скульптуры, живописи или фотографии, однако все-таки время в этих видах искусства не столь включено в процесс их постижения, как в случае с литературой. С фактом временного постижения литературы (как и музыки) связан факт расположения произведения во времени (иные – пластические – виды искусства располагаются в пространстве), что, следовательно, накладывает отпечаток на структуру произведения, отражающую его готовность к выражению и восприятию, и специфику самого художественного мышления.

Оттолкнувшись от этого внимания Лессинга к пластическим и непластическим формам искусства, Дж.Фрэнк (1918 – 2013) заметил, что литература, хоть и не является пластическим искусством, однако подразумевает пространственную форму. Примерами здесь могут служить не только визуальные эксперименты (например, в поэзии), – всякое литературное произведение заинтересованно

в пространстве, ведь пространство (форма) – это то, посредством чего литературное произведение являет себя миру и читателю.

Согласно утверждению Фрэнка, в определенные периоды своего развития литература стремится выйти за отведенные ей пределы выразительности, пытается обрести «пространственную форму», что, соответственно, воплощается в новой стратегии восприятия текста. Литература XX столетия, – по справедливому замечанию Фрэнка, – сломала «натуралистический» (линейный) тип повествования, перенеся центр тяжести на внутренние соотношения элементов языковых и смысловых структур, подчиненных фрагментарно-ассоциативному принципу изображения и восприятия образа. Время и пространство, осознанные искусством в качестве двух основных категорий, определяющих границы литературы и изобразительного искусства в их отношении к чувственному опыту, являются двумя полюсами, в зависимости от колебания между которыми эволюционируют эстетические формы. Фрэнк считал, что литература XX века (как и живопись того же периода), разрушив классический тип временного повествования, стала строиться на «опространствливании времени», т.е. в ней проявилась генетически присущая живописи способность формировать процесс восприятия художественного произведения одномоментно, в определенный момент времени.

2.2. Время и пространство как «симптомы» картины мира: А.А.Ухтомский и М.М.Бахтин

Осенью 1925 г. А.А.Ухтомский выступил с докладом «О временно-пространственном комплексе, или хронотопе» перед студентами и сотрудниками Петергофского естественно-научного института. Целью доклада было показать, какое положительное значение могут оказать идеи Г.Минковского и А.Эйнштейна о времени и пространстве на развитие теоретической нейрофизиологии и биологии. Среди слушателей доклада был М.М.Бахтин, позаимствовавший из услышанного представление о хронотопе как системе пространственно-временных значений. Для Бахтина, по-своему понявшего термин хронотоп, ощутимой стала жанровая органика произведения, выразившаяся в согласованности элементов литературного жанра как целого.

Для наглядности концепции хронотопа в литературном произведении приведу простую аналогию физиологического рода, а именно – с течением болезни и движением организма от заболевания к выздоровлению. У всякой болезни есть симптоматика, то есть можно вести речь о картине мира больного человека, в которой определенные значения отличаются от значений картины мира человека здорового. Все значения образуют систему, и изменения каких-либо ее элементов влияет на всю систему в целом. Таким образом, зная причину заболевания, можно составить и описать все изменения, происходящие в конкретных обстоятельствах с организмом, и выяснить, какой тип хронотопа (тип расположения элементов) свойственен тому или иному заболеванию. Грипп дает свою симптоматику, вывих сустава – свою, перелом ключицы – свою и т.д. Речь здесь идет даже не о статусе пространства и времени, которые занимают особое место в картине мира больного (у больного человека, в отличие от здорового, неравномерное течение времени и иное ощущение пространства), сколько о комплексе различных элементов и ориентиров. Хронотоп, несмотря на буквальное значение слова, означает комплексную систему отношений, а не только время и пространство в отдельности. Сам Бахтин формулирует это так: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “времяпространство”) <...> В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп»¹³.

В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин отводит хронотопу роль формально-содержательной категории. Он выделяет типы времени, свойственные литературе различных

¹³Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937 – 1938) // *Он же*. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 235.

эпох. Так, он пишет, что древнегреческому роману свойственно авантюрное время. На сюжетном уровне это выражается в том, что речь в таком романе идет об исключительно красивых влюбленных людях, достигших брачного возраста и рассчитывающих вступить в брак. Такие герои, как правило, встречаются случайно и влюбляются друг в друга молниеносно. Встреча их происходит на каком-то мероприятии, празднике или народном гулянии, и как только между ними возникает страсть, они подвергаются разлуке. Разлука может быть следствием несогласия родителей с их выбором, результатом похищения невесты или продажи одного из влюбленных в рабство. Завершается такая история воссоединением и счастливым браком героев, причем, сколько бы времени ни прошло с момента разлуки героев, в конце они так же молоды и счастливы, как в момент своей первой встречи. По сути, вся история разворачивается между двумя важнейшими биографическими событиями в жизни двух героев – встречей и браком. История как бы разворачивается во вневременном зиянии, поскольку брачный возраст остается неизменным с начала до конца повествования.

Авантюрное время – это история, включающая в свое развитие множество «вдруг» и «как раз». Лексика повествования подчеркивает тот факт, что судьба играет с героями. Эта игра организует ряд мотивов: *встреча, расставание, узнавание / неузнавание* и т.п. – все происходит по счастливой случайности в один момент, в определенном времени и пространстве. Получается, встреча организует судьбу человека. Но такой человек оказывается оторван от исторического события, не вписан во время и пространство, он лишь функция по отношению к действию, он объект этого действия, т.к. сам ничего не организует, а время и пространство – субъекты.

Человек в авантюрном времени вынужден менять свое положение в пространстве, перемещаться под воздействием внешних сил (субъектов). Бахтин называет произведения такого типа *романом испытания* (поскольку примером для него здесь служат древнегреческие романы), оговаривая при этом декоративность самого испытания в сюжете произведения, не накладывающего на испытуемого человека следов перемен. Соответственно, в романе такого типа нет психологизма.

Бахтин пытается выделить и охарактеризовать различные хронотопы литературного поля, рассмотреть их как систему закономерных согласованных элементов – с одной стороны, а с другой –

увидеть смену хронотопов как эволюционное развитие литературы. Ему важно показать, что процесс освоения литературой реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. В этом процессе осваивались, – как сам формулирует исследователь, – «отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности»¹⁴.

Особую роль в формировании исторического времени и пространства в литературе Бахтин отводит *идиллическому хронотопу*, сыгравшему, по его мнению, важнейшую роль в истории романа. Сам же роман как жанр ученый рассматривает как венец литературной эволюции, поскольку в нем состоялось приближенное к действительности отображение картины мира и человека.

2.3. Литературоведческие определения времени и пространства: лексикографический опыт Н.Д.Тамарченко

Как известно, литературовед Н.Д.Тамарченко (1940 – 2011) составил хрестоматию по теоретической поэтике¹⁵, в которой среди прочего не обошел вниманием понятия *время* и *пространство* и связанные с ними определения и характеристики художественного мира. Приведем фрагменты из данной хрестоматии и прокомментируем их, чтобы полнее представить себе то, как эти понятия объяснены в различных литературоведческих справочных изданиях и отдельных исследованиях.

1. «**Время в литературном произведении.** Конструктивная категория в литературном произведении, которая может быть обсуждена с разных точек зрения и выступать с неодинаковой степенью важности. Категория времени связана с литературным родом. Лирика, которая представля-

¹⁴Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Он же. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234.

¹⁵ Теоретическая поэтика: понятия и определения: Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 1999.

ет, якобы, актуальное переживание, и драма, разыгрывающаяся на глазах зрителей, показывающая происшествие в момент его свершения, используют обычно настоящее время, тогда как эпика в основном – рассказ о том, что прошло, а следовательно – в прошедшем времени. Время, изображенное в произведении, имеет границы протяжения, которые могут быть более или менее определенными (напр., охватывать день, год, несколько лет, века) и обозначенными или не обозначенными по отношению к историческому времени (напр., в фантастических произведениях хронологический аспект изображения может быть целиком безразличен либо действие разыгрывается в будущем). В эпических произведениях различаются время повествования, связанное с ситуацией рамки и личностью повествователя, а также время фабулы, т.е. период, замкнутый между самым ранним и наипозднейшим происшествием, в общем родственное времени реальной действительности, показанной в литературном отражении»¹⁶.

2. **«Пространство.** Конструктивная категория в литературном отражении действительности, служит изображению фона событий. Может выступать <проявляться> разными способами, быть обозначенным или не обозначенным, подробно охарактеризованным или подразумеваемым, ограниченным до единственного места или <представленным> в широком диапазоне охвата и взаимоотношений между выделенными частями, что связано так же с литературным родом или разновидностью, как и с постулатами поэтики»¹⁷.

Как видим, в «Словаре литературных терминов», подготовленном польским филологом С.Серотвинским, время обозначено как категория поэтики, характеризующая литературные роды и повествование с позиции описываемых событий. Эпос здесь противопоставлен лирике и драме в той мере, в какой совершившееся событие может быть противопоставлено событию совершающемуся, и фигура повествователя в таком случае либо стоит над событием как лицо, косвенно или непосредственно его пережившее, либо участвует в этом событии *hic et nunc*, создает его. Понимая аналогичным образом пространство (как категорию поэтики), автор дает ему довольно смутное определение, проговаривая лишь роль этой категории в изображении фона описываемого события.

3. **«Время,** существ. структурный элемент словесного искусства. Вследствие связи литературы с языком как некот. врем. континуумом, В., его переживание и его воплощение приобретает основополагающее значе-

¹⁶Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1966. С. 55.

¹⁷ Там же. С. 214.

ние для литературы особенно в прагматич. жанрах драмы и прежде всего в повествовательном искусстве. Осмысление понятия В. как несущего каркаса эпики, внесенное уже <начиная> с лессинговского "Лаокоона", Филдинга и Стерна, достигает в XX в. повышенного значения и становится отчасти даже основным элементом образности. В то время как драма в идеальном случае сценического осуществления покоится на одновременности события, слова и переживания и может быть структурирована только через врем. скачки вперед или назад во В., для повествовательного искусства, события которого возникают только в языке, создаются разнотип. возможности. Следует различать прежде всего – *повествовательное время* как длительность рассказа (соотв. чтения) и рассказанное время как длительность процесса, о котором идет рассказ. Оба могут в чем-то совпадать как при технике – *stream of consciousness* <потока сознания> ("Улисс" Дж.Джойса), так что чтение книги занимает то же самое время, что и протекание действия, или они могут расходиться как в традиционном романе, который благодаря концентрации на "ядерных" сценах, сосредоточению времени и временным скачкам чаще захватывает большее рассказанное время в меньшем времени рассказывания, напр., в «романе развития», или наоборот, при – *симультанной технике*, которая из-за необходимой языковой последовательности многих одновременных событий часто растягивает время повествования по отношению к рассказанному времени ("Манхеттен" Дос Пассоса). Дальнейшие выразительные возможности проистекают из расслоения времени на разл. временные плоскости, преимущественно "наплыв" вспоминаемого из прошедшего В. в некоторое настоящее, который появляется эпизодически или может стать центральным принципом воплощения ("В поисках утраченного времени" М.Пруста), но также через – *предварительное объяснение* всезнающим повествователем некот. В., лежащего вне данной ситуации. Врем. дистанция некот. фиктивного рассказчика по отношению к рассказываемому событию может стать структурным элементом благодаря промежуточным изменяющим сознание событиям ("Доктор Фаустус" Т.Манна). Также при однослойном протекании В. оно может быть динамизировано через сосредоточение и растягивание изображения в зависимости от плотности переживания, будучи воплощено не как механическое, но как переживаемое В.»¹⁸.

Давая определение времени в «Тематическом словаре литературы», немецкий литературовед Г. фон Вилперт рассматривает его с тех же позиций, что и предыдущий автор (С.Серотвинский), однако, отмечая связь литературы с языком как «некоторым временным континуумом», он акцентирует роль времени в художественной ли-

¹⁸ Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. С. 1043-1044.

тературе как элемента образности, подчеркивая, таким образом, одновременность или разновременность пластов действия и его изображения в художественной литературе. В связи с этим Г. фон Вилперт говорит о техниках повествования как индикаторах такого расслоения пластов. Время события и время рассказа о нем могут совпадать или не совпадать в определенной мере, что зависит от выбранной автором жанровой формы произведения и техники, в которой это произведение воплощено.

4. **«Пространственное расположение** – один из наиболее общепринятых способов организации композиции литературного произведения. Используя пространственное расположение, писатель выбирает стороны света и т.п.»¹⁹.

Такой маркер пространства как пространственное расположение повествователя, или – иначе говоря – физическая точка зрения (в терминологии Б.О.Кормана), актуализирован в определении, приводимом «Словарем литературных терминов» Г.Шоу. Пространство здесь является категорией, организующей композицию произведения и создающей образ повествователя.

5. **«Время в лит<ературе>** – категория поэтики художественного произведения. В. – одна из форм (наряду с пространством) бытия и мышления; изображается словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи и пр. <В былине> “В. измеряется скачками богатырского коня, к-рые раз от разу становятся все чудесней, победоносно сжимают пространство <...> В фольклорных жанрах В. “замкнутое”, но связанное переходами с другими эпохами”. “Изображение В. – важная идейно-художественная проблема для писателя и тогда, когда В. не выделено в произведении <...> и тогда, когда автор настойчиво напоминает о В.” “Эксперименты с В. в словесном произведении очень многообразны”. “Писатель иногда заставляет В. длиться, растягивает его, чтобы передать определенное психологическое состояние героя (рассказ Чехова “Спать хочется”); иногда останавливает, «выключает» (философские экскурсии Л.Толстого в “Войне и мире”); порой заставляет В. двигаться вспять (Стерн. “Жизнь и мнения Тристрама Шенди”))»²⁰.

В определении Н.В.Драгомирецкой время – категория, связанная не только с техникой повествования, но и с изображением

¹⁹ Dictionary of literary terms / by H.Shaw. New York, 1972. С. 353.

²⁰ Драгомирецкая Н.В. Время в литературе // Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И.Тимофеева, С.В.Тураева. М.: Учпедгиз, 1974. С. 51-53.

психологического состояния героя в литературном произведении. Принцип монтажа, характеризующийся «переключением» повествования с эпического на лирический план изображения, чередованием общих и крупных планов, детализацией и опуском сцен, – является первостепенным элементом данной категории.

6. «Х<удожественное> время и х<удожественное> п<ространство>, важнейшие характеристики *образа* художественного, обеспечивающие целостное восприятие худож. действительности и организующие композицию произведения. Иск-во слова принадлежит к группе динамических, временных иск-в <...> Но лит.-поэтич. образ, формально развертываясь во времени (как последовательность текста), своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологич., ценностном аспекте. Такие традиц. пространств. ориентиры, как "дом" (образ замкнутого пространства), "простор" (образ открытого пространства), "порог", окно, дверь (граница между тем и другим), издавна являются точкой приложения осмысляющих сил в лит.-худож. (и шире – культурных) моделях мира <...> Символична и худож. хронология (напр., движение от весеннего и летнего расцвета к осенней грусти, характерное для мира тургеневской прозы). Вообще древние типы ценностных ситуаций, реализованные в пространственно-временных образах (хронотопах, по М.М.Бахтину), – напр., "идиллич. время" в отчем доме, «авантюрное время» испытаний на чужбине, "мистериальное время" схождения в преисподнюю бедствий – так или иначе сохранены в редуцированном виде классич. лит-рой нового времени и совр. лит-рой (напр., "вокзал" или "аэропорт" как места решающих встреч и разминовений, выбора пути, внезапных узнаваний и пр. соответствуют старинному "перекрестку дорог" или придорожной корчме). Ввиду знаковой, духовной, символич. природы иск-ва слова пространств. и временные координаты лит. действительности не вполне конкретизированы, прерывны и условны <...> Однако здесь дает о себе знать временная природа лит. образа, отмеченная Лессингом в "Лаокооне", – условность в передаче пространства ощущается слабее и осознается лишь при попытках перевести лит. произв. на язык др. иск-в; между тем условность в передаче времени, диалектика несовпадения времени повествования и времени изображенных событий, композиц. времени с сюжетным осваиваются лит. процессом как очевидное и содержат. противоречие»²¹.

²¹Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Жожевникова, П.А.Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987. С. 487-489.

В своем определении времени и пространства в литературе И.Б.Роднянская делает важный акцент на целостности художественного мира как результате его изображения в пространственно-временных аспектах. Как совершенно справедливо замечено, мир литературного произведения проявляется в образах, которые по природе своей символичны и всегда разворачиваются в типовую ценностную ситуацию.

7. «**Внутренний мир художественного произведения** <...> не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности, но то преобразование этого мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер”. “В своем произведении писатель создает определенное пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим <...> но оно может также сужаться до тесных границ одной комнаты <...> может <...> быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке). Писатель в своем произведении творит и время, в котором протекает действие произведения. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время в произведении может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно заполняться событиями или течь лениво и оставаться “пустым”, редко “населенным” событиями»²².

Определяя внутренний мир художественного произведения, Д.С.Лихачев говорит о масштабах изображения действительности в литературе, о том, что время и пространство в ней целенаправленно соотносены с творческим замыслом автора, способны концентрироваться или рассеиваться в зависимости от поставленной художественной задачи.

8. «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть **хронотопом** (что значит в дословном переводе – “времяпространство”) <...> В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в простран-

²² Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

ве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и примет характеризуется художественный хронотоп»²³.

М.М.Бахтин говорит о целостном художественном мире, выстраиваемом на пересечении «рядов и примет» времени и пространства и образующим пространственно-временной континуум.

9. «Знание о времени, принадлежащее рассказчику (и нам), будет неизбежно отличаться и даже противостоять времени знания внутри этих ситуаций». «...сверхъестественное знание можно считать *содержащим* время, длящееся *внутри* него, а время, в свою очередь, содержащим внутри себя серию событий, которые, если смотреть извне, могут продолжаться только мгновение, но если смотреть изнутри, продолжаться часы и дни, – или наоборот. <...> В этой связи мы могли бы предположить, что сам феномен <...> повествования является *времяобразующим фактором* в тексте (хотя он и не обязательно был таковым в исторической ретроспективе). Именно осознание рассказчиком самого факта своего повествования (или его восприятия слушателями и читателями), как отличного в *пространстве* от повествуемого факта или события, порождает их различие во времени, а не наоборот. Так, мы можем сказать, что идея Времени возникает как идея *различных времен*, а затем и идея одного однолинейного времени, протягивающегося из прошлого через настоящее к будущему, может быть рассмотрена как дополнительная или производная (не обязательно "исторически") от идеи нескольких различных времен, которая, в свою очередь, восходит к идее одновременного существования различных мест внутри пространства повествования»²⁴.

Согласно размышлению А.М.Пятигорского, идея времени возникает вместе с идеей повествования о времени, когда встает вопрос об оформлении рассказа о событиях, происходящих (или произошедших) в какой-либо последовательности или одновременно в одном или различных пространствах. Специфика художественного произведения напрямую зависит от осмысления автором того, как выстроить свое повествование.

10. «Само пространство и его заполнение, существенным образом предопределяемое, образуют род некоей “первоматрицы”, которая в ко-

²³Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике (1937 – 1938) // *Он же*. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 235.

²⁴Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 203-205.

нечном счете была “родиной” художественного, той моделью, в соответствии с которой произошло пресуществление еще нейтрального и не поляризованного целого – в отдельных его местах – в эстетически-отмеченное, в душу “художественного”, состоялся прорыв из еще в основном “природно-материального” в сферу культуры и высшей ее формы – духа»²⁵.

Идея пространства в определении В.Н.Топорова, как и идея времени в определении А.М.Пятигорского, возникает вместе с идеей художественного оформления природно-материального мира, в момент его прорыва в сферу культуры.

В избранных десяти фрагментах мы отчетливо видим, что исследователи подходят с разных сторон к описанию понятий *время*, *пространство* и их определяющих. Даже на гуманитарном поле, в среде филологов, культурологов и философов, существует множество стратегий понимания, описания и взглядов на эти понятия, не исключаяющих, однако, перекличек.

Как отмечает Е.И.Коростилева, «литературоведением категории художественного времени и пространства продуктивно разрабатывались в следующих направлениях: специфика пространственно-временной образности в литературном произведении (работы Б.Н.Эйхенбаума, М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, Ю.М.Лотмана и др.); содержательность изображенных свойств и трансформаций пространственно-временных координат (труды Е.Фарыно, А.Я.Гуревича, Ф.П.Федорова, З.Я.Тураевой и др.); место и продолжительность в сюжетно-композиционном построении художественного действия (исследования Б.В.Томашевского, Б.А.Успенского, З.Я.Минц и др.); зависимость пространственно-временных изображений от родожанрового варианта текста (работы В.Е.Хализева, Б.О.Кормана, Д.Н.Медриш, Л.В.Казанцевой и др.); влияние культурно-исторических традиций на художественное осмысление и воплощение категорий в отдельном литературном произведении (взгляды М.М.Бахтина, Д.С.Лихачева, З.Я.Минц, В.Н.Топорова); соединение пространственно-временных примет в хронотопическое

²⁵Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс; Культура, 1995. С. 4.

единство (исследования М.М.Бахтина, Р.И.Енукидзе, Л.В.Казанцевой)»²⁶.

Безусловно, список этих направлений и имен можно продолжать.

Вопросы и задания

1. В чем, по Г.Э.Лессингу, заключается специфика литературы как непластической формы искусства?
2. Согласны ли Вы с утверждениями В.Н.Топорова и А.М.Пятигорского, что представления о времени и пространстве возникают вместе с идеей о художественном оформлении природно-материального мира?
3. Как Вы оцениваете попытку всестороннего определения роли времени и пространства в художественном произведении, предпринятую Н.Д.Тамарченко в опыте составления хрестоматии по теоретической поэтике?
4. Проанализируйте готический хронотоп в произведении Х.Уолпола «Замок Отранто» (1764).

²⁶ *Коростилева Е.И.* Категории художественного времени и пространства в школьном изучении литературного произведения: Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Московский гос. пед. ун-т. – Москва, 2002. URL: <http://www.dissercat.com/content/kategorii-khudozhestvennogo-vremeni-i-prostranstva-v-shkolnom-izuchenii-literaturnogo-proizv> [Проверено: 29.09.2016]. Отдельные работы перечисленных Е.И.Коростилевой авторов можно найти в списке рекомендуемой литературы по дисциплине (см. Приложение).

ЧАСТЬ 3

ЗАМЕТКИ О КИНО: ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК ГЕРОИ КИНОЭКРАНА

3.1. Парадоксы S-t-континуума: петля времени

Идея относительности, прозвучавшая в физике в начале XX века²⁷, вскоре в полной мере отразилась на искусстве – живописи, литературе, архитектуре и других видах. Сегодня она является сюжетообразующим материалом для такого вида искусства, как кинематограф: дебаты о времени и пространстве перешли на экран уже как предмет изображения; научный метаязык, описывавший пространственно-временные манипуляции, в кинематографе стал главным «действующим лицом»; способ изображения закономерно стал предметом изображения, «героем» кинопроизведений.

А.Тарковский – вслед за мыслью Г.Э.Лессинга о специфике пластических искусств – суть авторской работы в кино определял как «ваяние из времени»: «Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, – писал режиссер, – кинематографист из "глыбы времени", охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя

²⁷ Стоит заметить, что впервые термин «теория относительности» использовал вовсе не А.Эйнштейн, а М.Планк, выступая 23 марта 1906 года на заседании Немецкого физического общества с докладом *Das Prinzip der Relativität und die Grundgleichungender Mechanik* («Принцип относительности и основные уравнения механики»). Весомый вклад в подготовку теории относительности сделали Дж.Лармор, Х.А.Лоренц, А.Пуанкаре, однако, – по справедливому утверждению И.Ю.Кобзарева, – «только Эйнштейн понял, что релятивистские эффекты относительны, а понятие эфира излишне, и в это заключалось революционное значение его работы <...> только в работах Эйнштейна появилась теория относительности в классическом понимании слова «теория», т.е. как система утверждений, логически выведенная из немногих четко сформулированных постулатов» (См.: *Кобзарев И.Ю. О принципе относительности // Успехи физических наук. 1975. № 115 (3). С. 545-549*).

лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа»²⁸.

Пожалуй, впервые на киноэкране теория относительности была показана в 1964 году, когда «Моснаучфильм» популяризировал теорию Эйнштейна: режиссер С.Райтбург снял научно-популярный короткометражный фильм, на пальцах объясняющий, что такое пространственно-временной континуум и его деформация по Эйнштейну²⁹. Подобные объяснения вкраплены в сюжеты многих кинопроизведений второй половины XX века.

В эпоху постмодернизма идея деформации пространственно-временного континуума приобретает все более необычные формы. Среди самых известных форм – парадокс временной петли. Речь о нем идет в трилогии Р.Земекиса «Назад в будущее», повествующей о юноше Марти Макфлае и ученом Эмметте Брауне, совершающих путешествия во времени (к слову сказать, режиссеру тема инакового времени-пространства очень близка, это видно, прежде всего, по кругу его продюсерских проектов). Важное место в земекисовской кинотрилогии занимает сюжет объяснения пространственно-временного континуума (иллюстрация была приведена в параграфе 1.3. «Путешествие во времени: временные парадоксы в оптике научной фантастики»), где заходит разговор и о петле времени как временном парадоксе. Доктор Браун объясняет Марти, что произойдет, если путешествующий во времени встретит другого себя в прошлом или будущем и вступит с ним в диалог:

Они встречаются и не падают в обморок. Тогда они общаются между собой. Создается временной парадокс, нарушается пространственно-временной континуум, начинается цепная реакция. Время и пространство захлестываются в петлю в результате чего Вселенная разрушается³⁰.

²⁸ См.: Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 69-79.

²⁹ Что такое теория относительности? (СССР, 1964) [Видеофильм]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xtv1hVYLLaU> [Проверено: 29.09.2016]

³⁰ Гарднер К.Ш. Назад в будущее 2 [Текст]. URL: http://thelib.ru/books/gardner_kreg_shou/nazad_v_budushee_2-read-4.html [Проверено: 29.09.2016].

К теории Эйнштейна захлест времени, разумеется, никакого отношения не имеет. В сюжете этого фильма он тоже не реализуется и представлен лишь как теория. Однако для кинематографа тема временной петли (иначе – кольца времени) представляет значительный интерес³¹, причем, как сюжетообразующий материал она более характерна для жанров фантастической комедии и мистического триллера.

Фильмы, обращенные к изображению вариантов развития действия в заикленном временном отрезке, сегодня составляют целый пласт в киноиндустрии. Попадание героя во временную петлю, где он переживает временной отрезок снова и снова, в последние двадцать-тридцать лет стало распространенным сюжетным ходом.

Первым примером изображения временной петли в сюжете кинофильма считается фантастический фотороман «Взлетная полоса» (1962) К.Маркера, рассказывающий о встрече героя с самим собой в момент собственной смерти (ребенок видит смерть взрослого – самого себя в будущем). Мена наблюдателя на актора (лица действующего) в подобном сюжете, по сути, создает завязку фильма «Лупер» (2012) Р.Джонса, героем которого (киллером) получен заказ на самого себя.

Наибольшую известность в современной культуре приобрела мелодраматическая комедия «День сурка» (1993), где герой вынужден переживать один и тот же день своей жизни множество раз. Этот фильм стал настолько популярным, что породил ряд вариаций, использовавших сюжетный ход оригинала в различных тематических и национальных обстановках³². Однако, все они в итоге значительно уступили своему оригиналу. Отечественная версия «Дня сурка» – «День хомячка» (2003), – анекдотическая история о просыпающихся в гостинице после бурной пьянки мужиках, не помнящих, где и на что они так хорошо погуляли и как попали в номер, – не завоевала внимания зрителей и практически забыта сегодня.

³¹ См. тематический кинообзор: Королева А. Ретроспектива: Петля времени в кино // Мир фантастики. 2012. № 110 (октябрь). URL: <http://www.mirf.ru/kino/classic-kino/retrospectiva-petlya-vremeni> [Проверено: 29.09.2016].

³² См. х/ф «Снова голый» (Швеция, 2000; реж. Т.Кнутссон), «День хомячка» (Россия, 2003; реж. В.Мухаметзянов), «Уже вчера» (Италия-Испания-Великобритания, 2004; реж. Дж.Манфредония) и др.

Интересными в плане реализации идеи временной петли стали триллеры «Временная петля» (2007) Н.Вигалондо и «Треугольник» (2009) К.Смита. Герои этих кинолент не просто живут в зацикленном времени, но вступают в коммуникацию друг с другом на всех его витках. Такое решение возникает не просто из представления о зацикленном времени как самостоятельном отрезке, но и из представления о времени как «дурной бесконечности». Герои этих произведений пытаются обмануть время, расциклить его. Их попытки нормализовать ход времени и есть сюжетные центры этих кинокартин.

Решения временного парадокса данного вида в ходе развития киноистории имеют привязку к двум типам сюжета.

Для типа одноуровневого цикла (время не расслаивается, герой не имеет двойников из прошлого – например, х/ф «День сурка», «Провал во времени») характерен финал в духе *deus ex machinae*: петля, как правило, распутывается сама собой (*вдруг* наступает новый день) – в том случае, если герою удастся изменить течение обстоятельств, выбрать некий совершенный ход событий или меньшее из всех зол.

В ситуации же многоуровневого цикла (время расслаивается, герой имеет двойников из прошлого) – решения иные: одна из копий героя может погибнуть (как это происходит, например, в «Дежавю» и «Лупере»), тогда ход истории, как правило, оказывается изменен и петля разомкнута; или никто не погибает, все остается, как есть, но и петля времени тоже остается замкнута («Временная петля», «Треугольник»).

3.2. Инверсия времени как фабула и нарративная структура

Существует красивая легенда, якобы, однажды И.В.Гете, во время прогулки, встретил своего двойника, одетого в очень странные одежды, а спустя несколько лет он, идя той же самой тропой, вспомнил о том двойнике – и вдруг осознал, что теперь на нем тот же самый наряд, что был на незнакомце в момент их встречи. Эта легенда о провидении будущего – не единственный в истории занятный «факт». Сегодня можно насчитать не одну сотню подобных «фактов», или точнее – «фейков», подтверждения которым просто невозможны. Самыми интригующими, пожалуй, являются

обнаружение Дж.Кларком аппарата, подобного мобильному телефону, в фильме «Цирк» (1928) Ч.Чаплина, внезапное исчезновение Амандо Вальдеса и его скорое возвращение с многодневной щетиной на лице, многочисленные видения «Летучего голландца» и прочее. Просторы Интернета пестрят мистификациями, выдаваемыми за «достоверные случаи» путешествия во времени (несколько подобных случаев я поместил в приложении данного пособия).

Научную фантастику также привлекают случаи отражения будущего в прошлом (и наоборот)³³. Они получили название *инверсии времени*, т.е. времени «перевернутого» или «повернутого вспять». Сюжет инверсивного времени очень распространен в многочисленных историях о попаданцах, заполонивших сегодня современную литературу³⁴ и кинематограф³⁵. В этих историях рассказывается о внезапных перемещениях в иную эпоху человека, сохраняющего, однако, свойственный его времени рассудок. спосо-

³³ Этот факт мы можем наблюдать, в основном, эмпирически, поскольку теоретических работ по данной теме не создано. По сей день даже нет устоявшегося термина, обозначающего науку, специализирующуюся на изучении фантастики. В качестве таковых терминов равноправно используются «фантастиковедение» и «фантастология» (термин предложен Анастасом П. Славовым в работе «Фантастология, или Слово в защиту анализа» (См. в сб.: Интегральный клуб фантастики, эвристики и прогностики им. Ивана Ефремова. София: Изд-во Градски младежки дом Лиляна Димитрова, 1989. С. 8-11). Среди значимых работ о фантастике сегодня следует упомянуть следующие: *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б.Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997; *Лем С.* Фантастика и футурология: В 2 кн. / Пер. с пол. С.Н.Макарцева; под ред. В.И.Борисова. М.: АСТ; Ермак, 2004; *Кац Р.С.* История советской фантастики. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004; *Мзареулов К.* Фантастика. Общий курс (2006). URL: <http://profilib.com/chtenie/27220/konstantin-mzareulov-fantastika-obschiy-kurs.php> [Проверено: 29.09.2016].

³⁴ Из огромного числа литературных произведений о попаданцах в качестве примеров назовем следующие: «11/22/63» С.Кинга, «Высокий глерд» Г.Ю.Орловского, «Волки Одина» А.Мазина, «Стальные волки Крейда» Г.Сморodinского, «Вовка-центральной» А.Санфирова, «Хроники затерянной эры» О.Лукьянова.

³⁵ Из огромного числа кинофильмов о попадацах в качестве примеров назовем следующие: «Зеркало для героя» (СССР, 1988; реж. В.Хотиненко), «Черный рыцарь» (США, 2001; реж. Дж.Джангер), «Мы из будущего» (Россия, 2008; реж. А.Малоков), «Запретное царство» (США-КНР, 2008; реж. Р.Минкофф), «Мир реки» (США-Канада, 2010; реж. С.Гиллард).

бом перемещения в этих историях могут выступать самые разные предметы – от сакральных культурных (*зеркало, шкаф*) и природных (*река, яма*) объектов до машины времени.

Произведения о попаданцах – это лишь один «штрих» на «плотне» художественных произведений об инверсивном времени. Вообще таких «штрихов» очень много, их даже трудно перечислить, не говоря уже о том, чтобы как-то классифицировать.

Идея о нарушении привычного течения времени, его поворачивании вспять, нелинейности или остановке, может быть воплощена по-разному. В большинстве произведений поддерживается представление о времени, сформулированное Дж.Данном в эссе «Эксперимент со временем» (1927). Согласно концепции Данна, наша жизнь представляет собой процесс, подобный чтению. Время – это «чтение», и объективно его не существует, поскольку процесс этот может принадлежать только субъекту. То есть объективно никакой линейности быть не может (нет того, что мы можем назвать безусловным прошлым, настоящим или будущим), объективно все времена существуют сразу, иначе говоря – вечно. Прошлое, настоящее и будущее – лишь мерилы с точки зрения субъекта. Так, с точки зрения людей XIX века, XX век – это будущее, а XVIII век – прошлое. С нашей же точки зрения (людей XXI века), и XVIII век, и XIX век, и XX век – это все прошлое, XXI век – настоящее, а то, что будет после него – будущее.

Линейное время, по Данну, это субъективное восприятие вечности, упорядочивание ее и претворение в т.н. «настоящее». Увлеченный идеей бессознательного, Данн предполагал, что в особых состояниях (сна, транса) человек способен утрачивать непреложную линейность восприятия времени, и тогда он может обрести способность предвидения и предсказывания. Такой ход мысли привел Данна к идее человеческого бессмертия, поскольку в его картине мире все мы существуем на двух уровнях: во времени и вне времени³⁶. Отголоски этой концепции времени ясно прослеживаются в кинокартине «Предчувствие» (2007) Меннана Япо, где время предстает для героини проживаемым в нелинейной последовательности, дни недели оказываются перемешанными, а муж героини то

³⁶ Этой идее посвящены последующие работы философа-любителя «Новое бессмертие» (1938) и «Ничто не умирает» (1940).

мертв, то жив, то снова мертв (в зависимости от того, какая страница открыта – «пятница» или «вторник»).

Эссе «Эксперимент со временем» – характерный симптом 1920-х годов. Примечательно, что еще за несколько лет до публикации Данном своей работы подобная мысль о ненормированности временного развития приходит на ум американскому писателю Ф.С.Фицджеральду, который пишет рассказ об инверсивном течении времени «Странный случай Бенджамина Баттона» (1921). Герой этого произведения рождается стариком и проживает свою жизнь в обратном временном порядке, пока не становится младенцем и все для него не растворяется в темноте. Тот факт, что экранизация этого литературного произведения (причем, именно в таком формате, в каком его подал Д.Финчер) появилась в 2000-е, – характерный симптом современного кинематографа.

Идея инверсии времени, затрагивающая тему предсказания и предвидения, также очень популярна и реализуется, как правило, в жанре мистического триллера, иногда – жанре ужасов и – реже – жанре приключения. К этой категории следует отнести такие нашумевшие произведения, как «Терминатор» (США, 1984), «Звонок» (роман – 1991, яп. экран. – 1998, амер. экран. – 2002), «Один пропущенный звонок» (сценарий и яп. экран. – 2003, амер. экран. – 2008), «Пункт назначения» (США, 2000), «Радиоволна» (США, 2000), «Эффект бабочки» (2004), «Дежавю» (2006), «Ошибка времени» (2014) и др. В сюжете таких историй часто делается акцент на избранности героя: его будущая жизнь важна для человечества, у героя есть какой-то дар (иногда – наследственный, иногда – приобретенный), позволяющий ему быть единственным в своем роде. Сам сюжет повествует, как правило, о возможности или невозможности избежать героем своей судьбы, согласно которой он должен погибнуть, так как договор со смертью им «уже подписан». Отличительной особенностью такого сюжета является способность героя посылать себе (или эквиваленту) послания (из будущего в прошлое). В этом плане примечателен сюжет фильма «Ошибка времени», герои которого не просто отправляют сообщения себе в прошлое, но и оказываются зависимыми от этих сообщений в своем настоящем. Видя иллюстрацию того, что им предначертано в будущем, они старательно пытаются не нарушать пространственно-временного континуума своими неосторожными действиями и своей осторожностью только все больше ограничивают себя. Ин-

версия событий в этом фильме проблематизирует время, представляя его как своеобразную ловушку для человека, который по собственному недоразумению вынужден в нее попадаться.

Инверсия времени в кино может быть не только фабульным изображением, но и становиться принципом сюжетообразования, т.е. нарративной структурой. Так, например, по принципу инверсивного времени выстроено повествование в кинофильмах «Помни» (2000) К.Нолана и «11:14» (2003) Г.Маркса. Интрига в них создается за счет того, что зритель не может воспринимать фабулу рассказываемой истории линейно.

В фильме К.Нолана это оправдывается тем, что герой его истории имеет проблемы с памятью и не способен помнить что-либо длительный срок, становясь объектом манипуляций для окружающих.

У Г.Маркса история становится кинематографичной именно потому, что она разворачивается «с конца»: киноповествование выстроено как постепенное посвящение зрителя в фабулу истории в специфическом ракурсе – от конца к началу. На фабульном уровне рассказываемая в фильме история имеет хронометраж около двадцати минут, однако на сюжетном уровне время повествования в четыре раза дольше. Для большей наглядности кратко перескажу, о чем фильм:

Поздней ночью молодой человек на большой скорости проезжает в опасной зоне. Зазевавшись, он кого-то сбивает. Осматриваясь по сторонам, он видит предупреждающий знак с изображением оленя: «Осторожно: дикие животные!» Однако, выйдя из машины, чтобы рассмотреть животное, вместо ожидаемого оленя он видит труп человека. Он прячет труп в багажнике, а проезжавшему в этот момент мимо него егерю говорит, что раненый олень скрылся в лесу. Следом за егерем на место преступления приезжает полиция и сразу же обнаруживает труп в багажнике. Виновный сбегает с места преступления и попадает в дом егеря – женщине среднего возраста, которой только что полиция сообщила, что ее дочь кто-то только что сбил насмерть на дороге – в опасной зоне. Молодой человек в недоумении: он точно знает, что в его багажнике труп мужчины...

Фильм с первых минут вводит зрителя в заблуждение; приоткрывая фабулу лишь частично, он ставит перед зрителем вопрос: что же случилось? Далее эта же история рассказывается зрителю, но начиная с более раннего момента, чем было представлено изна-

чально, когда герой въехал в опасную зону и кого-то сбил. История всякий раз будет «отпрыгивать» чуть назад и рассказываться отрезками, из которых всякий сюжетно последующий будет предшествовать фабульно предыдущему. Получается, что фильм рассказывается как бы «наоборот»: то, что вначале принимается зрителем за завязку истории, на самом деле оказывается ее развязкой.

Нелинейное повествование, разрозненная подача экранной истории, ее фрагментарность – способ вовлечь зрителя в игру, поставив перед ним задачу собрать рассказываемую историю воедино. Одним из первых, кто внедрил этот способ повествования в массовое кино, стал, как принято считать, К.Тарантино. Однако этот прием ныне является визитной карточкой многих режиссеров, его на протяжении последних десятилетий успешно применяют как кинематографисты, так и литераторы.

3.3. Альтернативные пространства (реальности)

С конца 1990-х заметен рост киноработ, ставящих и решающих на сюжетно-фабульном уровне вопрос о подлинности бытия. Вышедшие в 1999 году на экраны и ставшие впоследствии культовыми фильмы «Матрица» братьев Вачовски и «Бойцовский клуб» Д.Финчера (экранизация одноименного романа Ч.Паланика) развивают общую идею – столкновение героя с действительностью, противоречащей его представлению о ней. «Матрица» показала мир, являющийся компьютерной симуляцией (реальность, которую видит человек, на самом деле – сон его разума, программа), «Бойцовский клуб» изобразил реальность в оптике героя-шизофреника. В мировосприятии героев Ривза и Нортон-Питта много общего, поскольку они оба живут в мире дополненной реальности, размывающей понятие истинности бытия во всех его проявлениях (физических, эмоциональных и прочих).

Кино последних десятилетий транслирует нам подвижность границ подлинного и кажущегося, реальности и вымысла, фантастического и правдоподобного³⁷. Симптоматично, что в это время заметно выросла доля псевдодокументальных фильмов (*documen-*

³⁷ В качестве одной из первых кинематографических попыток изображения размытой границы подлинного и кажущегося называют фильм М.Антониони «Фотоувеличение» (США, 1966), являющийся экранизацией литературного произведения Х.Кортасара «Слюни дьявола» (1959).

тary), имитирующих «настоящность», фальсифицирующих и мистифицирующих истории в объективе видеокамеры. Жанр этот, хотя и зародился еще в 1950-е, в последнее десятилетие переживает настоящий бум³⁸.

Фильмы об альтернативных реальностях чрезвычайно похожи сюжетно, что обеспечивается общими пространственно-временными конструкциями художественных миров этих кинокартин, а также образом *несведущего героя*.

В качестве примера выделим некоторые типы несведущих героев:

- *мертвецы*: мертвы, «живут» в мире мертвых, но думают о себе, что они живые, в результате чего сталкиваются с паранормальными явлениями, оказывающимися неверно проинтерпретированными столкновениями с миром живых – «Шестое чувство» (1999) Н.Шьямалана, «Другие» (2001) А.Аменабара;

- *сумасшедшие*: живут в своем выдуманном мире, сталкиваются с миром действительности, в результате чего происходит осознание героем своего сумасшествия – «Идентификация» (2003) Дж.Мэнголда, «Игры разума» (2002) Р.Ховарда;

- *потерявшие память*: пытаются обрести твердую реальность, собирают себя, вспоминая и выстраивая образ действительности – «Идентификация Борна» (2002) Д.Лаймана; «Неизвестный» (2011) Ж.Кольет-Серра.

Этот список можно продолжить: героев можно как угодно классифицировать по типам, опираясь на их вторичные признаки и осмысливая разницу между ними; однако общим их свойством будет именно *несведущность*, поскольку все они дезориентированы в пространственно-временных границах данного им мира, существующего по принципу «реальность относительна», они лишены точки опоры и – потому – предпринимают попытку осмысления себя самих и своего места в мире.

Остановимся на уже обозначенных типах: охарактеризуем их способ коммуникации с миром и роль художественного замысла в этом процессе.

³⁸ См., например, «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) и «Ведьма из Блэр - 2: Книга теней» (2000), «Паранормальное явление» (2007–2015), существующее сегодня в виде пенталогии, «Монстро» (2008), «Район № 9» (2009), «Визит» (2015) и др.

Мертвецы существуют в фольклорно организованном пространстве (объединяющем два мира)³⁹, на границе живого и мертвого миров⁴⁰, но преимущественно в мире мертвых. Мертвое и живое различается здесь лишь местоположением в системе координат. Когда мы смотрим такой фильм, наблюдая за «жизнью» героев в потустороннем мире и думая о них как о живых, мы встаем на их точку зрения и отстраненно смотрим на персонажей живого мира. Цель киноповествования здесь – «вывернуть» пространственный мир перед зрителем наизнанку до того, как зритель вник в рассказываемую историю, и обнажить швы (знаки инакового пространства) в финале, дав понять зрителю, что к чему. В самой истории время обычно подчинено пространству, у него нет выраженной роли (по крайней мере, акцента на временной организации мира не делается).

Сумасшедшие герои живут в мире, который существует по принципу множественной реальности. Им свойственно превращать свои фантазии в реальность, разыгрывать мир в своем сознании, сосуществовать в нескольких пространствах и временах. Хронотоп рассказываемой истории, героем которой является спятивший человек, уподоблен хронотопу сновидения: в нем нет четких границ между подлинностью и вымыслом. Цель киноповествования здесь – погрузить зрителя в выдуманный мир героя, чтобы он воспринял псевдореальную картину мира как истинную (в художественном смысле) и, вслед за героем, «запутался и увяз» в ней, а затем – в финале – обнажить реальность, очистив ее от фантазии (знаков псевдореальности), и вывести зрителя к однозначному пониманию действительности.

Потерявшие память герои живут в мире, очень похожем на тот, в котором обитают сумасшедшие. Они точно также «запу-

³⁹ Для этого типа произведений, в котором действует герой-призрак, очень важна дифференциация понятий *пространство* и *мир*. Пространство здесь следует понимать как то, что объединяет в нем существующие миры, т.е. пространство одно, в то время как миров может быть множество.

⁴⁰ В фильме А.Аменабара «Другие» (США, 2001) – истории о людях-призраках, являющихся в мир живых, но думающих о себе, что они, наоборот, живы и их дом посещают мертвые, – пространство живых и пространство мертвых четко разделены, а контакты миров между собой только подчеркивают это деление. В тот момент, когда воюющий муж героини оказывается раненным на фронте, он посещает ее, приходит отоспаться в ее доме.

тываются и увязают» в псевдореальной картине мира, только движутся по другой траектории. Если сумасшедшие герои имеют созданную ими же реальность изначально (в точке отсчета истории), их путь – это путь ее развоплощения, снятия с нее фантастических покровов, очищения от вымысла, то потерявшие память герои «собирают» реальный мир, постепенно воплощают его, отбрасывая ошибки, возникающие на пути осмысления действительности.

Несведущность героев, характерных для фильмов о подлинности реальности, является результатом их «отклонения» от привычной картины мира, требующего себе нового основания, и – как следствие – обнаружения ими зазора (т.е. альтернативной реальности) между шаблонным миром и собственным существованием. В некоторой степени несведущность, присущая героям, пребывающим в альтернативной реальности, сопоставима незнанию, с которым сталкиваются герои сюжетов фантастических приключений о путешествиях на чужеродные планеты, поэтому есть сходство в ряде элементов художественного мира произведений об измененных реальностях и о физических перемещениях, возможны сюжетные параллели между ними, а также гибридные формы, сочетающие физические перемещения с метафизическими, реальные миры с альтернативно-воображаемыми (например: х/ф «Сайлент Хилл», 2006; реж. К.Ган; «Лабиринт Фавна», 2006; реж. Г. дель Торо).

Вопросы и задания

1. Назовите известные Вам произведения литературы и кино, в которых описана/показана инверсия времени и/или альтернативные пространства? Создайте свою классификацию типов героев, основываясь на этих произведениях.
2. Чем, на Ваш взгляд, оправдана популярность историй о попаданцах в литературе и кинематографе последних лет?
3. Как Вы считаете, почему сюжет о приключениях героя в замкнутом отрезке времени в большей степени характерен для триллеров и мелодрам?
4. Проанализируйте и сопоставьте сюжеты кинофильмов «Игры разума» (США, 2001; реж. Р.Ховард) и «Бойцовский клуб» (США, 1999; реж. Д.Финчер).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX век привнес значительные перемены в осмысление картины мира, поскольку пересмотрел ее базовые составляющие – время и пространство.

В центр как физического, так и художественного мира, на место условно связанных между собой времени и пространства был выдвинут пространственно-временной континуум.

После сформулированной А.Эйнштейном общей теории относительности почти все науки и искусства стали рассматривать возможность применения новейших открытий теоретической физики в своих областях.

В науках об искусстве стали возможны исследования, направленные на изучение времени и пространства как категорий поэтики художественного произведения. В литературе и – в большей степени – кинематографе эти категории стали рассматриваться в качестве сюжетообразующего материала, наметилась рефлексия автора (сценариста, режиссера) над языком повествования, произошло смещение механизма (способа) изображения в план самого изображения.

С возникновением постструктурализма кинематограф начинает деконструировать уже сложившиеся на тот момент формы повествования, разрушать привычные представления о пространственно-временной организации произведения, намеренно упрощать или усложнять киноязык:

- история в кино может быть показана с конца, нелинейно;
- актеры могут быть не привязаны к своим героям и меняться ролями в ходе изображения истории;
- характеры и биографии героев могут «переворачиваться» в процессе повествования;
- реальность и фантазия, сон и явь могут быть тесно переплетены, неотделимы друг от друга в процессе изображения (яркий пример этого – творчество М.Антониони, Д.Линча).

* * *

На этом, пожалуй, стоит поставить точку в размышлениях о времени и пространстве на страницах данного пособия. Конечно, можно было бы написать еще о многих нюансах, подспудно возникающих в ходе рассмотрения поставленной в заглавии этого издания проблемы, но я предпочту оставить их «за кадром».

Целью учебного пособия было собрать воедино разнородный материал, касающийся вопросов, связанных с изучением времени и пространства и их важной роли в формировании мира художественного произведения.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Пословицы и поговорки о времени⁴¹

Время лечит.
Время всему научит.
Время на время не приходит.
Время за нами, время перед нами, а при нас нет.
Время красит, безвремя старит.
Всякое время переходчиво.
Время деньги дает, а на деньги время не купишь.
Все до поры до времени.
Одна пора в году сено косить.
Неделя год кормит.
Пора да время дороже золота.
Не гребень голову чешет, а время.
Времени не повторишь.
Время цвести, время отцветать,
время жить, время умирать.
Страшная минута – вечность.
Часы для красы, а время по солнышку.
Кто с петухами встает, от часов не отстает.
Поздно встал, день пропал.
Час от часу не легче!
Утро вечера мудренее.
Коли день не удался, себя вини.
В ночной бессоннице день виноват.
К утру ночные страхи пропадают.
У Бога все дни сочтены.
Перепутать день с ночью.

⁴¹ При подготовке раздела «Приложения» использованы материалы сайтов «Сборник народной мудрости» (URL: <http://sbornik-mudrosti.ru/poslovicy-i-pogovorki-o-vremeni>), «Афоризмы великих людей» (URL: <http://wisdoms.ru/22.html>), «Цитаты и афоризмы» (URL: <http://quote-citation.com/topic/prostranstvo>), «Правда.ру» (URL: <http://www.pravda.ru/news/science/mysterious/17-02-2015/1248874-time-0/>), «Центр Мирославы Буш» (URL: <http://www.centre-magic.ru/articles/3-other/95-time-travel.html>), «Все шуточки...» (URL: <http://vse-shutochki.ru/shutki-pro/%20время%20времени>). [Все ссылки проверены: 29.09.2016].

Ночью все кошки серы.
Время на войне дороже вдвойне.
Знай минутам цену, секундам счет.
Вовремя начать бой – наполовину выиграть.
Время дороже денег.
Выигрыш во времени – победа.
Потерянного времени не догонишь.
Время никого не ждет.
Кто вовремя не начнет, тот остается позади.
Пропущенный час годом не нагонишь.
Всему свое время.
На все нужно время.
Время – судья.
Время и труд к победе зовут.
Время, как воробей, упустишь – не поймаешь.
Дни не копейки, годы не рубли,
их из кармана не выложишь.

II. Пословицы и поговорки о пространстве

Хвали заморье, а сиди дома.
Свой уголок – свой простор.
На своей улочке храбра и курочка.
Не указывай на чужой двор пальцем,
а то укажут на твой вилами.
Всего света не захватить.
В окно всего света не оглянешь.
На свету, не наклину – места будет.
Свет не то, что клин земли – один весь не захватит.
Всякая пташка хлопочет, своего угла хочет.
Каждый кулик свое болото хвалит.
Одинокому везде дом.
Открытая дверь и святого во искушение введет.

III. Высказывания и афоризмы о времени

Время уносит все (*Вергилий*)

Ни река, ни быстротечное время остановиться не могут (*Овидий*)

Только время принадлежит нам (*Сенека*)

Продолжительность времени определяется нашим восприятием. Размеры пространства обусловлены нашим сознанием. Поэтому, коли дух покоен, один день сравнится с тысячей веков, а коли помыслы широки, крохотная хижина вместит в себя целый мир (*Хун Цзычен*)

Излишняя торопливость, точно так же как и медлительность, ведет к печальному концу (*У.Шекспир*)

Я знавал одного мудрого человека, который при виде чрезмерной неспешности любил говорить: «Повременим, чтобы скорее кончить» (*Ф.Бэкон*)

Время – деньги (*Б.Франклин*)

Как в море льются быстро воды, так в вечность льются дни и годы (*Г.Р.Державин*)

Время – честный человек (*П.Бомарше*)

Время довольно длинно для того, кто им пользуется; кто трудится и кто мыслит, тот расширяет его пределы (*Вольтер*)

Терпение и время дают больше, чем сила или страсть (*Лафонтен*)

Средний человек озабочен тем, как бы ему убить время, человек же талантливый стремится его использовать (*А.Шопенгауэр*)

Ничто не озадачивает меня больше, чем время и пространство, и вместе с тем ничто не волнует меньше: ни о том, ни о другом я никогда не думаю (*Ч.Лэм*)

Нельзя убивать время, не вредя этим вечности! (*Г.Д.Торо*)

Из всех критиков самый великий, самый гениальный, самый непогрешимый – время (*В.Г.Белинский*)

Ничем не может человек распорядиться в большей степени, чем временем (*Л.Фейербах*)

Время – это простор для развития способностей (*К.Маркс*)

Если хочешь, чтобы у тебя было мало времени, ничего не делай (*А.П.Чехов*)

В жизни каждая минута таит в себе чудо и вечную юность (*А.Камю*)

Время – это мираж, оно сокращается в минуты счастья и растягивается в часы страданий (*Р.Олдингтон*)

Веди счет каждому дню, учитывай каждую потраченную минуту! Время – единственное, где скарденность похвальна (*Т.Манн*)

IV. Высказывания и афоризмы о пространстве

Архитектура – это музыка в пространстве, как бы застывшая музыка (*Ф.В.Шеллинг*)

Небытия нет! Пустоты нет! Повсюду тела, которые движутся на незыблемой основе Пространства. Будь Пространство ограничено, оно было бы уже не пространством, а телом, – вот почему у него нет пределов (*Г.Флобер*)

Нет пространства и времени, а есть их единство (*А.Эйнштейн*)

Зеркало придает пространству завершенность (*Ж.Бодрийяр*)

Бояться смерти – все равно, что бояться того, что мы ограничены в пространстве (*Ж.Кокто*)

V. Загадки о времени, пространстве и их маркерах

Чего нельзя купить ни за какие сокровища?

Вчера было, сегодня есть и завтра будет.

Стоит на месте, а без усталости идет.

Что быстрее мысли?

Что вернуть нельзя?

Без ног и без крыльев оно,
Быстро летит, не догонишь его.

* * *

Друг за дружкой чередой
Мирно ходят брат с сестрой.
Братец будит весь народ,
А сестра, наоборот,
Спать немедленно зовет.

(День и ночь)

Братьев этих ровно семь.
Вам они известны всем.
Каждую неделю кругом
Ходят братья друг за другом.
Попрощается последний –
Появляется передний.

(Дни недели)

Что за птицы пролетают?
По семерке в каждой стае.
Вереницею летят,
Не воротятся назад.

(Дни недели)

Двенадцать братьев
Разно называются
И разными делами
Занимаются.

(Месяцы года)

Двенадцать братьев,
Ни отца, ни матери.
Друг за другом ходят,
А в гости не заходят.

(Месяцы)

На первую ступеньку
Встал парень молодой,
К двенадцатой ступеньке
Пришел старик седой.

(Год)

К вечеру умирает, поутру оживает.

(День)

Пространство, где нельзя повеситься.
(Космос)

Что это за дорога:
кто по ней идет,
тот хромает?
(Лестница)

Кто приходит,
Кто уходит –
Все за ручку водят.
(Дверь)

Поля стеклянные,
Межи деревянные.
(Окна)

VI. Несколько историй о путешественниках во времени

Жертва автомобиля родом из прошлого

В середине июня 1950 года произошло трагическое происшествие: машина сбила насмерть молодого человека лет тридцати по имени Рудольф Фетц. Погибший был одет в одежду, которая была в моде в XIX веке.

Полицейские приступили к расследованию, и неожиданно выяснилось, что этот мужчина в возрасте 29 лет пропал в 1876 году. При нем во время нашли: медный маркер для пива, законопроект по уходу за лошадьёю и повозкой, письмо, датированное 1876 годом, 70 долларов и визитные карточки. Все эти вещи были без каких-либо признаков старения, что дало возможность полицейским предположить, что перед ними тело путешественника во времени, который попал из 1876 года напрямую в 1950-й.

Полет в будущее сэра Виктора Годдарда

В 1935 году офицер Британских Королевских воздушных сил летел на самолете на заброшенный аэродром в Эдинбурге. Каково же было его удивление, когда взлетев над старым аэропортом, чтобы отправиться назад, он бросил взгляд вниз, на только что покинутое взлетное поле: старый

аэродром оказался полностью отремонтирован, вокруг четырех припаркованных желтых самолетов ходили механики в синих комбинезонах.

Лишь четыре года спустя, в 1939 году, Королевские военно-воздушные силы начали красить самолеты в желтый, а мундиры механиков были переведены на синий.

Маленький путешественник во времени Юнг Ли Ченг

В начале 90-х годов газета «Вен Вен По» (Гонконг) опубликовала ряд материалов о необычном мальчике под именем Юнг Ли Ченг. Его история начинается так. В 1987 году гонконгским ученым попался для исследования мальчик, утверждающий, что он «из прошлого». Объяснить это заявление умопомешательством мешало многое – мальчик хорошо говорил на древнекитайском языке, пересказывал детали из биографий давно умерших людей, прекрасно владел историей прошлого Китая и Японии. Причем отдельные эпизоды событий, рассказанные им, были либо вообще не известны в настоящее время, либо посвящены в них были историки, узкоспециализированные на определенных периодах. Юнг Ли Ченг при этом был одет в одежду жителей Древнего Китая, что можно объяснить либо тщательно спланированным кем то подлогом, либо истинностью рассказа «пришельца». Поверить в рассказ мальчика было трудно, впрочем, он и сам не понимал, каким образом попал в современный город Гонконг. Историк Инг Инг Шао решил проверить рассказанное мальчиком и углубился в изучение древних книг, хранящихся в храмах. В одной из книг его внимание привлекли рассказы, практически совпадающие с рассказами Юнг Ли. Историк наткнулся на запись о месте и дате рождения мальчика и был практически уверен, что речь идет именно о Юнг Ли Ченг, но чтобы убедиться в потрясающем открытии, надо было еще раз побеседовать с ним. Однако в мае 1988 года загадочный мальчик внезапно исчез, пробыв в нашем времени год. Разочарованный историк Инг Инг Шао опять принялся изучать книги и в одной из них сразу за именем Юнг Ли Ченг нашел следующую запись: «...исчезал на 10 лет и появился вновь с ума сошедший, утверждал, что был в 1987 году по христианскому летоисчислению, видел огромных птиц, большие волшебные зеркала, ящики, которые достигают облаков, разноцветные огни, которые зажигаются и сами гаснут, широкие улицы, украшенные мрамором, что ездил в длинной змее, которая ползает с чудовищной скоростью. Признан сумасшедшим и умер через 3 недели».

VII. Анекдоты про путешествия во времени

* * *

Ученые изобрели при Брежневе машину времени и спрашивают у него:

— Куда изволите, Леонид Ильич?

— В светлое будущее.

После возвращения рассказывает: «Оказывается, мы живем в темном застойном настоящем, но, когда я собрался назад, все они из светлого будущего как ломанутся ко мне в машину, – еле ноги унес».

* * *

Семинар, посвященный проблемам путешествия во времени, будет проведен через две недели назад.

* * *

С Почтой России, как с ранним прототипом машины времени: отправляешь объект в будущее, но не можешь контролировать, в какое именно время.

* * *

Армянские ученые изобрели машину времени. Опустите 200 рублей, и вы узнаете, который час.

* * *

Изобрели в СССР машину времени и начали думать, как ее лучше использовать. Кто то предложил – а давайте спасем кого-нибудь из великих прошлого. Выбор пал на Пушкина. Прилетели к нему представители из будущего и начали уговаривать не ходить на дуэль – Александр Сергеевич, убьют ведь вас! А он им – не могу не пойти, долг чести! С трудом уговорили дуэлянтов заменить пистолеты на кулачный бой. Хоронили Пушкина в закрытом гробу.

* * *

— Извините, могу я запатентовать машину времени?

— К сожалению, она уже запатентована 11 июля 1998-го года.

— Эх... А скажите, вы работаете 10 июля 1998-го?

ТЕМЫ ДЛЯ РЕФЕРАТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

В рамках изучения дисциплины студенту предлагается написать реферат по одной из нижеследующих тем:

1. Объективное, концептуальное, перцептивное и художественное время.
2. Понятие пространственно-временного континуума художественного текста.
3. Понятие хронотопа в исследованиях М.М.Бахтина.
4. Пространство и время как категории поэтики.
5. Особенности временной и пространственной организации в мифе.
6. Мифологическое время и пространство в художественном произведении.
7. История, историческое в художественном произведении.
8. Постмодернистский исторический роман.
9. Сюжетное и фабульное время.
10. Время в романе-автобиографии, биографическом романе и романе-мемуарах.
11. Время в эпистолярном романе.
12. Понятие «пространственной формы» в исследованиях Дж.Фрэнка.
13. Мотив дороги в литературе XIX века.
14. Интерес к пространству на сюжетно-фабульном уровне в прозе XVIII века.
15. Авантюрный хронотоп романа-путешествия.
16. Время и пространство как форма игры в художественном произведении.

СПИСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

1. Художественная литература о путешествиях во времени

Отечественные произведения

- Фаддей Булгарин.* Правдоподобные небылицы, или Странствования
по свету в двадцать девятом веке (1824)
- Александр Вельтман.* Александр Филиппович Македонский.
Предки Калимероса (1836)
- Михаил Булгаков.* Иван Васильевич (1934–1936)
- Лазарь Лагин.* Голубой человек (1964; 1967)
- Кир Булычев.* Сто лет тому вперед (1978)
- Владислав Крапивин.* Голубятня на желтой поляне (1983)
- Владимир Войнович.* Москва 2042 (1986)

Зарубежные произведения

- Марк Твен.* Янки при дворе короля Артура (1889)
- Герберт Уэллс.* Машина времени (1895)
- Джеск Лондон.* Межзвездный скиталец (1915)
- Рэй Брэдбери.* И грянул гром (1952)
- Пол Андерсон.* Полет в бесконечность (1953)
Коридоры времени (1965)
- Айзек Азимов.* Конец вечности (1955)
- Роберт Хайнлайн.* Дверь в лето (1956)
- Пьер Буль.* Планета Обезьян (1963)
- Майкл Крайтон.* Стрела времени (1998)
- Джоан Роулинг.* Гарри Поттер и узник Азкабана (1999)
- Дафна дю Морье.* Дом на берегу (2009)
- Жозе Сарамаго.* Каин (2009)
- Керстин Гир.* Таймлесс (2009–2011)

2. Художественные фильмы о пространственно-временных парадоксах

- Взлетная полоса (1962) – реж. К.Маркер
31 июня (1978) – реж. Л.Квинихидзе
Назад в будущее (1985, 1989, 1990) – реж. Р.Земекис
Зеркало для героя (1987) – реж. В.Хотиненко
Стрелец неприкаянный (1993) – реж. Г.Шенгелия
Двенадцать ноль одна пополуночи (1993) – реж. Д.Шолдер
День сурка (1993) – реж. Г.Рэмис
12 обезьян (1995) – реж. Т.Гиллиам
Провал во времени (1997) – реж. Л.Морно
Беги, Лола, беги (1998) – реж. Т.Тыквер
Шестое чувство (1999) – реж. М.Н.Шьямалан
Матрица (1999) – реж. бр. Вачовски
Другие (1997) – реж. А.Аменабар
Игры разума (2002) – реж. Р.Ховард
Тупик (2003) – реж. Ж.-Б.Андреа
Идентификация (2003) – реж. Д.Мэнголд
Детонатор (2004) – реж. Ш.Кэррут
Гарри Поттер и узник Азкабана (2004) – реж. А.Куарон
Бесконечное рождество (2006) – реж. К.Киран
Последний день лета (2007) – реж. Б.Тре
Временная петля (2007) – реж. Н.Вигалондо
Предчувствие (2007) – реж. Менан Япо
Треугольник (2009) – реж. К.Смит
Суррогаты (2009) – реж. Д.Мостоу
Повторяющие реальность (2010) – реж. К.Бессай
Исходный код (2011) – реж. Д.Джонс
Петля времени (2012) – реж. Р.Джонсон
Бункер (2012) – реж. А.Баис
Лимб (2013) – реж. В. Натали
Дом в конце времен (2013) – реж. А.Идальго
Грань будущего (2014) – реж. Д.Лайман
Интерстеллар (2014) – реж. К.Нолан

3. Научно-популярные фильмы о пространственно-временном континууме

В рамках изучения дисциплины студенту необходимо обратить внимание на ряд научно-популярных фильмов и телепередач, поднимающих вопросы, касающиеся пространственно-временного континуума.

Во-первых, несколько таковых отечественных научно-популярных передач можно найти в проекте «Жизнь замечательных идей» (телеканал «Россия – Культура»):

- выпуск «*Машина времени. Фантастика прошлого или физика будущего*» (2016) – URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20954/episode_id/1310702
- выпуск «*Путешествие в параллельные вселенные*» (2016) – URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20954/episode_id/1310734/video_id/1493690/viewtype/picture
- выпуск «*Неевклидовы пространства*» (2011) – URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20954/episode_id/1204779
- выпуск «*День без прошлого*» (2009) – URL: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20954/episode_id/580854/video_id/580854/viewtype/picture

Во-вторых, есть документальный фильм «Краткая история времени» (ориг. «A Brief History of Time», 1991) Э.Морриса – экранизация одноименной научно-популярной книги С.Хокинга, где наглядно иллюстрируется идея пространственно-временного континуума.

В-третьих, существует документальный научно-популярный сериал «Космос: пространство и время» (ориг. «Cosmos A Spacetime Odyssey», совместный проект телеканалов «National Geographic» и «Fox», 2014).

ПРИМЕРЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Задание № 1. Рассмотрите художественное время и пространство в эпосе и его экранизациях (на примере произведения Гомера «Илиада» и его экранизаций: «Гнев Ахилла», реж. Марино Джиролами, 1962; «Троя», реж. Вольфганг Петерсен, 2004).

Круг вопросов для обсуждения

1. Художественное время и художественное пространство в эпосе.
2. Объективность эпоса: повествование, субъективизм, монументальность, живописность и пластика.
3. Закон хронологической несовместимости или закон плоскостного изображения у Гомера.
4. Геометрический стиль.
5. Проблемы киновоплощения эпоса (на примере экранизаций).

Литература

Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // *Он же.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 447-483.

Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
С. 209-334 (Глава 4. Поэтика художественного времени);
С. 335-351 (Глава 5. Поэтика художественного пространства).

Лосев А.Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977.
С. 40-46 (Глава 4. Эпическое время).

Лосев А.Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006.

Задание № 2. Рассмотрите эксперименты со временем и пространством в литературе и кинематографе XX–XXI веков.

Круг вопросов для обсуждения

1. Пространство литературы как пространство чтения.
2. Формы игры со временем в литературе и кино.
3. Формы игры с пространством в литературе и кино.
4. Художественный язык в искусстве XX–XXI вв.
Произведение как эксперимент.
Книга как эксперимент.
Кинофильм как эксперимент.
5. Игры с героем и / или читателем / зрителем в кинематографе и литературе.

Художественные тексты

Хулио Кортасар. Непрерывность парков
Габриэль Гарсиа Маркес. Море исчезающих времен
Карлос Фуэнтес. Аура
Хорхе Луис Борхес. Сад расходящихся тропок
Амброз Бирс. Случай на мосту через свиный ручей
Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Странный случай Бенджамина Баттона
Милорад Павич. Обратная сторона ветра

Кинофильмы

«Дежавю» (США, 2006; реж. Тони Скотт)
«Предчувствие» (США, 2007; реж. Меннан Япо)
«Лабиринт Фавна» (Испания, 2006; реж. Гильермо дель Торо)
«11:14» (США, 2003; реж. Грэг Маркс)
«Необратимость» (Франция, 2002; реж. Гаспар Ноэ)
«Помни» (США, 2000; реж. Кристофер Нолан)
«Прежде, чем я усну» (Англия, 2014; реж. Роуэн Жоффе)

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ДИСЦИПЛИНЕ

1. *Абульханова-Славская К.А., Березина Т.Н.* Время личности и время жизни. СПб.: Алетейя, 2001.
2. *Августин А.* Исповедь. М.: Республика, 1992.
3. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Л.: Агентство «Лира», 1990.
4. *Аскин Я.Ф.* Проблема времени: Ее философское истолкование. М.: Мысль, 1966.
5. *Афанасьева В.В., Кочелаевская К.В., Лазерсон А.Г.* Пространство: новейшая онтология. Саратов: ИЦ «Наука», 2013.
6. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Он же.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-406.
7. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров, примеч. С.С.Аверинцев и С.Г.Бочаров. М.: Искусство, 1979.
8. *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
9. *Белякова С.М.* Моделирование времени в русских диалектах // Русский язык в школе. 2005. № 1. С. 87-90.
10. *Бергсон А.* Длительность и одновременность. Пг.: Academia, 1923.
11. *Бланишо М.* Пространство литературы. М.: Логос, 2002.
12. *Бондарко А.В.* Темпоральность // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л.: Наука, 1990.
13. *Булыгина Т.В., Шмелев А.Д.* Пространственно-временная локализация как суперкатегория предложения // Вопросы языкознания. 1989. № 3. С. 51-61.
14. *Вейль Г.* Пространство, время, материя: Лекции по общей теории относительности / Пер. с нем. В.П.Визгина. М.: Янус, 1996.
15. *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла. М.: Худож. лит., 1979.
16. *Вернадский В.И.* Размышления натуралиста. Кн.1: Пространство и время в неживой и живой природе. М.: Наука, 1975.
17. *Владимиров Ю.С.* Природа пространства и времени: Антология идей. М.: ЛЕНАНД, 2015.
18. *Гайденко П.П.* Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

19. *Гайденко П.П.* Тема судьбы и представление о времени в древнегреческом мировоззрении // Вопросы философии. 1969. № 9. С. 88-98.
20. *Головаха Е.И., Кроник А.А.* Психологическое время личности. Киев: Наук. думка, 2008.
21. *Голубков С.А.* Семантика и метафизика города: «городской текст» в русской литературе XX века. Самара: Самарский университет, 2010.
22. *Грюнбаум А.* Философские проблемы пространства и времени. М.: Прогресс, 1969.
23. *Гумилев Л.Н.* Этнос и категория времени // *Он же.* Этносфера: история людей и история природы. М.: Прогресс, 1993. С. 79-96.
24. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984.
25. *Гринштейн А.Л.* «Чужое», «привычное», «свое», «незнакомое»: человек и окружающий мир в прозе XVIII века // XVIII век: Искусство жить и жизнь искусства: Сб. науч. работ. М.: Экон-информ, 2004. С. 60-70.
26. *Гюйо М.* Происхождение идеи времени. СПб.: Изд-во т-ва «Знание», 1899.
27. *Данн Дж.У.* Эксперимент со временем. М.: Аграф, 2000.
28. *Дарбанова Н.А.* Время в лингвистических исследованиях: Предыстория и современность // Вестник Бурятского государственного университета. (Сер.: «Филология»). 2010. № 10. С. 50-55.
29. *Делез Ж.* Кино / Пер. с фр. Б.Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004.
30. *Дубровский В.Н.* Концепции пространства-времени. М.: Наука, 1991.
31. *Енукидзе Р.И.* Художественный хронотоп и его лингвистическая организация (на материале англо-американского рассказа). Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1987.
32. *Женетт Ж.* Литература и пространство // *Он же.* Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 278-283.
33. *Женетт Ж.* Пространство и язык // *Он же.* Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 126-132.
34. *Заломкина Г.В.* Поэтика пространства и времени в готическом сюжете. Самара: Самарский университет, 2006.
35. *Замятин Д.Н.* Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М.: Аграф, 2004.
36. *Зборовский Г.Е.* Пространство и время как формы социального бытия. Свердловск: Свердловский юридический институт, 1974.

37. *Зотов С.Н.* Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2001.
38. *Ивашина Н.В.* Семантическая микросистема обозначений времени в праславянском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1977.
39. *Казанцева Л.В.* Категория хронотопа в структуре художественного произведения (лингвопрагматический и жанровый аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1991.
40. Калейдоскоп времени: ускорение, инверсия, нелинейность, многообразие: Сб. статей по материалам Международной междисциплинарной конференции, 25-26 сентября 2015. Саратов: СГТУ, 2016.
41. Календарь в культуре народов мира: сб. ст. / Отв. ред. Н.Л.Жуковская, С.Я.Серов. М.: Наука, 1993.
42. *Катунин Д.А.* Время в зеркале русской языковой метафоры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005.
43. *Компанеев А.С.* Пространство и время в теории относительности. М.: Знание, 1961.
44. *Ландау Л.Д., Румер Ю.Б.* Что такое теория относительности. М.: Советская Россия, 1959.
45. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: НОУ «Высшая религиозная философская школа», 1998.
46. *Левинас Э.* Избранное: Тотальность и бесконечность. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
47. *Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Перевод Е.Эдельсона; под ред. Н.Н.Кузнецовой // *Он же.* Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953. С. 385-516.
48. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
49. Логический анализ языка: Язык и время / РАН. Ин-т языкознания; Отв. ред.: Н.Д.Арутюнова, Т.Е.Янко. М.: Индрик, 1997.
50. *Лой А.Н.* Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство». Киев: Наукова думка, 1978.
51. *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М.: Наука, 1977.
52. *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Он же.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251-292.
53. *Марелье К.-Й.* Течение времени: Новые физические идеи. СПб.: Политехника-Сервис, 2015.

54. *Медриш Д.Н.* Структура художественного времени // Ученые записки Волгоградского пединститута им. А.С.Серафимовича. Волгоград, 1967. Вып. 21. С. 121-142.
55. *Минковский Г.* Пространство и время. СПб.: Физика, 1911.
56. *Михеева Л.Н.* Время в русской языковой картине мира. Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 2003.
57. *Молчанов В.И.* Время и сознание. Критика феноменологической философии. М.: Высшая школа, 1988.
58. *Молчанов В.И.* Феномен пространства и происхождение времени. М.: Академический проект, 2015.
59. *Мурьянов М.Ф.* Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. 1978. № 2. С. 52-66.
60. *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов на Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С. 20-22.
61. *Нет В.* Текст как пространство // Критика и семиотика. Вып. 6. М., 2003. С. 38-50.
62. *Никитина И.П.* Пространство мира и пространство искусства. М.: Изд-во РГГУ, 2001.
63. *Новикова П.А.* «Пространство смерти» в европейской литературе XX века: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.
64. *Норман Б.Ю.* Членение суток в славянских языках: психо- и социокультурные аспекты // Язык, сознание, культура, этнос: теория и прагматика. М., 1994. С. 80-82.
65. *Пахсарьян Н.Т.* Саморефлексия французского экзистенциализма: «Посторонний» А. Камю в оценке Ж.-П. Сартра // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения. Материалы Первых Андреевских чтений: Сб. науч. статей М.: Экон-Информ, 2003. С. 107-112.
66. *Потаенко Н.А.* Языковая темпоральность: содержательные аспекты. Пятигорск: ПГЛУ, 2007.
67. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2009.
68. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001.
69. Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература / Под ред. Ф.П. Федорова. Даугавпилс, 1987.

70. Пространство и время с точки зрения физики / Э. Кон, проф. в Страсбурге, Г. Пуанкаре, чл. Париж. акад. наук; Пер. под ред. «Вестн. опыт. физики и элемент. математики». Одесса: Mathesis, 1912.
71. *Рейхенбах Г.* Философия пространства и времени. М.: Прогресс, 1985.
72. *Рикер П.* Время и рассказ: В 2 т. [Т.1: Интрига и исторический рассказ; Т.2. Конфигурация в вымышленном рассказе]. М., СПб.: Университетская книга, 1998, 2000.
73. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
74. *Роговин М.С.* Философские проблемы теории памяти. М.: Высшая школа, 1966.
75. *Рымарь Н.Т.* Поэтика романа. Куйбышев: Издательство Саратовского университета (Куйбышевский филиал), 1990.
76. *Салимова Д.А.* Время и пространство как категории текста: теория и опыт исследования (на материале поэзии М.И.Цветаевой и З.Н.Гиппиус): монография. М.: Флинта: Наука, 2009.
77. *Сергиева Н.С.* Хронотоп жизненного пути в русском языковом сознании: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009.
78. *Скобельцын Д.В.* Парадокс близнецов в теории относительности. М.: Наука, 1966.
79. *Соколовский Ю.И.* Теория относительности в элементарном изложении. Харьков: Изд-во Харьковского ун-та, 1960.
80. *Сорокин П.А., Мертон Р.К.* Социальное время: опыт методологического и функционального анализа: пер. с англ. // Социологические исследования. 2004. № 6. С. 112-119.
81. *Степанов Ю.С.* Время // Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 171-188.
82. *Тарасова Е.В.* Время и темпоральность. Харьков: Основа, 1992.
83. *Тарковский А.* Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 69-79.
84. *Темирболат А.Б.* Проблема хронотопа в современной прозе: Учебное пособие. Алматы, 2003.
85. *Темпест Р.* Геометрия ада: поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12. С. 128-140.
86. *Толстой Н.И.* Времени магический круг (по представлениям славян) // Логический анализ языка: Язык и время. М.: Индрик, 1997. С. 17-27.

87. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс; Культура, 1995.
88. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство, 2003.
89. *Тураева З.Я.* Категория времени: Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М: Высшая школа, 1979.
90. *Уитроу Дж.* Естественная философия времени. М.: Едиториал УРСС, 2003.
91. *Успенский Б.А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // *Он же.* Избранные труды. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 9-49.
92. *Успенский Б.* Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
93. *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2004.
94. *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004.
95. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.
96. *Фрэнк Дж.* Пространственная форма в современной литературе // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе.* М.: Из-во Московского университета, 1987. С. 194-213.
97. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М.: Республика, 1993.
98. *Хайдеггер М.* Бытие и время. Харьков: Фолио, 2003.
99. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // *Самосознание европейской культуры XX века.* М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 95-102.
100. *Хоккинг С.* Краткая история времени. От большого взрыва до черных дыр. СПб.: Амфора, 2000.
101. *Цапенко С.А.* Особенности концептуализации суточного круга времени в русской языковой картине мира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2005.
102. *Цивьян Т.В.* К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре // *Когнитивные аспекты языковой категоризации.* Рязань: Изд-во Рязан. гос. пед. ин-та, 2000. С. 13-16.
103. *Цивьян Т.В.* Модель мира и ее лингвистические основы. М.: КомКнига, 2006.

104. *Чернейко Л.О.* Способ представления пространства и времени в художественном тексте // *Филологические науки*. 1994. № 2. С. 58-70.
105. *Чугунова С.А.* Концептуализация времени в разных культурах: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тверь, 2009.
106. *Шарыпов О.В.* Философские вопросы научных представлений о пространстве и времени: Введение: учеб. пособие. Новосибирск: Новосибирский госуниверситет, 2000.
107. *Широкова Е.Н.* Темпоральный код языка и его эмотивный субкод: монография. Н.Новгород: Изд-во НГПУ, 2010.
108. *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Искусство, 1993.
109. *Штейнман Р.Я.* Пространство и время. М.: Физматгиз, 1962. (Сер.: «Философские проблемы естествознания»).
110. *Шутая Н.К.* Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII - XIX вв.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007.
111. *Эддингтон А.С.* Пространство, время и тяготение. Одесса: Матезис, 1923.
112. *Эйнштейн А.* Сущность теории относительности. М.: Изд-во иностранной литературы, 1955.
113. *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы. М.: Прогресс, 1987.
114. *Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

Учебное издание

Косицин Андрей Александрович

**ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ:
ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОИЗВЕДЕНИИ**

Учебное пособие

В авторской редакции
Компьютерная вёрстка Т. С. Зинкина

Подписано в печать 24.10.2016. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 5,0.
Тираж 100 экз. Заказ . Арт. – 40/2016.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени академика С. П. КОРОЛЕВА»
(Самарский университет)
443086, САМАРА, МОСКОВСКОЕ ШОССЕ, 34.

Изд-во Самарского университета
443086 г. Самара, Московское шоссе, 34