

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Отечественная филология (русский язык и
литература)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

«Жанровая и сюжетная функции хронотопа в творчестве А.С. Пушкина»

Выполнила студентка
4 курса группы ОФ-401
очной формы обучения
Посохина Александра Игоревна

(подпись)

Научный руководитель:
Александр Анатольевич Ильин,
кандидат филологических наук, доцент

(подпись)

Допустить к защите:
Заведующий кафедрой

Л.Ю. Фадеева

(подпись)

«__» _____ 2022 г.

Тольятти
2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. Историко-филологические принципы изучения хронотопа в исследовательской литературе	11
1.1. Виды и функции пространственно-временных отношений в литературном произведении	11
1.2. Теория хронотопа М.М. Бахтина в контексте современных научных поисков	25
1.3. Поэтика древнерусской литературы Д.С. Лихачёва: функция хронотопа в мире средневековой книжности и судьбы русского слова Нового времени	32
Выводы	34
ГЛАВА 2. Специфика времени и пространства в творчестве А.С. Пушкина.....	36
2.1. «Евгений Онегин»: жанровая и сюжетная функции хронотопа	36
2.2. «Медный всадник»: пространственная полифония сюжета	43
2.3. Контраст как конструктивный принцип создания хронотопа в поэме «Домик в Коломне».....	46
2.4. Своеобразие пространственно-временных отношений в «Маленьких трагедиях»: традиции и новации	49
Выводы	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	59

ВВЕДЕНИЕ

Представленная к защите научная работа посвящена изучению жанровой и сюжетной функции хронотопа в произведениях А.С. Пушкина.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью пространственно-временных отношений в художественном мире поэта, которые во многом определяют всю поэтику его художественного творчества.

Классическое литературное произведение, настоящий художественный шедевр, является, как известно, «второй реальностью», созданной эстетическими средствами и подчиненной художественным нормам. М. М. Бахтин сформулировал понятие «хронотоп» для обозначения пространственно-временного единства, в котором происходит действие того или иного произведения. Время и пространство – важнейшая особенность художественного образа, который организует композицию произведений и позволяет воспринимать их как целостную и оригинальную художественную реальность.

В пространственной и временной организации произведений Пушкина трансформируются, варьируются самые разные, иногда прямо противоположные тенденции – масштабное расширение или, напротив, интенсивное сужение границ художественной реальности. Мистификация или подчеркнутая документальность хронологических и топографических примет могут органично сосуществовать. Несомненно, художественное время в произведениях Пушкина уникально и непосредственно связано с жанровыми функциями. Художественный метод изображения реальности, историческая обстановка автора и его взгляды на историю помогают разобраться в категории времени и пространства, воплощённых в сюжетах его произведений.

Пушкин как поэт в совершенстве владел языком хронотопа. Так, например, он соотнес настоящее и прошедшее время, логически вывел настоящее из прошедшего, а также органически включил частное время героев

в историческое. Таким образом, ко времени написания «Медного всадника» Пушкин показал единство вечного и временного.

Пространственно-временные отношения в творчестве Пушкина не являются неизменными и статичными, они всегда динамичны. Однако нельзя определить хронотоп в его произведениях эволюционными критериями, ведь под эволюцией мы подразумеваем постепенное развитие. Пушкин же создает новую форму хронотопа, у которой, конечно, есть источники, но они имеют особый характер, так что трудно проследить его генезис. То есть, в каждом произведении воплощаются свои особенные пространственно-временные отношения.

Проблема понимания времени и пространства в произведениях Пушкина заключается в том, что сложно понять, жанр диктует хронотоп или хронотоп диктует жанр, а также интересно то, как время и пространство могут повлиять на сюжет. В одном произведении писатель мастерски может сочетать и идиллическое, и авантюрное, и даже мистерийное время, а замкнутое пространство через строку способно стать открытым. Время и пространство Пушкина всегда имеет продолжение, включая в себя время читателя, идя в ногу с ним.

Исходя из этого, объектом исследования в бакалаврской работе будут являться произведения А.С. Пушкина, а предметом – средства организации пространства и времени творчестве А.С Пушкина.

Таким образом, цель бакалаврской работы – установить жанровую и сюжетную функции хронотопа в творчестве А.С Пушкина.

В соответствии с заявленной проблемой были поставлены следующие задачи:

1) осмыслить историко-филологический опыт изучения пространственно-временных отношений в художественной литературе (на примере трудов М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, В.А. Кошелева и др.).

2) сделать подробный обзор научной литературы, исследующей жанровый, сюжетный и стилевый аспекты в творчестве поэта. систематизировать изученный материал;

3) определить поэтологическую функцию хронотопа в романе «Евгений Онегин».

4) выяснить полифоническую основу хронотопа в поэме «Медный всадник».

5) определить принцип создания хронотопа в поэме «Домик в Коломне».

6) осмыслить стилевое своеобразие пространства и времени в цикле «Маленькие трагедии».

Теоретико-методологическую базу работы составили исследования М.М. Бахтина, затрагивающие формы времени и хронотопа в романе; академические труды Д.С. Лихачёва, посвященные поэтике древнерусской литературы; фундаментальные статьи М.Н. Виролайнен, посвященные отдельным произведениям Пушкина «Медный всадник», «Маленькие трагедии»; работы В.Г. Белинского и В. Я. Брюсова; исследования поэтики прозы А.С. Пушкина С.Г. Бочарова, Ю.М. Лотмана и В. А. Кошелева.

В ходе работы были использованы следующие методы литературоведческого исследования: сравнительно-исторический, типологический, функциональный и герменевтический.

Обзор проблематики исследований, так или иначе затрагивающих хронотоп в произведениях Пушкина, демонстрирует, как мало внимания уделено сюжетной и жанровой функции времени и пространства в пушкиноведческой литературе. Между тем, хронотоп отражает особенности художественного мира Пушкина, нам представляется возможным увидеть художественные поиски поэта.

Несмотря на то, что организация пространственно-временных отношений в творчестве А.С. Пушкина в целом мало изучается, отдельным произведениям посвящаются статьи, ведётся полемика по тем или иным проблемам, связанным с изучением хронотопа.

Хронотоп рассматривается в работе на материале романа «Евгений Онегин», поэмы «Медный всадник», «Домик в Коломне» и драматического цикла: «Маленькие трагедии».

Хотя изучению романа «Евгений Онегин» посвящены различные фундаментальные исследования, однако анализ особенностей пространственно-временных отношений составляет в них малую часть. Особенно актуальными для нашей темы являются работы М. Ю. Лотмана, С. Г. Бочарова и В. А. Кошелева, в которых рассматривается влияние сюжетной и жанровой специфики пространственно-временных отношений в произведении.

Большинство исследований «Медного всадника» рассматривают петербургскую повесть как культурно-историческую концепцию послепетровской государственности. Из этих исследований можно выделить работы М. Н. Виролайнен и В. Я. Брюсова.

Шутливой поэме «Домик в Коломне» не посвящено ни одного обстоятельного исследования, М. Л. Гофман и С. А. Фомичев рассматривали только историю создания текста, а Л. С. Сидяков рассматривал поэму в сопоставлении с другими произведениями осени 1830 года.

Цикл «Маленькие трагедии» рассматривался исследователями как как интертекстуальный, этому посвящены работы М.Н. Виролайнен и Е. М. Таборисская, психологический аспект в произведении отметил Н. Н. Фатов.

Тем не менее, не все эти исследования, делающие значимые шаги на пути к пониманию творчества А.С. Пушкина, учитывают сюжетную и жанровую функцию хронотопа. Эта проблема указывает на необходимость более внимательного изучения пространственно-временных отношений в произведениях А. С. Пушкина.

Совершенно очевидно, что именно на материале произведений разных жанров наиболее полно открывается художественное своеобразие хронотопа А.С. Пушкина. В соответствии с этим тезисом сформулирована следующая гипотеза: пространственно-временные отношения определяют как идейное содержание, так и поэтику пушкинских произведений.

Научная новизна данной работы заключается:

- 1) в обращении к малоизученному разделу пушкинского творчества;
- 2) в рассмотрении хронотопа произведений А.С. Пушкина как творческой лаборатории поэта;
- 3) в анализе художественных особенностей хронотопа, имеющих принципиальное значение для интерпретации пушкинских текстов.

Практическая значимость работы состоит в том, что её материалы могут быть использованы на уроках литературы в школе и в вузе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Пространственно-временная организация в каждом произведении Пушкина является индивидуальной.

2. Жанровая особенность романа, воплощённая в его содержании, обуславливает и предопределяет своеобразие хронотопа.

3. Соединение разных жанровых форм в отдельном произведении создаёт пространственно-временную полифонию сюжета.

4. Сочетание открытого и закрытого хронотопов в произведении образует многомерность пространственно-временных отношений.

5. Хронотоп формирует основную сюжетную коллизию, определяет специфику жанра и стиля.

Бакалаврская работа на тему «Жанровая и сюжетная функция хронотопа в творчестве А.С. Пушкина» состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во Введении обосновывается выбор темы и ее актуальность, научная новизна, определяются объект, предмет, цели, задачи, методы, теоретическая и практическая значимость работы, формулируются гипотеза и положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Историко-филологические принципы изучения хронотопа в исследовательской литературе» состоит из четырёх параграфов. В первом параграфе рассматривается хронотоп как форма существования художественного мира, а также виды времени и пространства. Второй параграф

раскрывает специфику подхода к рассмотрению хронотопа М.М.Бахтиным. В третьем параграфе определяется своеобразие хронотопа с позиции Д.С. Лихачева.

В каждом из четырех параграфов второй главы «Специфика времени и пространства в творчестве А.С. Пушкина» анализируются разножанровые произведения А.С. Пушкина: «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Домик в Коломне», «Маленькие трагедии».

В Заключении представлены выводы, полученные в результате исследования.

Библиографический список включает 72 источника.

Результаты исследования были апробированы в рамках III Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки», (3.12.2020, Поволжский православный институт). По результатам данной конференции представленный доклад получил диплом III степени, результаты исследования были опубликованы в научно-методическом журнале «Педагогический форум» по итогам III Поволжского педагогического форума (2021 г.). Также результаты исследования были представлены на IV Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки» (15.04.2021, Поволжский православный институт) доклад получил диплом I степени и был опубликован в выпуске Научно-методического журнала «Педагогический форум», рубрика «Студенческая трибуна» №2 (8), 2021, в сборнике «Поволжский фестиваль студенческой науки: материалы докладов IV Региональной молодежной научно-практической конференции» 15–16 апреля 2021 года.

ГЛАВА 1. Историко-филологические принципы изучения хронотопа в исследовательской литературе

1.1. Виды и функции пространственно-временных отношений в литературном произведении

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

Однако, несмотря на столь различные позиции исследователей, полемику, по сей день продолжающуюся в науке о литературе, большинство ученых склоняются к мнению, что понятия пространства и времени находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и представляют собой сложное диалектическое единство взаимообусловленных сторон или аспектов художественного произведения. Для обозначения этого единства в литературоведении используется термин хронотоп, предложенный М.М. Бахтиным. [Бахтин 1975: 121].

В современной филологической науке существуют несколько подходов к изучению структуры, значений художественного пространства и времени. Это обусловлено сложностью, неоднородным характером данных категорий. Так, исследование пространства ведется в трех основных направлениях. Первое из них рассматривает художественное пространство в связи с понятием пространственной формы, получившим распространение в зарубежном литературоведении. Пространственная форма представляет собой особый тип эстетического видения в литературе, при котором смысловое единство изображаемых событий раскрывается не в порядке их причинно-следственной связи, а синхронично, по внутренней рефлексивной логике целого, в «пространстве сознания. Существует направление связанное с концепцией С.Ю. Нехлюдова и Ю.М. Лотмана. Под художественным пространством данные исследователи понимают язык моделирования, посредством которого в произведении литературы могут выражаться любые значения, имеющие характер структурных отношений [Лотман 1988: 253]. Главная концепция исходит из теории М.М. Бахтина, согласно которой, пространство является одним из структурных элементов категории хронотопа, представляющей собой единство пространственно-временных характеристик [Бахтин 1975: 121].

Художественное время обычно рассматривалось в литературоведении в двух аспектах. Для эстетического сознания было характерно представление о времени как о движении, развитии, изменении и как о связи между поколениями, эпохами, людьми. Однако в последние десятилетия наметился синтез обоих аспектов, обусловленный тенденциями развития современной литературы.

Предпринимается попытка обобщить основные результаты исследований по проблеме хронотопа и тем самым определить, в чем заключается специфика художественного времени и пространства, какова их роль в литературном произведении.

Пространство, изображаемое в произведении, во многом определяется творческим замыслом, фантазией, особенностями мировоззрения,

мировосприятия художника, поскольку каждый писатель в своем творчестве стремится передать то, что ему близко физически, эмоционально, морально и интеллектуально. Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений.

Пространство в литературном произведении – это континуум, в пределах которого размещаются герои и развиваются описываемые события. Оно включает в себя два уровня: поверхностный и глубинный. Поверхностный – это та реальность, в которой разворачивается изображаемое писателем действие (планета, дом, сад и т.п.). На глубинном уровне происходит переосмысление обычных «предметов» (со значением пространственности) окружающей действительности в связи с «ценностями картины мира», то есть реализуются пространственные образы-символы.

Первый уровень связан с объективной стороной художественного пространства, второй – с субъективной. Объективность пространства состоит в том, что оно является естественной формой существования реального мира. Субъективность обусловлена чувственным подсознанием человека. В зависимости от мировоззрения, мироощущения один и тот же «предмет» окружающей действительности может восприниматься по-разному (например, река может ассоциироваться с жизнью, далекий остров – с недостижимой мечтой и т.п.). В основе субъективного пространства лежат эмоции, переживания человека. Поэтому, в отличие от объективного пространства, оно более динамично и характеризуется многомерностью. Ибо на уровне чувственного подсознания человек может свободно перемещаться из одного пространственного измерения в другое (например, из настоящего в прошлое и будущее, из реального в сказочное и т.п.).

Художественное пространство сочетает в себе свойства реального, перцептуального и концептуального пространства. Концептуальное пространство представляет собой объективированный фон изображаемых в произведении событий. Перцептуальное пространство – это сфера

воображения, восприятия, ощущения. Оно связано с «эмоциональным отношением автора и его адресата» к описываемым событиям, к персонажам. [Нехлюдов 1966: 30].

Не всегда художественное пространство соотносится с реальным. Оно может быть фантастическим, воображаемым, онейрическим. Воображаемое пространство проявляется на уровне грез, мечтаний. Онейрическое – в сновидениях, миражах, в галлюцинированных картинах, вызванных особым состоянием героя (утомленность, расстройство, дремотность).

В таких случаях автор и его персонажи существуют как бы в двух пространственных измерениях – бытийном (внешнем) и психологическом (внутреннем). Бытийное пространство содержит в себе описание мира, в котором совершаются изображаемые события, развивается сюжет произведения. Оно характеризует образ жизни, бытовой уклад героев. Психологическое пространство позволяет глубже проникнуть во внутренний мир рассказчика, персонажей, раскрыть их душевные стремления. Оно воплощает пространственные представления авторов и героев.

Однако художественное пространство выражает не только опыт писателей, персонажей их произведений. Важнейшим элементом его структуры является пространство восприятия, отражающее пространственную концепцию мира читателя.

Большое значение при характеристике героев произведения имеют так называемые квазипространства, возникающие вследствие «мистики» пространства. «Мистика» пространства порождается особым состоянием человека. Например, когда знакомое ему место в какой-то момент кажется незнакомым или, наоборот, место, в котором он никогда не был, вдруг представляется ему известным; когда человек покидает обжитые места и как бы из другой жизни наблюдает за ними; когда испытывает невероятный страх перед высотой, глубиной и т.п. Иными словами, квазипространства раскрывают пространственные ощущения героев.

Однако пространственные ощущения персонажей произведения могут проявляться и на уровне их быта (низкие кровати, стулья из-за боязни падения вниз, огромный дом из-за любви к масштабности, грандиозности и т.п.). Вообще следует отметить, что система пространственных отношений вещей и предметов, в окружении которых действуют герои, играет огромную роль, поскольку является принципом характеристики персонажей и их расстановки в художественном континууме.

По ширине охвата действительности художественное пространство может быть большим (действие охватывает ряд городов, стран, выходит за пределы планеты) и малым (описываемые события происходят в пределах дома, деревни и города). Данное свойство зависит от творческих возможностей писателя: оно отражает широту его кругозора, воображения, фантазии.

Существенным признаком, организующим структуру художественного пространства, является оппозиция «замкнутый – незамкнутый». Замкнутое (закрытое) пространство интерпретируется в произведениях в виде различных бытовых пространственных образов – дома, города, деревни. Примерами незамкнутого (открытого) пространства являются образы леса, степи, поля и т.п.

Художественное пространство может быть точечным, плоскостным, линейным и объемным. Под точечным пространством понимают «места», выполняющие роль функциональных полей, попадание в которые означает для героя включение в конфликтную ситуацию. Точечное пространство характерно для произведений, в которых последовательность эпизодов подается перемещению и не задана (эпизод не содержит в себе однозначного предсказания последующего). Отличительными особенностями плоскостного и объемного пространства являются вертикальная и горизонтальная направленность. Линейное пространство характерно для произведений с заданной последовательностью эпизодов. Однако при этом оно может не включать в себя понятие направленности. Наиболее распространенным

образом направленного линейного пространства в литературе является образ дороги, жизненного пути. [Нехлюдов 1966: 42].

По особенностям художественной условности пространство делится на абстрактное и конкретное. Абстрактным называют такое пространство, которое даже будучи четко обозначенным, не имеет выраженной характерности и в силу этого не оказывающее существенного влияния на развитие конфликта, характеров персонажей, не задающее эмоционального тона произведения и не подлежащее активному авторскому осмыслению. Такой тип пространства используют для глобального обобщения, выражения универсального содержания. Конкретное пространство, напротив, «связывает» созданный художником мир с определенными топографическими реалиями, тем самым влияя на суть изображаемого. Между абстрактным и конкретным пространствами нет непроходимой границы. Нередко они сочетаются в пределах одного произведения.

Художественное пространство характеризуется фрагментарностью. Данное свойство проявляется, прежде всего, в тех случаях, когда в произведении происходит мгновенная смена места действия и пространство не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора [Есин 1999: 48-51].

Важнейшими составляющими структуры художественного пространства выступают фабульное и сюжетное пространство. Фабульное пространство – это пространство, существующее в реальных измерениях действительности. Соответственно основным его свойством является одномерность. Фабульное пространство постоянно, статично, и оно всегда прикреплено к определенным параметрам. В отличие от него, сюжетное пространство характеризуется многомерностью. Оно подвижно и изменчиво, так как включает в себя воспоминания персонажей произведения, рассказчика, охватывает онейрическое пространство, пространство воображения, сознания.

Художественное пространство динамично. Оно создает среду для движения, и оно само «изменяется во времени, значения его варьируются,

постепенно обрстая новыми смыслами» в процессе развертывания действия. Это движение в зависимости от замысла писателя может замедляться, ускоряться, обращаться вспять, быть легким или трудным. Причем динамичность характеризует как внешнее пространство (перемещение героев в окружающей действительности), так и внутреннее (например, путешествия героев на уровне воображения или во сне). Данными свойствами обладают и отдельные пространственные образы, создаваемые художником в произведении, такие, как река, водопад, дорога и т.п.

Категория пространства в художественном произведении моделирует различные связи картины мира: социальные, временные, этические и т.п. Это обусловлено тем, что данная категория, как отмечает Ю.М. Лотман, сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в реальной картине мира как реальные или противоположные и иногда может метафорически выражать непространственные отношения в моделирующей структуре мира [Лотман 1988: 252].

Основными пространственными характеристиками в художественном произведении являются: вертикальные пространства (нисходящие и восходящие пространственные строения); горизонтальные пространства (четыре стороны света, точка, принимаемая за центр мира, понятие границы); заполненные и полые пространства; пространства, соотнесенные со временем (историческое пространство, пространство прошлого, настоящего и будущего), и не соотнесенные со временем (онейрические пространства, вечность); визуальные (изображаются с учетом зрительного восприятия) и невизуальные пространства (внутреннее пространство человека – пространство души, сознания); дальние и ближние пространства, характеризующие произведения с точки зрения перспективы, оптики и акустики; геометрические и тригонометрические пространства (сфера, квадрат, круг и т.п.); земные и космические пространства в их оппозиции и соотнесенности с человеческим; социально-экономические и административно-территориальные формы

организации пространства (город, страна, материк и др.); макро- и микропространства; топосы и локусы.

Таким образом, художественное пространство – это отраженное и преобразованное пространство действительности, имеющее эстетический смысл и содержание, важнейший компонент построения художественного мира, в пределах которого размещаются персонажи, совершается действие, развиваются изображаемые писателем события. Оно выражает идейно-эмоциональные стороны художественного образа и служит композиционным стержнем произведения. Соответственно категория пространства неразрывно связана с категорией времени.

Становясь объектом изображения, реальное время переосмысливается писателем в соответствии с его творческим замыслом. Оно приобретает новые свойства, позволяющие характеризовать его как художественное время. Следовательно, художественное время выступает как «главный представитель» субъекта, как фактор, определяющий становление и развитие образного целого и выполняет следующие функции: являясь концептуальной категорией, выражает художественные, эстетические взгляды писателя на социальную и историческую действительность; согласовывая ход исторического процесса с представлениями художника, раскрывает его отношение к важнейшим общественным, историческим проблемам; отражая авторское представление о развивающемся мире, становится формой его познания [Сапаров 1968].

Однако, художественное время не ограничивается лишь данными функциями. Оно также служит одним из компонентов построения произведения, поскольку все события, изображаемые писателем, развиваются в рамках определенного периода времени, в определенной последовательности, то есть имеют временную соотнесенность и протяженность.

Значение и свойства художественного времени обусловлены прежде всего тем, что оно представляет собой единство объективного и субъективного времени. Объективность времени заключается в том, что оно, будучи важнейшей характеристикой реального мира, существует независимо от

человека и его сознания. Субъективность времени проявляется на уровне чувственного восприятия. Так, например, минута может показаться человеку вечностью, а час – мгновением. В зависимости от его душевного состояния один и тот же промежуток времени может восприниматься по-разному, чем и объясняются основные свойства субъективного времени. Будучи неразрывно связанным с мироощущением человека, его чувствами, переживаниями, субъективное время может двигаться с различной степенью интенсивности, замедляя и ускоряя свой бег, обращаться вспять (в процессе воспоминаний), менять направление своего течения, а иногда даже и утрачивать направленность развития, «обесмысливаться и превращаться в фикцию». Оно может подчиняться реальному времени и быть независимым от него. Следовательно, основу объективного времени составляет реально существующая действительность, субъективного – мир чувств. Это, в свою очередь, обусловило двойной характер художественного времени. С одной стороны, данная категория характеризуется насыщенностью социально-психологическим содержанием. С другой – для постижения произведения литературы необходимо освоение времени субъектом.

Все это позволяет говорить о том, что значение и свойства художественного времени определяются прежде всего тем, что оно содержит в себе элементы не только реального и концептуального, но и перцептуального времени. Под концептуальным временем обычно понимают время, в течение которого совершаются изображаемые писателем события. Будучи отражением реального времени, оно, тем не менее, не совпадает с ним, так как действие сюжетного художественного произведения происходит в пределах тех временных границ, которые « по воле автора могут сужаться или растягиваться», а события, «реально следующие за предшествующими им, могут оказаться переставленными местами и быть изображенными ранее тех, которые по логике повествования произошли задолго до них». Перцептуальное время является отражением субъективного восприятия времени. Оно зависит от эмоциональных, психологических факторов. В перцептуальном времени

реализуется художественный образ, локализуются ощущения, впечатления, переживания. Оно пронизывает образы, возникающие в воспоминаниях персонажей, их грезах, сновидениях.

Основными аспектами художественного времени являются философское и историческое время. Время философское раскрывает эстетические взгляды писателя, его мировоззрение и мировосприятие, определяющие особенности построения созданного им мира. Время историческое служит средством усиления связи времен. Оно способствует более глубокому и всестороннему изображению исторической и социальной действительности и определяет отношение персонажа к явлениям прошлого.

Художественное время включает в себя временной опыт, субъективное восприятие времени героями произведений. Все персонажи, как указывает А. Дырдин, имеют свой «часовой механизм», благодаря которому складываются их представления об окружающей действительности. Вступая в определенные отношения с миром, в котором они живут, пытаясь противостоять необратимости, неизбежности происходящих в их жизни событий, герои произведений вырабатывают собственную концепцию времени, раскрывающуюся через отдельные суждения, поступки. Причем позиция персонажа не всегда может совпадать с представлениями писателя, объективно-историческими закономерностями, вследствие чего возникает конфликт. В таких случаях художественное время служит средством идейно-эстетической оценки [Дырдин 1979: 186].

Время определяет «объемность» изображаемого мира. События, описываемые в произведении, могут развиваться не только в настоящем времени (как бы в горизонтальном направлении), но и охватывать прошлое и будущее (то есть двигаться в вертикальном направлении).

Художественное время представляет собой сложнейшее сочетание и переплетение трех временных планов – персонажей, автора и читателя (слушателя). Время персонажа (или индивидуальное, частное, личное) включает в себя не только субъективное восприятие времени героем произведения, но и

его самоориентацию во временном потоке, его биографическое время, время его деятельности. Оно служит основой существования, развития характера героя, его взаимоотношений с окружающим миром. Время персонажа соотносится в произведении с сюжетным временем. Оно представляет собой систему взаимосвязанных и взаимозависимых отрезков сюжетного времени, пересекающихся с такими же отрезками индивидуальных времен других персонажей. Время автора отражает его концепцию времени, его временную позицию по отношению к изображаемым событиям. Оно определяет особенности построения повествования, так как в зависимости от позиции автора рассказ в произведении может вестись либо из одной точки, либо иметь свою сюжетную линию (например, когда автор по очереди следует за каждым из персонажей). Автор может обгонять повествование или же значительно отставать от него. Он может быть непосредственным участником описываемых событий или выступать как бы «наблюдателем» со стороны, который уже с самого начала знает, чем они закончатся. Автор может отделить себя от действия большим промежутком времени, он может разворачивать изображаемые им события в форме воспоминаний. Время читателя (или время восприятия) включает в себя два момента: во-первых, время, затрачиваемое на непосредственное усвоение художественного произведения; во-вторых, время размышления над произведением, то есть время рационального и чувственно-эмоционального восприятия прочитанного. Соответственно оно определяется объективными и субъективными моментами восприятия. С одной стороны, «индивидуальностью воспринимающего» (его представлениями о времени), а с другой – «информационной насыщенностью произведения» (при большой информационной насыщенности процесс чтения замедляется).

Иногда на время восприятия, авторское время «накладывается» «изображенное читательское время» и «изображенное авторское время». Это происходит в тех случаях, когда писатель вводит в свое произведение образ вымышленного автора (повествователя, рассказчика) и читателя (слушателя). «Изображенное авторское время» и «изображенное читательское время» также

характеризуются длительностью, прерывностью и непрерывностью. А по отношению к описываемым событиям рассказчик и слушатель могут занимать самые различные позиции. Следовательно, художественное время включает в себя две стороны: время фактическое и время изображенное. Обе эти стороны неразрывно взаимосвязаны между собой. Их сочетания в произведении бесконечно варьируются в зависимости от художественного замысла писателя.

Категория времени нередко является важнейшей характеристикой «вещественного» мира произведений, поскольку предметы изображаемой писателем действительности могут иметь свою историю, свою «жизнь», отпечаток которой сказывается на их внешнем облике.

Зачастую время становится одним из центральных образов произведения. Так, например, некоторые современные писатели, рассматривают время как фактор, обуславливающий движения, изменения, происходящие в мире, как «силу» управляющую течением жизни. Время в их произведениях предстает как нечто материальное, реально ощутимое.

Художественное время может быть непрерывным и прерывным, завершенным и незавершенным. Непрерывное и незавершенное время характеризует произведения с «открытым» типом времени, включенным во временной поток изображаемой исторической эпохи. Прерывное и завершенное – произведения с «закрытым» временем, протекающим в пределах сюжета.

Художественное время калейдоскопично. Оно может убыстряться, замедляться. В результате чего один миг может быть изображен как вечность, а события, охватывающие целые столетия, промелькнуть, как одно мгновение.

Художественное время, как отмечает З.Я. Тураева, сочетает в себе черты индивидуального времени, имеющего начало и конец, и безграничного мира, характеризующегося бесконечностью временного потока. Оно воплощает собой «диалектическое единство» конечного и бесконечного, так как произведение – это «конечная модель безграничного мира» [Тураева 1979:29].

Художественное время может быть одномерным (в произведении одна линия повествования, и потому для определения положения события во временном континууме достаточно лишь одной координаты) и многомерным (описываемое действие развивается в нескольких местах в различное время, поэтому для определения положения события требуется несколько точек отсчета); «полным» и «пустым». «Полное» время характеризуется насыщенностью событиями. «Пустое» – их отсутствием или их малым количеством.

Как и реальное время, художественное время обладает длительностью, под которой понимается временная протяженность событий, охватываемых сюжетом, фабулой произведения. В связи с чем в его структуре выделяют сюжетное и фабульное время.

Фабульное время – это «время протекания событий». Оно равно календарному, а потому не может растягиваться и сжиматься. Фабульное время прямолинейно и необратимо. Фабульное время обычно в художественном произведении дается: указанием на временные промежутки, в течение которых разворачиваются события (например, «прибыл на место через час», «собрание было перенесено на субботу» и т.д.); указанием даты совершения изображаемых событий: точной (например, «зимою», «8-ого января 19...года» и т.д.) и относительной (например, «он прибыл в тот момент, когда все уже разошлись» и т.д.); созданием впечатления длительности происходящего (время, например, может определяться через объем речи героев). [Левитан 1973: 32].

Под сюжетным временем понимают: специфическое пространственное время, отражающее единую протяженность прошлого, настоящего и будущего, в котором все, что служит характеристикой жизни обладателя того или иного временного «поля», фиксируется в строго определенном временном месте (цели и мечты, устремления – в будущем времени, то есть в «передней части»; то, что происходит в данный момент, – в настоящем времени – «средней части»; все, что уже произошло, – в прошедшем времени – «задней части»);

сюжетное время автора; интерсубъективное время, представляющее собой специфическое воображаемое измерение, в котором происходят описываемые события.

Иными словами, сюжетное время – это система временных отношений, отражающая движение временного потока в художественном произведении, охватывающая события в их композиционной последовательности.

В отличие от фабульного времени, оно динамично, обратимо, многопланово. Сюжетное время может растягиваться и сужаться, двигаться в различных темпах. При этом течение времени зависит от того, как изображаются описываемые в произведении события. Большое количество событий, происходящих за короткое время, способствуют ускорению темпа времени. Малое количество событий, развивающихся в течение большого промежутка времени, создают впечатление замедленности действия [Маргелашвили 1976].

Сюжетное время несет в себе проблемную, психологическую и эпическую нагрузку. Оно объединяет временной план рассказчика (эпическое время) и временной план персонажей (драматическое время).

Следовательно, в структуре художественного времени можно выделить следующие временные элементы: а) время, как объект изображения (его продолжительность, отдаленность или близость от момента повествования, конечность или бесконечность, замкнутость или открытость), или событийное время; б) время в его направленности, последовательности, темпе повествования, прерывности и непрерывности, или фабульное время; в) временной характер развертывания образов, или внефабульное (лирическое) время. Все эти элементы неразрывно взаимосвязаны между собой и с остальными компонентами структуры художественного произведения. Отсутствие же того или иного из них «оказывается жанрообразующим или стилеобразующим фактором» [Маргелашвили 1976].

Таким образом, художественное время является важнейшим элементом художественного отражения мира, особой категорией авторского замысла,

неотъемлемым компонентом построения произведения, целостности художественного образа.

Из сказанного следует, что пространство и время – это фундаментальные понятия культуры, литературы, образующие ту «сетку координат», при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании. Соответственно основное значение данных категорий заключается в том, что они являются формами существования художественного мира. Кроме того, соединяя в себе пространственно-временные представления писателя, его героев, читателя, время и пространство служат способом отражения и восприятия пространственно-временных отношений литературного произведения. Выступая в качестве элементов структуры, темы содержания, данные категории становятся важнейшими характеристиками художественного образа. Пронизывая все уровни произведения, время и пространство обеспечивают его композиционное построение и выполняют сюжетобразующую, жанровую функции. Все указанные свойства художественного времени и художественного пространства позволяют говорить о неразрывном единстве данных категорий.

1.2. Теория хронотопа М.М. Бахтина в контексте современных научных поисков

Судьбы научных понятий складываются иногда самым причудливым образом. Всеобщее признание сменяет периоды полного забвения или неизвестности. Содержание понятия может расширяться вплоть до исчезновения четких смысловых границ и перехода в иное качество. Нечто подобное произошло и с термином «хронотоп». Вероятно, даже автор теории хронотопа, предсказавший богатые возможности новой категории, не предвидел, что к началу 90-х годов хронотоп станет настолько популярным.

Как известно, термин «хронотоп» был заимствован М.М. Бахтиным из области математического естествознания и прочно вошёл в обиход литературоведения после публикации работы учёного «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (1975). Понимая хронотоп как «формально-содержательную категорию литературы», М.М. Бахтин обозначил термином существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе.

Основной характеристикой хронотопа, по М.М. Бахтину, является «пересечение» и «слияние» «пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом»: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, вытягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем». [Бахтин 1975: 121].

Значение хронотопа в художественном произведении колоссально. Во-первых, «в хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» (184). Во-вторых, велико изобразительное значение хронотопа: он «даёт существенную почву для показа изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени... на определённых участках пространства». Упоминает М.М. Бахтин и о жанровом значении хронотопа: «можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом». [Бахтин 1975: 121].

Данную идею учёного развил Н.Л. Лейдерман в своём труде «Теория жанра», рассматривая хронотоп как одну из структур жанра, выполняющих в произведении «конструктивную, “миросозидательную” роль».

М.М. Бахтин также отмечает, что хронотоп как формально-содержательная категория «определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе», ибо «всякий художественно-литературный образ» «хронотопичен». Учёный разграничивает «изображённый» в произведении мир

и мир «создающий текст», подчеркивая отсутствие между ними хронотопической тождественности, и определяет их отношения в рамках особого, «творческого» хронотопа.

«Автор-творец», по М.М. Бахтину, существует «вне произведения», однако, «мы встречаемся с ним... и в самом произведении» [Бахтин 1975: 288], но «как бы на касательной» к хронотопам (членение текста, порядок изложения событий и т.д.). Так как любой «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности», он «всегда включает в себя ценностный момент». Наиболее значимые из таких «моментов» М.М. Бахтин называет «хронотопическими ценностями»: мотив встречи и хронотоп «дороги»; хронотоп «замка»; хронотоп «гостиная-салон»; хронотоп «провинциальный городок»; хронотоп кризиса («порог») [Бахтин 1975: 202] .

Такое понимание художественного пространства и времени, образа человека в художественном мире произведения, образа автора-творца для литературоведения начала XX века было абсолютно новым. До М.М. Бахтина исследователи обращали внимание по преимуществу на «временные отношения» художественного мира и чаще всего рассматривали их отдельно, вне каких-либо взаимосвязей с пространством произведения. Предложенный исследователем «последовательно хронотопический подход» к изучению художественного произведения со временем стал общепризнанным.

Основные виды хронотопов в диахроническом аспекте были выделены М. М. Бахтиным: фольклорный, авантюрный, авантюрно-бытовой, автобиографический, средневековый, раблезианский, идиллический. Фольклорный хронотоп характеризуется глубокой пространственностью, конкретностью, осязаемостью, цикличностью времени, единством таких явлений, как еда и питье, новая жизнь и смерть, смех.

В авантюрном хронотопе пространство экстенсивно, время исторически не локализовано и представляет собой ряд коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам, величина и разнообразие

художественного мира абстрактны, мир и герои остаются неизменными, данному хронотопу также свойственны случайная одновременность и разновременность, исключительная инициативность случая, вследствие чего образ человека пассивен и неизменен. [Бахтин 1975: 136]

Авантюрно-бытовой хронотоп представляет собой слияние жизненного пути героя с реальным путем странствований под оболочкой метаморфозы. При этом путь пролегает по родной стране, в которой нет ничего экзотического, чужого. В настоящем хронотопе нет цельного биографического времени, изображается лишь один или два момента, решающих судьбу человеческой жизни. В данном хронотопе сочетаются авантюрное и бытовое время. Признаками авантюрного времени являются исключительные события, случайная одновременность и разновременность. Однако здесь логика случая подчинена высшей логике: от заблуждения, ошибки к достижению человеком определенного понимания, обеспечивающего перерождение. [Бахтин 1975: 165]

Таким образом, ряд пережитых героем авантур приводит, в отличие от фольклорного хронотопа, не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Бытовое время не циклично, лишено целостности, раздроблено на отдельные отрезки, охватывает единичные бытовые эпизоды, соответственно раздробленно и бытовое пространство. Бытовое время имеет смысл как наказание, очищающее героя, иногда оно служит для героя опытом, раскрывающим человеческую природу.

Для автобиографического хронотопа характерно следующее: реальное биографическое время почти полностью растворено в идеальном и абстрактном времени метаморфозы; важную роль играет хронотоп площади, в соответствии с которым биографический образ человека был направлен вовне, в нем не было ничего приватного, ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Кроме того, на данном этапе в хронотопе появляется историческая инверсия, при которой художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, гармония и др., что

реализуется в мифах о рае, о Золотом веке и т. п.; в соответствии с этим явлением будущее лишено материальности и плотности. [Бахтин 1975: 169]

Кратко средневековый хронотоп можно описать как мир чудес в авантюрном времени, здесь появляется субъективная игра со временем и пространством, нарушение элементарных временных и пространственных соотношений и перспектив, их аллегоричность и символичность. Реальное время обесценено и растворено во вневременных категориях. Время выступает как разрушающее и уничтожающее начало.

Раблезианский хронотоп характеризуется продуктивным творческим временем, измеряемым созиданием и ростом, необычайной пространственно-временной экстенсивностью, прямой пропорциональностью между ценностью (и материальной, и духовной) и ее пространственно-временными размерами. В рамках данного хронотопа художественный мир погружается в атмосферу тела и телесной жизни, за счет чего предстает более материальным и измеримым. [Бахтин 1975: 201]

В идиллическом хронотопе прослеживается сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни, локализованное пространство и длинный временной ряд, региональный характер мотива родины, противопоставление деревни и города. [Бахтин 1975: 256]

Каждой эпохе соответствует свой хронотоп и определяемый им образ человека: так, в фольклорном и авантюрном хронотопе образ человека неизменен и отличается внешней направленностью, отсутствием приватности, индивидуальности, автобиографический хронотоп представляет художественный образ человека как гражданина.

В раблезианском хронотопе эпохи Возрождения человек представляет собой весь мир, что отражает веру людей того времени в величие и могущество человека. Мы убеждены, что влияние хронотопа можно проследить не только в художественном образе человека той или иной эпохи, но и в других художественных образах, например, в образе смерти.

Так, в фольклорном и раблезианском хронотопе смерть предстает необходимым моментом самой жизни, за которым жизнь продолжается (в коллективном или историческом аспекте), а в средневековом хронотопе смерть воспринимается существенным концом. Существуют различные классификации художественных образов, отличающиеся по признаку, лежащему в основе каждой из них.

Наиболее интересна следующая: по предмету изображения выделяют образы героев, образы природы, образ страны, образы-вещи и образы-детали, так или иначе все названные виды художественных образов имеют пространственно-временные характеристики, что позволяет говорить о хронотопе, как структурном компоненте образа. К примеру, описание комнаты героя (пространство), его возраст (время) вносят свой вклад в создание и прочтение художественного образа.

Мы рассмотрели структуру образа в обобщенном виде, абстрагируясь от того факта, что в каждом конкретном случае структура образа неодинакова. Всегда, когда речь идет о художественном образе, необходимо помнить, что особенности его зависят и от социокультурной среды, в которой он создан, и от личностных качеств его творца, и от специфики сознания и эстетического опыта тех, кто воспринимает данный образ, при этом через конкретное воплощение в образе реализуется и сообщается читателю некий смысл.

Структуру образа в самом общем виде можно выразить так:

1) Объективное содержание художественного образа – историческая действительность, в которой находится художник и которую отражает в своем творчестве, как бы он к ней ни относился. Тем самым осуществляется перенос реального хронотопа в литературный.

2) Субъективное содержание – оценка писателем изображаемого явления жизни.

3) Непосредственное, конкретное содержание образа в произведении – история данных характеров и событий, о которых в нем рассказывается.

4) Эстетическое значение образа – воплощение идеалов, выражение заложенного смысла.

Художественные пространство и время отличаются от реальных условностью, дискретностью, многомерностью, образностью и субъективностью. Условность, многомерность и субъективность позволяют хронотопу выступать в качестве субъективного содержания образа, а его образность делает возможным выражение непосредственного, конкретного содержания образа в произведении. Что касается эстетического значения образа, то через хронотоп возможна реализация художественных и культурных смыслов произведения.

Вслед за М.М. Бахтиным изучением вопросов пространственно-временной организации художественного произведения занимались многие литературоведы, в том числе и отечественные. Мы обращаемся к наиболее известным трудам, в которых получили дальнейшую разработку бахтинские идеи о хронотопе, впервые полно сформированные в его «очерках» «Формы времени и хронотопа в романе».

Таким образом, идеи М.М. Бахтина о хронотопе, изложенные им в фундаментальном исследовании «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», в корне изменили взгляд научного сообщества XX века на пространственно-временные отношения в художественном произведении и получили дальнейшую разработку в трудах учёных.

Итак, Бахтин пытается выделить и охарактеризовать различные хронотопы литературного поля, рассмотреть их как систему закономерно согласованных элементов – с одной стороны, а с другой – увидеть смену хронотопов как эволюционное развитие литературы. Он показывает, 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».

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.

1.3. Поэтика древнерусской литературы Д.С. Лихачёва: функция хронотопа в мире средневековой книжности и судьбы русского слова Нового времени

Д.С.Лихачёв, во многом разделяя основные положения теории хронотопа М.М. Бахтина, занимался изучением художественного времени-пространства, называя структуру по-своему – «внутренним миром художественного произведения» [Лихачёв 1979: 322]. О важности изучения художественного хронотопа учёный писал так: «Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве.

Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с характером его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или стилем эпохи.

В своём исследовании «Поэтика древнерусской литературы» Д.С. Лихачёв, как и М.М. Бахтин, большее внимание уделяет категории времени, объясняя это тем, что литература, в сравнении с другими видами искусства, преимущественно является «искусством времени. Время – его объект, субъект

и орудие изображения» [Лихачёв 1979: 232]. Пространство же – своеобразная среда для осуществления действия, явление активного преобразования действительности, поскольку среди всех свойств художественного пространства способность «“организовывать” действие произведения» имеет особую важность для литературы. К тому же, «художественное время тесно связано с жанром произведения, с художественным методом, с литературными представлениями, с литературными направлениями».

Вследствие этого формы времени многообразны и подвергаются постоянным изменениям, а вот «формы художественного пространства в древнерусской литературе не имеют такого разнообразия» и «не изменяются по жанрам».

По мнению Д.С. Лихачёва, пространство в произведениях древнерусской литературы очень ещё близко сказочному пространству: «События в летописи, в житиях святых, в исторических повестях – это главным образом перемещения в пространстве». [Лихачёв 1979: 395] Причём все эти перемещения «схематизированы»: упоминания о них предельно кратки, отсутствуют детали и описания «путешествий». Пространство ещё огромно (русская земля летописи предстаёт перед читателем как бы в виде географической карты), никак не связано с внутренним миром героя и потому – несколько абстрактно: кажется, что оно и не может играть другой роли, как только служить для разнообразных «перемещений» героев (отметим сходство с позицией В.Я. Проппа относительно роли пространства в волшебной сказке).

Совсем другой роль пространства становится уже в литературе XVI–XVII веков: объективность повествования меняется на субъективность и, соответственно, «восприятие географических пространств постепенно изменяется. Походы и переходы наполняются путевыми впечатлениями и событиями», «содержанием душевных переживаний, встреч, духовной борьбы», которые герой уже не просто перечисляет – «он их описывает».

В конце главы «Поэтика художественного пространства» Д.С. Лихачёв делает вывод о том, что «модель мира» художественного произведения «нужно

изучать в её изменениях» (что можно рассматривать как явную отсылку к хронотопическому подходу М.М. Бахтина в изучении произведений) [Лихачёв 1979: 404].

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.

Выводы

Обзор научной литературы позволил нам определить, что до XX века в литературоведении пространственно-временная организация произведения не воспринималась как проблема. Но уже в первой половине столетия были написаны важнейшие исследования в этой области. Мы выделили несколько видов пространства в художественном произведении: 1) вертикальное и горизонтальное; 2) открытое и закрытое; 3) земное и космическое; 4) абстрактное и конкретное; 5) большое и малое. В структуре художественного времени мы выделили следующие временные элементы: 1) время, как объект изображения (его продолжительность, отдаленность или близость от момента повествования, конечность или бесконечность, замкнутость или открытость), или событийное время; 2) время в его направленности, последовательности, темпе повествования, прерывности и непрерывности, или фабульное время; 3) временной характер развертывания образов, или внефабульное (лирическое) время.

Художественные произведения имеют уникальные пространственно-временные отношения, однако, несмотря на столь различные позиции исследователей, полемику, по сей день продолжающуюся в литературоведении,

большинство ученых склоняются к мнению, что понятия пространства и времени находятся в тесной взаимосвязи друг с другом и представляют собой сложное диалектическое единство взаимообусловленных сторон или аспектов художественного произведения.

В работе «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» Бахтин совершает открытие в художественном осмыслении категорий времени и пространства: ученый разрабатывает теорию хронотопа. Хронотоп Бахтин понимает как «формально-содержательную категорию литературы». Согласно его концепции основной характеристикой хронотопа является пересечение и слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени, по М.М. Бахтину, раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Функции хронотопа в мире средневековой книжности и судьбы русского слова Нового времени посвятил своё исследование Дмитрий Сергеевич Лихачев, который вслед за Бахтиным рассматривает понятие хронотопа на материале древнерусской литературы и литературы средних веков и делает вывод о том, что «модель мира» художественного произведения «нужно изучать в её изменениях».

ГЛАВА 2. Специфика времени и пространства в творчестве А.С. Пушкина

2.1. «Евгений Онегин»: жанровая и сюжетная функции хронотопа

Как известно из различных научных исследований, Время и пространство в художественном произведении во многом условны и принципиально отличаются от реального хронотопа. Автор целенаправленно изменяет пространственно-временные отношения, так как они помогают воплотить идею произведения и создать собственный художественный мир.

Приведем примеры переосмысления художественного времени и пространства в романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В художественное пространство «Евгения Онегина» включена русская природа с ее сменой времен года (календарем) в восприятии обитателя дворянской усадьбы. Изображение русской природы в романе подчеркивает, что Татьяна Ларина, выросшая в провинции, в дворянской усадьбе, «русская душой», отражает ее гармоничную, человеческую натуру. Деревня с ее простыми, искренними нравами противопоставлена светскому, холодному Петербургу. Воспитанный в свете Евгений Онегин, напротив, не способен на живое чувство, далек от природы, в имении умершего дяди он скучает, как и в столице. «Два дня ему казались новы уединенные поля...», – говорит о нем Пушкин. Сам автор высоко оценивает русскую природу, естественную, свободную от условностей высшего общества жизнь в провинции:

«Цветы, любовь, деревня, праздность,

Поля! я предан вам душой.

Всегда я рад заметить разность

Между Онегиным и мной.»

По духу автору близка именно Татьяна – его «милый идеал».

Романная ситуация, составляющая базовую основу романа как жанра, представляет собой, как уже говорилось, взаимоотношения личности, среды и микросреды, где личностью является герой, обладающий более или менее значимым внутренним миром; микросредой – совокупность таких героев; средой же – все остальные персонажи, с которыми соприкасаются герои романного типа и которые, как правило, далеки и чужды им. Именно главным героям отдается большая часть изображаемого в романе пространства и времени, а развитие действия определяется движением их судьбы. Без учета этих основополагающих особенностей романа невозможно понимание специфики романного хронотопа.

Масштабы сюжета и степень детализации природы и быта как главных показателей хронотопа мотивируются в первую очередь местом жизни героев и характером их отношений со средой. Для Онегина такой средой является Петербург, по-разному выглядевший и неодинаково встречавший Онегина в первой и последней главах романа. Для Татьяны – поместье, соседствовавшее с другими поместьями, окруженное полями и лесами, во многом чуждое Онегину и даже Ленскому. Путь Татьяны из провинции не мог не проходить через Москву; где можно было остановиться у родственников, с помощью тетюшек попасть в свет, на «ярманку» невест, встретить там и князя Вяземского, который как-то к ней «подсел и душу ей занять успел», и будущего мужа. В конечном итоге такой путь привел ее в Петербург, куда неизбежно вернулся Онегин, уставший от путешествий. Там они как будто случайно встретились и как бы заново посмотрели друг на друга. Читателю также становятся очевидными все нравственные перемены, случившиеся с ними за последние годы. В этом, пожалуй, и заключается основной сюжетный итог романа.

Духовно-нравственный итог жизненного пути Татьяны вполне очевиден. Традиционное для той среды и времени замужество не по любви, а по необходимости становится источником горького и драматического жизненного опыта – умения достойно нести свой жизненный крест, не упрекая, кроме одной себя, ни мужа, ни мать, и сохранять при этом глубокое чувство к Онегину

(«заветный клад и слез, и счастья»). Перемена, объяснимая не только эмоциональностью героини, но, прежде всего, её незаурядной искренностью. Не случайно и сам автор любит Татьяну, а читателю даётся прекрасный пример для собственных размышлений.

Сон Татьяны всегда привлекал внимание литературоведов и читателей, прежде всего, своей «загадочностью». «Тайником», «тайнохранилищем» называл его М. Гершензон, который одним из первых, делал попытки расшифровать сон Татьяны. Сон Татьяны нес пророческую функцию, во сне она видит действие тех же закономерностей, которые она видела в действительности.

В своих исследованиях Ю.Н. Чумаков указал несколько параллелей, которые показывают, что во сне Татьяны отразились обстоятельства ее встречи с Евгением. Ю.Н. Чумаков писал: «Возникают "рифмы ситуаций" или в связи со стилистическими и смысловыми сдвигами "ассонансы ситуаций". Медведь ведет себя как Онегин, и поэтому Онегин если уж не отождествлен с медведем, то, по меньшей мере, может быть заподозрен в этом тождестве». Но, судя по всему, Онегин не являлся единственным источником образа медведя. Очевидно, что на его формирование повлияли обстоятельства, которые подталкивали девушку в объятия приезжего щеголя: тоска по любви, подходящий возраст, любовь к чтению романов, крепкая связь с народными обрядами, будущая свадьба Ольги и Владимира, обсуждения замужества Татьяны.

Сон Татьяны не является какой-то отдельной вставкой, которая имеет цель сообщить читателю дополнительную систему значений, в том числе и мистических, а имеет свой особый хронотоп, который естественно вытекает из сюжета романа, из характеров главных героев и органично вливается в последующее действие.

Онегин к моменту их новой встречи в конце романа не нашел в себе силы обрести и обнаружить достойную его нравственную позицию. Будучи высоко интеллектуальным, весьма осведомленным в области современных ему научных и этических воззрений, постигшим «плоды наук, добро и зло»,

критически воспринимавшим окружающий мир, Онегин не склонен был задумываться о чужой жизни и прислушиваться к чужой боли. От него трудно было бы ждать жертвенности и подвижничества, свойственных таким его современникам и во многом единомышленникам, как Бестужев, Пестель, Рылеев. Поэтому в момент новой встречи с Татьяной, как верно заметил В. Непомнящий, произошло столкновение героя с совсем иными, неизвестными ему основаниями нравственной жизни, в чем «заключается весь смысл романа, начатого в пору кризиса 20—30-х годов. Не зря поэт назвал момент расставания с Татьяной «минутой, злою для него».

Что касается Ленского, то время его умственно-нравственного взлета, судя по всему, было запрограммировано. Он пал жертвой не только ревности, но и слепоты, ограниченности, неспособности понять ни Онегина, ни Ольгу, ни русскую жизнь. Поэтому, останься он в живых, наверняка его ждал бы «обыкновенный удел» барина, помещика, наслаждающегося покоем и в лучшем случае, изредка вспоминающего атмосферу «Германии туманной».

Ленский родился в 1803 году, погиб в январе 1821 г. Во время дуэли Владимиру было 18 лет, это следует из высказываний Евгения: «...пускай поэт дурачится в осмнадцать лет. Оно простительно...». Это размышление Онегина относится к Ленскому, накануне дуэли. Но, высказанная мысль о конкретном возрасте Владимира, не выдерживает закономерностей «линейного» исчисления времени. Получается, что за прожитые 18 лет, Ленский успел похоронить родителей и вступить во владение имениями, что было невозможно по законодательству того времени, до исполнения 21 года. В романе упоминается о его учебе в Геттингене, как правило длительность такого учения была не менее четырех лет. До учебы, в возрасте отрока, стовориться о свадьбе с Ольгой, его свадьба была назначена «через две недели» после последнего разговора с Онегиным, получается, через неделю после именин Татьяны. Исходя из сказанного, можно выразить сомнение в однозначно «линейном» представлении о возрасте Владимира. В. С. Баевский отмечает, что это не конкретный «недосмотр» автора, а общий закон проявления

художественного времени. Он считает, что автор чаще обращается в произведении к нелинейной смене «превратностей», между которыми нет прямой преемственности.

Итак, изображение судеб главных героев – предпосылка и основа пространственно-временной организации повествования в данном романе. Однако, в отличие от предшествующих и современных «Евгению Онегину» сентиментальных и романтических сочинений английских, немецких и французских писателей, находившихся в библиотеке Лариных, Онегина и самого Пушкина, в этом романе поэту удалось не только заметить и представить читателю исключительную личность, подчеркнув ее особенность и незаурядность, но и вписать ее в мир, мотивировать ее поведение самыми разнообразными факторами исторического, социального, бытового и психологического характера. Вот почему при чтении романа возникает ощущение правдивости, полноты, энциклопедичной в изображении действительности, что дает обильный материал комментаторам прошлого и настоящего.

При этом для описания Петербурга поэту понадобился один день жизни Онегина до поездки в деревню и фактически еще один – после его возвращения в столицу. Поместный образ жизни обозначен многими деталями, но отчетливее всего он вырисовывается во время именин Татьяны, когда собирается вся окрестная публика, включая Пустяковых, Петушковых, Буяновых с их чадами, няньками и моськами.

Показателем хронотопичности поместной жизни являются и многочисленные картины природы, которые включены в роман не потому, что Пушкин любил природу (хотя, конечно, и любил, и умел любоваться ею), а потому, что такой образ жизни во многом определялся наличием пашен, лугов, лесов, садов, часто служивших источником существования, а значит, разговор «о сенокосе, о вине...» был органичен для обитателей усадеб. Кроме того, жизнь в деревне в значительной степени зависела от природного календаря – не случайно Пушкин предлагает исчислять время действия по смене времен года.

Насыщая роман деталями быта и расширяя тем самым пространственные рамки, он использует любые возможности, в том числе поездку Лариных в Москву, передавая впечатления Татьяны (но не маменьки, которая спит в возке) при въезде в утренний город: «Вот, окружен своей дубравой, // Петровский замок...», «Вот уж по Тверской // Возок несется чрез ухабы.// Мелькают мимо будки, бабы, // Мальчишки, лавки, фонари, // Дворцы, сады, монастыри, //... Аптеки, магазины, моды, // Балконы, львы на воротах, // И стаи галок на крестах.//»

Итак, весь уклад жизни в Москве, Петербурге и провинции предельно хронотопичен, ибо он определяется местом и временем и, по существу, вписывается в них. При этом большинство обитателей этих миров как бы не чувствуют времени, не замечают его, а если замечают, то настороженно относятся к переменам в жизни. Им представляется, что время остановилось, и жизнь законсервировалась. Точно такая же атмосфера жизни в Москве: «Но в них не видно перемены, // Все в них на старый образец...» И даже в Петербурге появление Онегина после долгого отсутствия вызывает настороженность («Все тот же ль он иль усмирился?»), что говорит о консерватизме в настроениях общества.

В судьбе главных героев время приобретает совсем иное значение. Поэтому, если для характеристики общего склада жизни и столиц, и провинции достаточно одного-двух дней, то для уяснения и раскрытия личностного облика Онегина и Татьяны необходимо несколько лет. Исследователи по-разному исчисляют время действия, но как бы то ни было, его счет следует начинать с факта, о котором сообщается в начале первой главы: Онегин едет в деревню на похороны дядюшки. Описание петербургского периода это предыстория героя. Приехав в деревню и не застав дяди в живых, Онегин остается там до зимы. В январе, «убив на поединке друга», он покидает деревню. Ларины продолжают жить в своем поместье, выдают Ольгу замуж, безнадежно пытаются выдать Татьяну и, наконец, следующей зимой отправляются в Москву. После замужества Татьяна переезжает в Петербург, поселяясь в одном из

аристократических домов столицы. В момент появления Онегина в этом доме оказывается, что она замужем уже около двух лет. После их новой встречи проходит примерно еще полгода. Таким образом, со времени начала действия (первой встречи Онегина и Татьяны) прошло более четырех лет. Этого времени достаточно для того, чтобы от природы умная, эмоционально отзывчивая девушка, всегда любившая читать, познакомившаяся с новейшей литературой, оставленной Онегиным в его деревенском доме, испытывавшая чувство одиночества в своей семье и в окружающем ее дворянском мире, смогла обрести вполне признанное положение в высшем свете, который с трудом принимал незнакомых людей. Следовательно, это произошло не только благодаря заслугам ее мужа, но и ее собственному уму, такту, чувству личного достоинства. Вероятно, и Онегина поразило не ее положение, а ее новый облик, который проявился в умении освоить законы светского общества, достаточно ценимые Пушкиным и доступные для «чужих» только при наличии у них внутренней уверенности, нравственной позиции и незаурядных духовных возможностей.

Нам интересен еще один хронотоп – хронотоп Евангельского календаря. В. А. Кошелев отмечает, что время действия дано намеком – но этот намек совершенно прозрачен. Один из главных обычаев на Рождество Христово — Пушкин описывает нам в 4 главе 20 строфе романа, в 5 главе Пушкин показывает читателям святки – дни празднества священного торжества Рождества Христова, а также праздник Крещения Господня.

Онегин появляется в доме Татьяны «ясным утром» на Страстной неделе перед Пасхой – во время принятого богослуженья и говенья. Во время визита Евгений не находит «ни одной души» именно потому, что вся прислуга находится в церкви. В это время Татьяна читает его письмо – несомненно, готовясь к исповеди и причастию. Сам Онегин, соответственно времени Великого поста, «на мертвеца похожий».

Объяснение Татьяны в финале романа построено как раз по канонам «страстной» исповедальной проповеди, которая не допускает недомолвок:

«..Я вас люблю (к чему лукавить?),

Но я другому отдана;

Я буду век ему верна» (VI, 188).

Можно сделать вывод о том, что помимо исторического и биографического времени, особое значение в романе имеет собственно художественное время, в котором евангельский календарь выполняет главную функцию.

Таким образом, время и пространство оказываются существенным фактором в жизни героев всех типов, а потому и в организации повествования. Общая атмосфера исторического времени и пространство, в котором живут персонажи, во многом формируют их характеры. Но у большинства из них преобладает желание ничего не менять и сохранить устойчивость, стабильность, а по существу, консервативность в образе жизни. У других (и их мало) характер зависит не только от общего уклада жизни и от общей атмосферы времени, но и от собственного отношения к этому времени и устоявшемуся укладу жизни, от личностного сознания и глубины осмысления жизни. Для формирования их миропонимания, как правило, необходимо какое-то время. Как уже сказано, Пушкин отводит этому процессу около четырех лет. В итоге складываются (как у Татьяны) или обнажаются (как у Онегина) нравственно-психологические позиции, которые во многом несовместимы одна с другой. Отсюда драматический итог их жизни на данном этапе, а, скорее всего, и в дальнейшем. В этом выражена завершенность романной ситуации «Евгения Онегина», в этом монологичность романа как жанра. Все это, в свою очередь, является источником и предпосылкой его хронологической организации.

2.2. «Медный всадник»: пространственная полифония сюжета

«Медный Всадник» – уникальный образец пушкинского новаторства в создании художественной формы. Само название «Медный Всадник» несет в себе противоречие – антитеза живого – неживого. «Всадник» – это движение, а слово «медный» ассоциируется с каменной глыбой постамента, которая тут же останавливает, тормозит всадника. Интригующее, «оксюморонное» название сразу отсылает читателя к старинным мотивам оживших статуй, мстителей преисподней; а с другой стороны – это совершенно конкретная «вещь»: памятник Петру Великому, находящийся по точному адресу, где может обнаружить его всякий желающий – осмотреть, потрогать, убедиться в его существовании. Подзаголовок «Петербургская повесть» и Примечания призваны создать у читателя ощущение абсолютной достоверности представленных событий.

Мы предположили, что в «Медном Всаднике» задаются и воплощаются, как минимум, 4 хронотопа:

– Мир державной России, созданный гением Петра Великого и воплощенный в камне, чугуне и бронзе. Время здесь – вечное, статичное, застывшее. Это мифический «миг творения», остановившийся на века. Этому «хронотопу» соответствует имя города – Петербург (мифологический хронотоп)

– Мир бедного чиновника Евгения. События этого хронотопа разворачиваются в хроникально-бытовом времени. Ему соответствует имя города – Петроград (хроникально-бытовой хронотоп).

– Мир Автора-героя, который вспоминает произошедшие недавно события. Этот хронотоп строится по типу личного авторского хронотопа, который как бы вознесен над пространством повествования (авторский хронотоп).

– Мир Судьбы и Стихий, непостижимых высших сил, которые вершат свой суд над делами человеческими, сколь бы велики или малы эти дела ни были. Мифическое время этого мира – как бы вообще вне времени. Это тоже вечность, но не статичная, а вихревая, вечно движущаяся, «воронкообразная».

Этому хронотопу соответствует имя города – Петрополь (второй мифологический хронотоп).

Наиболее полный и глубокий анализ литературоведческой оценки «Медного Всадника» дореволюционными исследователями дал В.Я. Брюсов. В одноименном очерке он подчеркнул, что эта поэма поражает несоответствием между фабулой повести и ее содержанием. С несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы, вовсе ей не соответствующие. Прежде всего, ей предпослано обширное «Вступление», которое вспоминает основание Петром Великим Петербурга и дает, в ряде картин, весь облик этого «творения Петра». Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт очень неохотно и скупо говорит о Евгении и Параше, но много и с увлечением – о Петре и его подвиге. Преследование Евгения Медным Всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и таким образом в повествование введен элемент сверхъестественного. Наконец, отдельные сцены повести рассказаны тоном приподнятым и торжественным, дающим понять, что речь идет о чем-то исключительно важном.

Это заставило критику, с ее первых шагов, искать в «Медном Всаднике» второй, внутренний смысл, видеть в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух начал. Было много разнообразнейших толкований повести, но все их можно свести к трем типам.

Одни, в их числе Белинский, видели смысл повести в сопоставлении коллективной воли и воли единичной, личности и неизбежного хода истории. Для них представителем коллективной воли был Петр, воплощением личного, индивидуального начала – Евгений. «В этой поэме, – писал Белинский, – видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного...» [Белинский 1953-1959: 448].

Другие, мысль которых всех отчетливее выразил Д. Мережковский, видели в двух героях «Медного Всадника» представителей двух изначальных сил, борющихся в европейской цивилизации: язычества и христианства, отречения от своего «я» в боге и обожествления своего «я» в героизме. Для них Петр был выразителем личного начала, героизма, а Евгений – выразителем начала безличного, коллективной воли. Со своей точки зрения Мережковский оправдывает Евгения, оправдывает мятеж «малых», «ничтожных», восстание христианства на идеалы язычества.

Третьи, наконец, видели в Петре воплощение самодержавия, а в «зломном» шепоте Евгения – мятеж против деспотизма. П. Антокольский, например, считал, что «Евгений отнюдь не безумец. Пушкин сказал: "Прояснились в нем страшно мысли...". В этот решающий миг он все понял до конца: роль Петра в России и в собственной судьбе. Ведь Чаадаев был объявлен безумцем – это было официальным признанием разоблачительной силы его открытий. Драма Евгения в том, что он утратил социальные связи, выпал из системы: "В деклассированном, опустившемся бедняке просыпается гражданин и мятежник, который узнал в лицо своего смертельного врага!"» [Антокольский 1971].

Своеобразным обобщением всех до того высказанных концепций оказалась книга Юрия Борева о «Медном Всаднике». С его точки зрения, «в поэме Пушкина сформулированы две равновеликие и противоположные программы: Евгения, который не помышляет о державе, и Петра, который игнорирует личность» [Борев 1981].

2.3. Контраст как конструктивный принцип создания хронотопа в поэме «Домик в Коломне»

«Домик в Коломне» был написан между 1 и 9 октября 1830 года, после попытки Пушкина выбраться из Болдина и уехать в Москву. Первые октавы

были закончены 5 октября, а вся шутивная поэма 9 октября. Первоначальный замысел поэмы, был обусловлен интересом Пушкина к новым поэтическим формам. В этот плодотворный период был также написан цикл «Маленькие трагедии», Поэма начинается шутивным рассуждением о новом жанре, за который принялся поэт: «Четырестопный ямб мне надоел: // Им пишет всякий. Мальчикам в забаву // Пора б его оставить. Я хотел // Давным-давно приняться за октаву.».

По-мнению В.Я Брюсова Пушкин, «старался перенять все формы, выработанные на Западе, словно спешил проложить для новой русской литературы просеки по всем направлениям»; в ряду этих опытов «своим «Домиком в Коломне» Пушкин хотел усвоить русской поэзии тот род шутивной романтической поэмы, который, в те годы, имел особенный успех в Англии и во Франции». Описывая данный жанр литературы В.Я. Брюсов утверждает, что Пушкин намеревался дать русским читателям поэму по всем законам стиля, который он мог увидеть – в «Беппо» Байрона и «Намуне» Мюссе. «Все три поэмы, Байрона, Мюссе и Пушкина, написаны строфами. Общий тон во всех трех один и тот же: легкой шутки; ко всему, чего касается рассказ, авторы относятся с насмешкой, но тем большую силу получают отдельные замечания, сказанные серьезно и грустно. На каждом шагу авторы прерывают свой рассказ то вводными замечаниями, то длинными неожиданными отступлениями»,

На самом деле структура поэмы осложнена авторским «я». Оно предстает читателям триединым:

1) «я», которое творит особый поэтический мир в глазах читателя: «Я хотел / Давным-давно приняться за октаву... Итак, начнем...»);

2) «я», которое рассказывает обо всем, что происходит в произведении, как о некой условной по отношению к читателю, но безусловной по отношению к действующим лицам реальности;

3) «я», которое существует в созданной им творческой реальности как отдельно действующее лицо. Усложненность структуры авторского «я» как бы размывает границу между объективным и сотворенным мирами: герои произведения иллюзорно вдвигаются в подлинную, внехудожественную жизнь: «Дни три тому туда ходил я вместе // С одним знакомым перед вечерком. // Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом. // Я вспомнил о старушке, о невесте, // Бывало, тут сидевших под окном, // О той поре, когда я был моложе, // Я думал: живы ли они? — И что же?».

Временная дистанция между событиями, разыгравшимися в домике вдовы, и печальной вечерней прогулкой поэта выбрана оптимально: семи-восьми лет достаточно, чтобы Параша вышла замуж и переехала, матушка ее умерла, а на месте домика в три окна как знак неотвратимого хода времени вырос «трехэтажный дом», вызывающий у поэта раздражение и досаду. Прогулка к Покрову – это отдельное пространство автора-действующего лица, которое рождает воспоминания о прошлом и служит связующим звеном последующему повествованию.

В поэме создается контраст – большого «лирического» и малого «эпического» хронотопов. Первый из них практически не ограничен во времени, пространстве и выборе объектов и сюжетно открыт. Второй, закрепленный рамками события, происшедшего с определенными лицами в определенном месте и в определенное время, сюжетно завершен. Взаимодействие этих хронотопов придает поэме Пушкина особую многомерность. Вокруг простого анекдота развернут узор живых, современных проблем: непритязательный рассказ о переодетой кухарке вызывает к жизни вопросы искусства: «А стихотворец... с кем же равен он? // Он Тамерлан иль сам Наполеон.».

Кроме того, в «Домике в Коломне» появляется так называемый свернутый сюжет и интересен его открытый хронотоп. Четыре октавы в самой середине поэмы (строфы XXI – XXIV) не имеют никакого отношения к событиям, случившимся в доме Параша и её матушки. Графиня, гордо

молящаяся у Покрова, принадлежит к совсем иному кругу, чем фигуры коломенской истории. Она – героиня иного сюжета, абсолютно не конкретизированного в тексте поэмы. Пушкин, давая внешнюю, нарочито мимолетную характеристику графини, подчеркивает несовпадение «кажимости» и сути этой женщины: «Она казалась хладный идеал // Тщеславия. Его б вы в ней узнали; // Но сквозь надменность эту я читал // Иную повесть: долгие печали, // Смиренье жалоб... В них-то я вникал, // Невольный взор они-то привлекали... // Она страдала, хоть была прекрасна // И молода, хоть жизнь ее текла // В роскошной неге; хоть была подвластна // Фортуна ей; хоть мода ей несла // Свой фимиам, — она была несчастна». Контраст видимости и сущности становится знаком неосуществленного сюжета. Поэт представляет читателю возможность додумывать, дорисовывать историю несчастной светской женщины.

Легкий тон беседы, где отвлечения от рассказа еще более занимательны, чем сам рассказ, скрытая насмешка, переходящая в язвительную насмешку, стирают грань между лирическим и малым «эпическим» хронотопом, сливается «малое» и «большое» сюжетные пространства в единое пространство поэмы, а также появляется открытое пространство для воображения читателя. Уникальность «Домика в Коломне» заключается в том, что шутливым стихотворным повествованием с незначительным сюжетом Пушкин ввел в русскую литературу как объект поэтического изображения новые пласты действительности, новых героев, имеющих такое же право на внимание, как и те, с которыми было связано представление о «высоком» в литературе.

2.4. Своеобразие пространственно-временных отношений в «Маленьких трагедиях»: традиции и новации

Цикл «Маленьких трагедий» был написан Пушкиным в 1830 году во время «болдинской осени». Интересно то, что по пометам Пушкина, мы можем определить в какой последовательности были созданы произведения. «Скупой рыцарь» был закончен 23 октября, «Моцарт и Сальери» – 26 октября, «Каменный гость» – 4 ноября, «Пир во время чумы» – 6 ноября. Без сомнения, последовательность была продумана скрупулёзно, до мелочей.

Главная идея данного цикла – показать, хотя и с разных сторон восприятия, целостность нравственного закона. Пушкин показывает нам различные пути, идя по которым, люди нередко отказываются от законов нравственности и морали.

Открывает цикл трагедия «Скупой рыцарь». На первый взгляд время и пространство ограничивается лишь тремя авторскими ремарками: «в башне», «подвал», «во дворце», на самом деле здесь сокрыта бездна пространства.

В монологе барона намечаются, хотя в искаженном виде, сюжеты других «маленьких трагедий». Когда барон восклицает: «И музы дань свою мне принесут, // И вольный гений мне поработится...» (сцена 2-я), – это предвещает «Моцарта и Сальери». Когда барон сравнивает созерцание сокровищ с любовным свиданием: «Как молодой повеса ждет свиданья // С какой-нибудь развратницей лукавой // Иль дурой им обманутой, так я // Весь день минуты ждал, когда сойду // В подвал мой тайный, к верным сундукам» (сцена 2-я), – это предвещает «Каменного гостя». И наконец, когда барон по-своему мечтает о бессмертии: «... о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // Сокровища мои хранить как ныне!...» (сцена 2-я) – это предвещает «Пир во время чумы».

Предмет воображения и предположений читателей на тему смерти, которая слышится с самого начала действия, реализуется лишь в финале трагикомедии, когда отец и сын сходятся в смертельном поединке. Таким образом, только развязка драмы осуществляется в том пространстве, которое читатели с самого начала определили как собственно трагическое.

Пушкинский психологический анализ очень своеобразен. Его невозможно описать общей формулой «реализм». Это наглядно обнаруживается при рассмотрении композиции произведения. Первая и третья сцены происходят на поверхности земли, то есть в обычных условиях человеческого существования. Первая, согласно данной ремарке, – «в башне» замка барона Филиппа. Там Альбера задумывается о временах, когда он, наконец, получит наследство, благодаря своей мечтательности, он находится на самом верху. Вторая происходит в условиях совершенно необычных – под землей: в подземельях замка, куда прячет свои сокровища скупой барон, – ремарка: «подвал». Несомненно то, что в таком месте действия, самое существование которого барон заботливо от всех скрывает («Сойду в подвал мой тайный»), он только и может быть совершенно один. третья – «во дворце герцога», там, где конфликт между Бароном и Альбером достигает пика, не «дома», а в совершенно другом пространстве.

Пространство и время в «Скупом рыцаре» обостряет и раскрывает образы героев с небывалой глубиной, проникая в самые сокровенные тайники человеческой души с помощью уникального психологизма.

В «Моцарте и Сальери» действие происходит в Вене конца XVIII в. – в музыкальной столице того мира. Вся атмосфера пьесы насыщена музыкой и потому глубоко соответствует раскрытию темы наслаждения искусством. События в пьесе развиваются по стадиям с усилением динамики повествования и градационным усилением тона повествования: от нейтрально-пессимистичного до трагического. Значительная изменчивость динамики повествования объясняется не только сменой пространственно-временной парадигмы пьесы, которая обозначена ремарками «комната» и «особая комната в трактире; фортепиано», но и эмоциональным состоянием героев, о чём свидетельствует частое использование средств экспрессивного синтаксиса.

Хронотоп «кризиса» полностью отражает натуру Сальери. Он постигает музыку при помощи долгого и упорного труда, однако его творения не приносят ему славы и почитания, из-за чего в его сердце зарождаются зависть и

гордыня, что приводит к трагическому финалу — отравлению Моцарта. Однако, если проанализировать текст, мы ни разу не увидим Сальери за фортепиано, он лишь повествует нам о музыке, но сам не играет её. Другую картину мы видим у Моцарта. Хронотоп «встречи» и «идиллии», его одарённость и лёгкость, с которой он относится к музыке и жизни. Только при личной встрече Моцарта и Сальери две полярные натуры, объединенные музыкой, чувствуют гармонию и взаимопонимание.

Кризис творчества сменяется кризисом от последствий встречи, продолжение которой приводит к трагическому финалу, сопровождающимся обретением гармонии Сальери со своим «заклятым другом» Моцартом и музыкой.

Психологизм обостряется в пространстве одиночества, когда Сальери произносит слова: «Ты заснешь //Надолго, Моцарт! Но ужель он прав, // И я не гений? Гений и злодейство //Две вещи несовместные. Неправда: // А Бонаротти? Или это сказка// Тупой, бессмысленной толпы — и не был// Убийцею создатель Ватикана?».

За «Моцартом и Сальери» следует «Каменный гость» – трагедия любовной страсти. Ее герой Дон Гуан, согласно легенде, олицетворяет весьма поверхностное представление о любви. Хронотоп здесь совершенно противоположен вертикальному хронотопу «Скупого рыцаря», в данной трагедии он горизонтальный и сосредоточен на земной жизни героя. Время и место действий беспрерывно меняется, показывая нам динамичный и непостоянный характер героя. 21 раз повторяется слово «здесь», как бы погружая читателя в пространство событий, которые происходят с Гуаном. Центром хронотопа является сам Дон Гуан он формирует мир вокруг себя, мир, в котором он может делать все, что ему заблагорассудится, не боясь последствий.

Кроме страстной натуры, крайней индивидуальности и способности «расшатывать» мир, Дон Гуан обладает пограничностью, которая и движет его поступками и помыслами.. В «Каменном госте» четыре сцены, и каждая из них

происходит то на пороге, то при покойнике, то у могилы, и, наконец, в последней героям является ожившая статуя Командора, само воплощение смерти. Это не просто герой-индивидуалист, стремящийся к абсолютной свободе, но герой, застрявший где-то между миром праха и земным миром и стремящийся выйти из этого состояния. Выход находится тогда, когда «горизонтальный» хронотоп, снова превращается в вертикальный. Дон Гуан «проваливается» вместе с вызванной им статуей Командора, тем самым опровергая свободу действий и безнаказанности, не верующего в другие измерения Дон Гуана.

В заключительном произведении «Пир во время чумы» мы можем увидеть хронотоп, в котором человек балансирует между жизнью и смертью. Происходит новый разрыв вселенной. Линия разрыва проходит по горизонтали, отторгая небеса от земли. В расколоте мире образуется страшное зияние, в которое врывается первородный хаос (чума).

Ставя вопрос о смерти и бессмертии, Пушкин отмечает религиозную идею бессмертия души: Председатель пира отказывается принять утешение священника. Однако, в пьесе дважды сказано, что любовь бессмертна: вспоминая о своей умершей возлюбленной, Председатель называет ее очи «бессмертными»; Мери поет: «А Эдмонда не покинет // Дженни даже в небесах!».

Сама идея пира во время чумы эгоистична, ведь вокруг – страдания, горе, смерть, ничто не приносит счастья, поэтому пир в произведении является следствием катастрофы. Герои практически изолированы от мира, их пространство – островок в мире мёртвых – пир, на котором Молодым человеком выдвинуто предложение помянуть весельчака Джаксона, чьи беседы, шутки оживляли беседу застолья, предлагает выпить за него как за первую жертву из круга пирующих: «я предлагаю выпить в его память как будто б был он жив». Хронотоп здесь ограничен, действие происходит на улице, а когда священник просит председателя пойти домой, тот отвечает: «Домá // У нас

печальны — юность любит радость». Этим обуславливается пространство безысходности в период катастрофы.

Г.Э. Лессинг отмечал: «Единство действия было у древних первым законом драмы; единство времени и места, так сказать, только следствиями его, с которыми они едва ли считались бы так же строго, как того необходимо требовало первое условие, если бы хор не являлся связующим звеном» [60]. В таких «маленьких трагедиях» А.С. Пушкина, как «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» место действия переносится в разные пространства, не меняясь во времени. В «Дон Жуане» меняется и пространство, и время действия.

Выводы

Нами было проанализировано 3 произведения: «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Домик в Коломне» и драматический цикл: «Маленькие трагедии». А. С. Пушкина. Рассмотрим итоги анализа каждого из этих произведений.

В романе «Евгений Онегин» из сказанного можно сделать вывод, что «хронотоп имеет существенное значение в литературе» в общем и в романе в частности, но не стоит думать, что жанр определяется хронотопом. Скорее наоборот, жанровые особенности произведения, воплощённые в его содержании, обуславливают и предопределяют своеобразие его хронотопа. При этом хронотопическая организация в каждом конкретном произведении у Пушкина всегда будет индивидуальной, неповторимой, сохраняя интенсификацию сюжетного действия вокруг так называемых романских героев, всесторонне раскрывая их личностный мир, их сознание и миропонимание.

В «Медном всаднике» Пушкин, сталкивая два жанра: «повесть» и «поэму», заставляя их напряжённо противостоять друг другу, вводит читателя в

своё произведение и вынуждает его к пребыванию на границе, «хроникально-бытового» и «мифического» хронотопов. «Медный Всадник» – единственная поэма Пушкина, где авторский хронотоп сведен к минимуму. Четыре полифонических пространственно-временных структуры, упомянутых выше, непосредственно влияют на смысл поэмы и её сюжет.

В шутливой поэме «Домик в Коломне» структура осложнена авторским «я». Оно предстает читателям триединым и влияет на хронотопическую организацию произведения. В поэме автор использует контраст как конструктивный принцип создания хронотопа. Вокруг простого анекдота развернуты размышления Пушкина о теории литературы. Кроме того, появляется свернутый сюжет с открытым хронотом, давая пищу для размышлений и фантазий читателям.

«Маленькие трагедии» построены на крайнем обострении психологической и сюжетной ситуации. Резкая контрастность, внутренняя и внешняя противоречивость лежат в основе почти каждого образа, каждого сценического положения. В нескольких авторских ремках читателям открывается «бездна пространства». Это и составляет своеобразие хронотопа «маленьких трагедий». Обострение ситуаций дает возможность Пушкину раскрыть характер действующих лиц с небывалой глубиной, проникая в самые сокровенные тайники человеческой души.

Таким образом, во второй главе нами были раскрыты специфика времени и пространства в творчестве каждого из выбранных произведений А.С. Пушкина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, недостаточная изученность жанровой и сюжетной функции хронотопа указала нам на необходимость более внимательного рассмотрения творчества Пушкина.

Обзор научной литературы, сделанный в первой главе дипломной работы, позволил определить особенности пространственно-временных отношений сформировать теоретико-методологическую базу исследования и сформулировать гипотезу исследования.

Для подтверждения гипотезы нами было проанализировано 3 произведения и драматический цикл А. С. Пушкина. Анализ пространственно-временных отношений в произведениях позволяет обобщить некоторые конкретные результаты проделанной работы и сделать выводы относительно жанровой и сюжетной функции хронотопа в творчестве А.С. Пушкина.

Являясь важнейшими бытийными характеристиками, время и пространство выступают неотъемлемыми компонентами построения индивидуально-авторской картины мира в произведениях Пушкина. Данные категории способствуют освоению изображаемой действительности. На основе представлений о времени и пространстве складываются мировосприятие, мироощущение автора, получающие отражение в идейном содержании произведений.

Благодаря категориям времени и пространства осуществляется движение сюжета, развитие характеров. Они играют огромную роль в раскрытии образной системы произведения. Не стоит забывать, что жанровые особенности произведения, таящиеся в его смысловой направленности, обуславливают и предопределяют своеобразие его хронотопа, создавая различные слои пространственно-временных отношений в тексте (психологический, контрастный хронотоп). Также, сталкивая несколько жанров, заставляя их напряжённо противостоять друг другу, Пушкин вводит читателя в своё

произведение и вынуждает его к пребыванию на границе нескольких хронотопов, что обуславливает пространственную полифонию сюжета.

Авторский хронотоп Пушкина уникален так как в произведениях разных жанров представления о времени и пространстве варьируются, не повторяясь. Жанр, непосредственно, влияет на хронотоп, а хронотоп, тем временем, формирует основную сюжетную коллизию. Несмотря на многообразие форм произведений пушкинской прозы (завершённые – незавершённые, текстуально совпадающие – текстуально разнящиеся, исторические – неисторические и т. д.), мы выявили то, что хронотоп в каждом жанре Пушкинских произведений совершенно разный и выполняет в художественном тексте также различные функции: структурирование и организация мира произведения (влияние на сюжет), обеспечение художественного единства произведения, объективация художественных и культурных смыслов литературного произведения.

Анализ категорий времени и пространства позволяет раскрыть эстетические взгляды художника, проникнуть в идейное содержание и выявить особенности формальной организации его произведений. Однако, их исследование даёт возможность постичь лишь одну из граней того многообразного мира, который создаёт писатель. Ибо данные категории являются одними из элементов, составляющих структуру литературного произведения. Для того же, чтобы получить более полное и всестороннее представление о творчестве писателя, необходимо рассматривать время и пространство в единстве и взаимосвязи со всеми компонентами, образующими художественное целое. Тем более, что именно их сочетание обуславливает своеобразие индивидуально-авторской картины мира, позволяющее говорить о творческой индивидуальности художника.

Тем не менее, нужно отметить, что изучение жанровой и сюжетной функции хронотопа в творчестве А.С. Пушкина не исчерпывается этим промежуточным результатом. Во-первых, в нашей работе рассматривалась лишь малая часть произведений Пушкина. Во-вторых, возникает необходимость дальнейшего развернутого изучения особенностей хронотопа в

различных родах искусства слова: в эпосе, драматургии, лирике, (лирика нами не рассматривалась), так как теме хронотопа не уделяют должного внимания. Перечисленные предполагаемые направления в изучении жанровой и сюжетной функции хронотопа А.С. Пушкина указывают на возможность дальнейшей работы по теме дипломного исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959—1962. Том 3. Поэмы, Сказки. / Примеч. Д. Д. Благого и С. М. Бонди. – Москва : Гослитиздат, 1960. – 558 с.
2. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 4: Евгений Онегин : Драматические произведения / Примеч. Д. Д. Благого и С. М. Бонди. – Москва : Гослитиздат, 1960. – 598 с.
3. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 6: Критика и публицистика / Примеч. Ю. Оксмана. – Москва : Гослитиздат, 1962. – 590 с.
4. Агрова, О.В. Грамматическая категория времени: субстанциональные характеристики и лексико-семантические интерпретации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / О.В. Агрова. – Краснодар, 2005. – 43 с.
5. Антокольский, П.Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 2. – М.: Художественная литература, 1971. – 626 с.
6. Аракин, В.Д. К типологии способов выражения пространственных отношений / В.Д. Аракин // Сопоставительный лингвистический и лингвостилистический анализ: межвуз. сб. науч. трудов. – Куйбышев, 1981. – 11 с.
7. Аристотель Поэтика ; Риторика / Аристотель ; [пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. - Санкт-Петербург : Азбука, 2013. – 346 с.
8. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. литература, 1975. – 504 с.
9. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
10. Белая, Г.А. Философско-этические проблемы современной литературы. – М.: Знание, 1982. – 40 с.

11. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом) / Под ред.: Н. Ф. Бельчиков – М.: Изд-во АН СССР, 1953-1959.
12. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. – М. : Издание Моск. Патриархии, 1988. – 1376 с.
13. Блохина, Н.Г. Современный русский язык. Ч. II. Синтаксис / Н.Г. Блохина. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1997. – 275 с.
14. Бондарко, А.В. Основы функциональной грамматики: языковая интерпретация идеи времени / А.В. Бондарко. – СПб.: Изд-во С-Петербур. унта, 1999. – 260 с.
15. Бореев, Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». - М., 1981.
16. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. - Москва : Языки русской культуры, 1999. - 626 с.
17. Бочаров, С.Г. Из истории понимания Пушкина // Пушкин и теоретико-литературная мысль / Российская акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [редкол.: Ю. Борев (гл. ред.) и др.]. - Москва : ИМЛИ-Наследие, 1999. – С. 144-177.
18. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина : Очерки / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва : Наука, 1974. – 207 с.
19. Благой, Д.Д. Творческий путь Пушкина. 1826-1830. М., 1967. С. 562-672.
20. Брюсов, В.Я. Медный всадник//Соч.: В 2 Т.- М., 1987. Т.2.
21. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1999. – 777 с.
22. Великорецкий, А.Д. Пространство в современных западногерманских и русском языках: опыт построения метаязыка / А.Д. Великорецкий // Исследования по теории грамматики. Вып. 2: Грамматикализация пространственных значений; под ред. В.А. Плунгян. – М.: Русские словари, 2002. – С. 8-34.
23. Виноградов, В.В. Русский язык / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1986. – 640 с.

24. Всеволодова, М.В. Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке / М.В. Всеволодова, Е.Ю. Владимирский. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 288 с.
25. Герасимов, В.И. Некоторые аспекты отражения категории времени в языке / В.И. Герасимов. – М., 1984. – 120 с.
26. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1972. – 318 с.
27. Дейкина, А.Д. Русский язык: практикум для старших классов / А.Д. Дейкина, Т. М. Пахнова. – 6-е изд. – М.: Изд-во Вербум-М, 2006. – 229 с.
28. Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация. – Тбилиси: ТГУ, 1987. – 196 с.
29. Есин А. Б. Время и пространство // В кн.: Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47-62
30. Жаравина Л.В. «Драматические опыты» А.С. Пушкина в философском контексте. Волгоград, 1995. С. 79.
31. Закамулина, М.Н. Темпоральность во французском и русском языках: слово, высказывание, текст / М.Н. Закамулина. – Казань: Тат. книж. изд-во, 2000. – 288 с.
32. Зубарева Н.Б. Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира // В кн.: Художественное творчество. – Л.: Наука, 1983. – 279 с.
33. Иваницкий А.И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина: К проблеме онтологии петербургской цивилизации. М., 1998. С. 20.
34. Измайлов Н.Г. Соотношение хронотопа с художественным методом // В кн.: Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: КГУ, 1980. – С. 162-166.
35. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
36. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. – Рига: Звайгзне, 1973.– 278 с

37. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; [гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. - Москва : Интелвак, 2001.
38. Лескин, Д.Ю. Метафизика слова и имени в русской религиозно-философской мысли. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2008.
39. Лотман, Ю.М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 468.
40. Лотман, Ю.М. Пушкин. Этапы творчества // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 23.
41. Лотман, Ю.М. Три заметки к пушкинским текстам // Временник Пушкинской комиссии : сб. науч. тр. / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – 1974. – Вып. 12. / ред. М.П. Алексеев. – Ленинград : Наука : Ленинградское отд-ние, 1974. - С. 88-89.
42. Малыгина, Г.Е. Содержание и семантическая структура концепта темпоральность в мифологическом и ветхозаветном мирозерцании [Электронный ресурс] / Г.Е. Малыгина // Наука и школа. – 2013. – № 4.
43. Маргелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. – Тбилиси: Мецниереба, 1976. – 76 с.
44. Милославский, И.Г. Морфологические категории современного русского языка / И.Г. Милославский. – М.: Просвещение, 1981. – 254 с.
45. Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / Александр Михайлов. - Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. – 557 с.
46. Мостепаненко, А.М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени / А.М. Мостепаненко. – Л.: Наука, 1969. – 229 с.
47. Нехлюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1966.
48. Никитин, Е.П. Время бытия и время его познания / Е.П. Никитин // Время и бытие человека. – М., 1991. – С. 87-101.

49. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов; под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 2015. – 750 с.
50. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – 8-е изд., доп. – М.: Изд-во «Языки славянской культуры», 2001. – 544 с.
51. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 1: А - Д. - 2009. – 517 с.
52. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 2: Е - К. - 2012. – 595 с.
53. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 3: Л - О. - 2017. – 639 с.
54. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) : [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 4 : П – Р. – 2020. – 621 с.
55. Саввиных, М.О. Пространственно-временные структуры поэмы А.С. Пушкина «Медный Всадник» (заметки к семинарам Красноярского литературного лица) // Вестник Владикавказского НЦ РАН. 2016. №4.
56. Сапаров М. Художественное произведение как структура // В кн.: Содружество наук и тайны творчества. – М.: Искусство, 1968.
57. Сидяков, Л.С. «Евгений Онегин» и незавершённая проза Пушкина 1828-1830 годов: (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов / [ред. коллегия: Е. А. Маймин (отв. ред.) и др.] ; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. - Ленинград : [б. и.], 1975. - 176 с.
58. Слюсарева, Н.А. Язык и речь пространство и время / Н.А. Слюсарева // Теория языка. Англистика. Кельтология. – М., 1976. – С. 36-58.
59. Тamarченко, Н.Д. Эпика // Теория литературы : [В 4 т.] / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.) и др.]. – Москва : ИМЛИ РАН : Наследие - Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – 589 с.

60. Тарасова, Е.В. Языковое поле как единица дидактической типологии: учебное пособие для студентов / Е.В. Тарасова. – Киев: УМКВО, 1991. – 108 с.
61. Темирболат, А.Б. Проблема хронотопа в современной прозе: Учебное пособие. – Алматы, 2003. – 199 с.
62. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979. – 219 с.
63. Тюпа, В.И. Новаторство авторского сознания в цикле «Маленьких трагедий» // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 130.
64. Тюпа, В.И. Эстетическая функция художественного пространства // Пространство и время в литературе и искусстве // Сб. науч. трудов. – Даугавпилс: ДГПИ, 1990. – С. 9-10.
65. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Наука, 1993. – 447 с.
66. Фаликова, Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 1992. № 2.
67. Фриндлер, Г.М. Лессинг: Очерк творчества. – М.: ГИХЛ, 1957. – 243 с.
68. Эйнштейн, А. Работы по теории относительности / А. Эйнштейн. – М.: Амфора, 2008.
69. Яковлева, Е.Е. Выражение категории пространства в современном русском языке: на примере художественных произведений С.Н. Сергеева-Ценского / Е.Е. Яковлева. – Тамбов, 2003. – 23 с.
70. Яковлева, Е.С. К описанию времени в картине мира носителя русского языка / Е.С. Яковлева // Семантика языковых единиц: Доклады V Междунар. конф. – М., 1996. – 248 с.
71. Ярская, В.Н. Время в эволюции культуры: философские очерки / В.Н. Ярская; под ред. А.Г. Спиркина. – Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1989. – 152 с.
72. Meijer, J. M. The Tales of Belkin by A.S. Pushkin : essays / J. van der Eng, A.G.F. van Holk, J.M. Meijer. – The Hauge : Mouton&Co. - 1968. – 147 p.