**Тема № 1. Художественное пространство как важнейшая характеристика и форма существования**

**мира художественного произведения**

1. Представления о пространстве в философии, религии, эстетике. Особенности пространства с точки зрения мифологической картины мира.

2.  Специфика пространства художественного мира произведения.

3. Особенности условности художественного пространства в зависимости от рода литературы.

4. Пространство как важный параметр анализа литературного произведения.

1.

Пространство наряду со временем является фундаментальным понятием человеческого сознания. Современные ученые рассматривают пространство и время в качестве определяющих параметров существования мира и основополагающими формами человеческого опыта. «Пространство – то, что является общим всем переживаниям, возникающим благодаря органам чувств». Глубокую философскую разработку категории пространства и времени получили в работах И. Канта. И. Кант в «Критике чистого разума» анализировал пространство как форму всех явлений внешних органов чувств, то есть как формальное свойство всякого восприятия внешнего мира, благодаря чему только и возможны наши наглядные представления. Пространство – это место, где происходят вообще все процессы, реальные и мнимые. Пространство, следовательно, оказывает существенное влияние на все мировые процессы, делает их возможными. Любой объект включает в себя пространство и сам находится в нем. В.Н. Топоров («Пространство и текст») отмечает «пространство созерцания» (пространство сознания, в котором обнаруживается связь внутреннего с внешним). Оккультисты, мистики, психологи говорят, что помимо нашего трехмерного мира существует мир мыслей и идей, астральный мир – мир чувств и ощущений, а также некоторые другие миры. Все церкви утверждают, что помимо земного мира есть еще высший небесный, а также мир подземный, который в ряде религий сопоставляется с загробным миром.

Наряду со временем пространство в искусстве – категория, с помощью которой в истории эстетики классифицировались виды искусств (определяемые соответственно как временные и пространственные). К пространственным (пластическим) относят такие искусства, в которых не обнаруживается движения, – архитектура, скульптура, живопись, графика. Художественная литература, музыка, пантомима, балет, относятся к искусствам временным, динамическим, т. е. произведения (тексты) имеют временную протяженность. В центре внимания писателей – действия, т. е. процессы, протекающие во времени.

Следует отметить, что мера конкретности моделирования пространственно-временных характеристик в литературном произведении определяется прежде всего спецификой литературы как вида искусства. При этом необходимо иметь в виду, что именно в плане пространственно-временной характеристики могут быть найдены наибольшие аналогии между литературой и другими (репрезентативными) видами искусства: если все другие планы, в которых может проявляться точка зрения, являются в большей или меньшей степени присущими именно словесному творчеству, то проблема пространства и времени объединяет словесное и изобразительное искусства.

В то же время специфические условия организации художественного текста в разных видах искусства определяют большую или меньшую релевантность тех или иных характеристик пространственно-временного континуума и, соответственно, предполагают большую или меньшую определенность в их передаче.

Если изобразительное искусство по своему существу предполагает достаточно большую конкретность в передаче собственно пространственных характеристик изображаемого мира, но в то же время допускает полную неопределенность в отношении характеристик времени, то литература, напротив, связана в первую очередь не с пространством, а со временем: произведение литературы, как правило, довольно конкретно в отношении времени, но может допускать полную неопределенность при передаче пространства. Специфика передачи пространства в том или ином литературном произведении определяется степенью конкретности пространственных характеристик.

Мифологическое пространство было создано в ходе космогонии. Оно упорядочено по принципу структурной гармонии, системы оппозиций. По вертикали верхние ярусы заняты богами, душами умерших, заслужившими своей жизнью приобщение к сакральному (сакральное пространство). Подземный мир представлен негативными божествами, связанными со смертью, страной мертвых, предназначенной для грешных душ. С характеристикой мифопоэтической структуры пространства связаны такие бинарные противопоставления, как верх-низ, небо – земля, земля – подземное царство, правый левый, восток – запад, север – юг. Оппозиция восток – запад, например, выделяемая по горизонтали мифологического пространства, соотносится с понятиями солнца, света, жизни, позитивной энергии и заката, тьмы, холода, смерти. Выделяют так называемые пространственные медиаторы, оси мира, его центры, которые связывают земное и небесное, места, где осуществляется контакт с высшим, сакральные места. Один из центральных космических символов пространства, соединявший людей и богов – «мировое древо». Оно соединяет три мира: верхний – небо (крону), средний – земной, местопребывание человека (ствол) и нижний (преисподнюю). Согласно В.Н. Топорову, мировое древо – «образ некоей универсальной концепции, определявшей в течение долгого времени модель мира в мифологических традициях». «Тройное членение по вертикали (верх – середина – низ, соответственно ветви – ствол – корни, птицы – копытные – змеи или другие хтонические животные; солнце, месяц, звезды – человек, жилище – атрибуты подземного царства; голова, туловище – ноги, положительное – нейтральное – отрицательное и т.п.) идеально отвечает представлению о динамической целостности и в силу этого может рассматриваться как модель-схема любого динамического процесса, предполагающего триаду: возникновение – развитие – упадок».

2.

Мир произведения – это художественно освоенная и преображенная реальность. Любое литературное произведение так или иначе воспроизводит реальный мир – как материальный, так и идеальный: природу, вещи, события, людей в их внешнем и внутреннем бытии. Пространство наряду со временем является естественной формой существования художественного мира произведения. Понятие «художественный мир произведения» укоренено в литературоведении всех стран.

Важнейшее свойство мира произведения – его нетождественность первичной реальности, участие вымысла в его создании, использование писателем не только жизнеспособных, но и условных форм изображения. Художественный мир произведения всегда в той или иной степени условен, он есть образ действительности.

А) Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны.

Условность – одно из сущностных свойств искусства, подчеркивающее отличие художественного произведения от воспроизводимой в них реальности. Условность рассматривается как принцип образного воссоздания действительности, сознательно нарушающий прямое соответствие жизненным реалиям». Различают первичную и вторичную условность в зависимости от меры правдоподобия образов и осознанности художественного вымысла в разные исторические эпохи. Образ, относимый к первичной условности, художественно правдоподобен. Вторичная условность – демонстративное и сознательное нарушение художественного правдоподобия. Типы условной образности – фантастика, гротеск, гипербола, символ, аллегория.

Пространственные представления в литературе, в отличие от живописи и скульптуры, не имеют непосредственной чувственной достоверности, материальной плотности и наглядности, остаются косвенными и воспринимаются ассоциативно.

По сравнению с другими искусствами литература наиболее свободно обращается со временем и пространством. Например, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах. Пространственные перемещения осуществляются легко и свободно благодаря фигуре повествователя – посредника между изображаемой жизнью и читателем.

Свойство литературного пространства и времени – дискретность (прерывность, фрагментарность). Дискретность пространства проявляется, прежде всего, в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же часть «достраивается» в воображении читателя. Так, место действия в стихотворении «Бородино» М.Ю. Лермонтова обозначено немногими деталями: «большое поле», «редут», «пушки и леса синего верхушки». В некоторых произведениях категория пространства вообще почти не реализуется, пространство как бы подразумевается, но практически не описывается.

3.

Характер условности пространства, как и времени, в сильнейшей степени зависит от рода литературы. Условность максимальна в лирике, так как лирика ближе всего к искусствам экспрессивным. Здесь образ пространства может отсутствовать совершенно – например, в стихотворении А.С. Пушкина «Я вас любил…». Часто пространство в лирике иносказательно: пустыня в пушкинском «Пророке», море в лермонтовском «Парусе». В то же время лирика способна воспроизводить предметный мир в его пространственных реалиях. Так, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Родина» воссоздан типичный русский пейзаж.

Условность времени и пространства в драме связана в основном с ее ориентацией на театральную постановку. Драма тяготеет к замкнутым в пространстве и времени картинам.

Наибольшей свободой обращения с художественным временем и пространством обладает эпический род; в нем наблюдаются и наиболее сложные и интересные эффекты в этой области. В эпическом роде только в очерково-мемуарной литературе пространство выступает как реальное и исторически реальное.

4.

Пространство – необходимая и обязательная категория в анализе художественного произведения (наряду со временем). Пространство выступает в качестве организующего структурного компонента. Пространство может играть роль в формировании сюжета. Так, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо действие развивается в замкнутом пространстве – на необитаемом острове, на котором главный герой оказывается в результате кораблекрушения и с которого он не может выбраться. Таким образом, эта пространственная замкнутость и создает главную точку напряжения в произведении. Пространственные детали выстраиваются в соответствии с характером психологизма и другими особенностями стиля, на уровне композиции. Например, в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен…» мысленное перенесение лирического героя из бальной залы в «царство дивное» воплощает чрезвычайно значимые для романтика оппозиции: цивилизация и природа, человек искусственный и естественный, «я» и «толпа». Художественное пространство организуется на уровне различного типа пейзажей: городских, сельских, водных и др.

Ю. М. Лотман считал, что «язык пространственных представлений» в литературном творчестве «принадлежит к первичным и основным». Так, Лотман утверждал, что основу образности «Божественной комедии» Данте составляют представления о верхе и низе как универсальных началах миропорядка на фоне которого осуществляется движение главного героя. В романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, где столь важен мотив дома, по мнению Ю.М. Лотмана, «пространственный язык» использован для выражения «непространственных понятий». Дом относится к одному из основных традициионных пространственных ориентиров (образ замкнутого пространства). В основе булгаковской модели художественного мира лежит оппозиция «свое – чужое», идея эстетического двоемирия. Воплощением «своего» мира является прошлое, в котором персонажи черпают опору для жизнеспособности. В романе инвариантом к мотиву Дома выступает мотив прошлого. Мотиву дома противостоит мотив ложного дома (Дом Грибоедова, «нехорошая квартира»). Герой вынужден находится в «чужом» пространстве. Для Мастера «чужим» пространством является мир псевдолитературы. Пребывание в чужом мире порождает мотив одиночества, мотив толпы, враждебной творцу, мотив болезни, безумия, мотив творческого дара и невозможности его реализовать. Противопоставление свое – чужое обретает метафизическое содержание. Исследование мотивной структуры романа и всего творчества Булгакова позволяет прочитать их как метатекст о метафизическом изгнанничестве и возвращении творца на свою духовную родину.

Большое значение для понимания особенностей художественной модели мира имеет символическая насыщенность присутствующих в нем традиционных пространственных ориентиров, к которым помимо дома относятся простор (образ открытого пространства), окно, дверь и др. Очевидна, например, символическая насыщенность такого пространства, как похожая на гроб комната Раскольникова («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского).

**Тема № 2. Взаимосвязь художественного пространства и времени. Хронотоп.**

1. Особенности художественного времени. Образы времени в литературных произведениях.

2. Взаимообусловленность художественного времени и пространства. Понятие хронотопа. М.М. Бахтин о хронотопе и его значении.

3. Хронотопы ранних форм романа в трактовке М.М. Бахтина.

4. М.М. Бахтин о хронотопических ценностях и взаимодействии хронотопов разных объемов.

1.

Время художественного произведения может иметь узкие и широкие границы. Например: огромный роман ирландского писателя Джеймса Джойса «Улисс» – это повествование об одном дне из жизни его героя, и день этот описывается максимально подробно. «Время текста» гораздо длиннее, чем «описываемое время.

Время художественного произведения может сжиматься или растягиваться. Сжимание происходит в том случае, когда автор описывает лишь главные события и опускает второстепенные. Время растягивается тогда, когда автор описывает большое количество событий, которые развиваются одновременно в различных местах, или если он детализирует описание, вводит в него малосущественные с точки зрения развития событий детали.

Изложение жизни персонажа может быть линейным и нелинейным. По принципу однонаправленного (линейного) развертывания времени описываемых событий (протекание времени от прошлого, через настоящее – к будущему) построена большая часть романов, в центре которых стоит фигура персонажа. Нелинейное изложение жизни персонажа заключается в том, что отдельные фрагменты его жизни перемешаны или излагаются не в своей реальной последовательности. Например, автор может изобразить персонажа в определенный период жизни, а важные события его предшествующей жизни представить в виде воспоминаний или авторских отступлений. Так построен роман «Пнин» В.В. Набокова.

Художественное время в отличие от реального времени может обратиться вспять на многие эпохи и этапы или, напротив, устремиться в будущее на многие столетия.

В литературном произведении наличествуют образы времени биографического (детство, юность, зрелость, старость), исторического (характеристики смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества), космического (представлений о вечности и вселенской истории), календарного (смена времен года, будней и праздников), суточного (день и ночь, утро и вечер), представление о движении и неподвижности, о соотнесенности прошлого, настоящего и будущего.

По определению И.Б. Роднянской, художественное время и художественное пространство – «важнейшие характеристики образа художественного, обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения». Время и пространство запечатлеваются в литературных произведениях в виде мотивов и лейтмотивов, которые нередко приобретают символический характер.

В качестве примера тесной взаимообусловленности времени и пространства можно привести путь, дорогу. Процесс перемещения в пространстве неизбежно предполагает временное измерение. В сказке это может происходить очень быстро (благодаря ковру-самолету, сапогам-скороходам и др).

Художественное время и пространство тесно взаимосвязаны друг с другом, их единство и взаимодействие выражается в понятии хронотопа. Понятие «хронотоп» предложил литературовед М.М. Бахтин (1895 – 1975). Буквально этот термин можно перевести как «времяпространство». Понятие «хронотоп» М.М. Бахтин заимствовал из естественных наук.

Под хронотопом М.М. Бахтин понимал «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» («Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (в книге «Вопросы литературы и эстетики»)).

По мнению Бахтина, в «литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом». «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем».

Значение хронотопа:

1. «Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. … жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем … ведущим началом в хронотопе является время». Как показал М.М. Бахтин, различные жанры литературных произведений могут различаться с точки зрения своего хронотопа.

2. Очевидно сюжетное значение хронотопа. Иными словами, хронотоп имеет сюжетообразующее значение. Хронотоп «являются организационными центрами основных сюжетных событий…

3. Изобразительное значение хронотопа. «Время приобретает» в хронотопе «чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью. … Хронотоп «дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени человеческой жизни, исторического времени – на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа)».

4. Хронотоп определяет и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.

5. «… хронотопичен язык как сокровищница образов».

6. «…каждый мотив может иметь свой особый хронотоп».

Согласно М.М. Бахтину, «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности».

3.

М.М. Бахтин связывал хронотоп с романным типом творчества. Свою мысль о соотношении хронотопа и жанра, о том, что «жанр и жанровые особенности определяются именно хронотопом», ученый реализовал на примере анализа ранних форм романа – древнегереческого, авантюрно-рыцарского, авантюрно-плутовского, романа Рабле. М.М. Бахтин показал, что «жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития» (античность, средние века) определяются «большими типологически устойчивыми хронотопами».

I На «античной почве» М.М. Бахтин выделил «три романных хронотопа»

«Первый тип античного романа – «авантюрный роман испытания» («Эфиопика» Гелиодора, «Дафнис и Хлоя» Лонга и др.). Авантюрный хронотоп охватывает большое пространство, а во временном плане представляет собой последовательность случаев, то есть непредсказуемых событий, случайностей. Второй тип античного романа – «авантюрно-бытовой роман» («Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея). Третий тип – античная биография и автобиография («Апология Сократа», «Исповедь» и другие автобиографические сочинения Августина).

II. Хронотоп в рыцарском романе («Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха Своеобразие хронотопа – «чудесный мир в авантюрном времени».

III. Хронотоп в пародийно-сатирических средневековых эпосах (фабльо, шванки).

IV. Раблезианский хронотоп. В романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», по словам М.М. Бахтина, «картина мира полемически противопоставлена средневековому миру, в идеологии которого человеческое тело воспринималось только под знаком тленности и преодоления, в действительной же жизненной практике которого господствовала грубая и грязная телесная разнузданность». …. Произведение изобилует различными гротескно-фантастическими образами. Например, М.М. Бахтин выделяет гротескную фантастику в изображении человеческого тела и совершающихся в нем процессов.

V. Идиллический хронотоп. Его отличительными чертами являются единство места (действие происходит в одном и том же пространстве), а также циклическая организация времени (как правило, одно время года сменяет другое), что связано с такой особенностью, как сочетание человеческой жизни с жизнью природы». («Георгики» Вергилия, идиллии и произведения с идиллическим оттенком в литературе 18 века («Сельское кладбище» Грея – Жуковского и др.).

4.

Наряду с большими и типологически устойчивыми хронотопами М.М. Бахтин выделил хронотопы менее широкого объема и эмоционально-ценностной интенсивности:

1 хронотоп встречи;

2 хронотоп дороги. Данные хронотопы связаны друг с другом; М.М. Бахтин приводит такой пример: «Встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет «Капитанской дочки».

3 хронотоп замка («Замок Отранто» Уо́лпола, романы А. Радклиф, Льюиса);

4 гостиня-салон (в романах Стендаля, Бальзака);

5 провинциальный городок («Мадам Бовари» Флобера);

6 порог. Данный хронотоп «может сочетаться с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома». … У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека»;

7 биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб (в творчестве Л.Н. Толстого).

**Тема № 3. Типология пространства**

1. Проблема типологии пространства в художественной литературе.

2. Абстрактное и конкретное пространство.

3. Топическое и гетеротопическое пространство: семиотический подход. Остров как топическое пространство. Робинзонада и антиробинзонада.

4. Особенности и тенденции пространственно-временной организации произведений 20 века.

1.

Типология пространства – одна из актуальных литературоведческих проблем. В классификации литературного пространства целесообразно использовать такие параметры пространства, как замкнутость/разомкнутость, прямизна/кривизна, великость / малость. Пространство можно разделить на:

- реальное и вымышленное (воображаемое). Вымышленное часто встречается в фантастике; Его разновидности: земное/загробное, земное/космическое, реально видимое )/мистическое и др. Разновидность вымышленного пространства – Зазеркалье, сказочная страна по ту сторону зеркала, в переносном смысле – место, где положение вещей доведено до абсурда. «Приключения Алисы в Стране чудес», сказка, написанная английским математиком, поэтом и писателем Чарльзом Лютвиджом Доджсоном под псевдонимом Льюис Кэрролл и изданная в 1865 году. В ней рассказывается о девочке по имени Алиса, которая попадает сквозь кроличью нору в воображаемый мир, населённый странными антропоморфными существами. Книга считается одним из лучших образцов литературы в жанре абсурда; Ход повествования и его структура оказали сильное влияние на искусство, особенно на жанр фэнтези;

- открытое и замкнутое (хронотоп зоны (тюрьмы, лагеря в прозе о ГУЛАГе, например, хронотоп зоны в рассказе А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»). Хронотоп зоны – пространствовремя несвободы и насилия, имеет сходство с адом;

- пространство литературного произведения может быть очень большим, охватывать самые разные географические зоны (О. Хаксли «Контрапункт»: описываются события, которые происходят на территории Великобритании и Индии). Пространство может быть очень маленьким. Так, действие сказки «Городок в табакерке» В.Ф. Одоевского разворачивается на пространстве очень небольшом.

Как показал В.Н. Топоров, в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» важную роль играет семантика экстремального пространства. («Петербург и «Петербургский текст» русской литературы»). В.П. Руднев отмечает, что в отличие от экстремальных пространств имеются также медиативные, то есть посреднические пространства, например, окно или дверь, объединяющие замкнутый мир комнаты с разомкнутым миром внешним. Поэтика сюрреализма – особенно это характерно для Рене Магрита (Рене́ Франсуа́ Гислен Магритт (1898 – 1967) – бельгийский художник-сюрреалист. Известен как автор остроумных и вместе с тем поэтически загадочных картин) – очень любит играть на стыке между иллюзией и реальностью именно образом окна: кажется, что окно ведет в реальный мир, а оказывается, что оно ведет в мир очередной иллюзии, или оказывается зеркалом, другим посредником между миром живых и мертвых. В фильме Жана Кокто «Орфей», 1958 герои, надев специальные перчатки, проходят сквозь зеркало и попадают в загробное мистическое пространство.

Присутствующие в литературе пространственные картины разноплановы. Ю.М. Лотман, обратившись к творчеству Гоголя, охарактеризовал художественную значимость пространства бытового и фантастического, замкнутого и открытого.

2.

По особенностям художественной условности пространство (как и время) в литературе можно разделить на абстрактное и конкретное. Абстрактное пространство – это такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как всеобщее («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задает эмоционального тона и др. Всеобщее пространство свойственно, например, многим пьесам Шекспира «Буря», «Гамлет» и др.). По замечанию Достоевского, «его итальянцы, … почти сплошь англичане». Дания в «Гамлете» – это весь мир. Всеобщее пространство господствует в драматургии классицизма, в некоторых романтических произведениях (например, в балладах Гете, Шиллера, Жуковского, во многих новеллах Э. По). Абстрактное пространство используется с целью глобального обобщения, символа, как форма выражения универсального содержания, распространяемого на весь род людской. Обращение к абстрактному пространству характерно для таких жанров, как притча, басня, парабола (многозначное иносказание в прозе и драматургии («Старик и море» Э. Хемингуэя, «Женщина в песках» Кобо Абэ). Основная тема творчества Кобо Абэ – поиск человеком собственной идентичности в современном мире. В центре романа «Женщина в песках» – проблема отчуждения человека, его трагического одиночества и жестокой бессмысленной жизни, что сближает это произведение с литературой экзистенциализма. В произведении изложена история о том, как один учитель, увлекающийся насекомыми, отправился за редким экземпляром шпанской мушки в поход. Наткнувшись в отдалённой деревне на местных жителей, он соглашается на их предложение остаться на ночлег в доме одинокой женщины. По верёвочной лестнице он спускается в яму, на дне которой располагается дом. Наутро он обнаруживает, что верёвочная лестница отсутствует. Оказавшись запертым в яме с одинокой женщиной, он переосмысливает многие аспекты своей жизни. Человек, выбитый из жизненных связей, отъединенный от мира, оказавшийся в заключении, – одна из распространенных ситуаций в мировой литературе 20 века. Писатели обращаются к такому пограничному – между жизнью и небытием – состоянию, исследуя психофизические свойства личности. Одни – чтобы доказать людскую никчемность и тщетность всяких мирских дел. Другие и в самой невозможности вырваться из ловушки искали истоки мужественного стоицизма человека перед лицом происходящей опасности. Создаваемая многими писателями «замкнутая» модель мира метафорически передает ощущение порабощенности человека стихийными общественными силами, полной его отчужденности. Ники и Женщина выступают в роли жертв и палачей.

Приступы отчаяния и падающие в пустоту декларации насчет закона и прав личности перемежаются у Ники попытками бегства. Но чем изощреннее и трезвее эти попытки, тем неожиданно привычнее становится яма, и механическая работа лопатой, помогающая примириться с бегом времени, и постоянная усталость; и он уже испытывает удовольствие, когда ему сверху спускают сигареты и дрянную водку.

За физической капитуляцией неизбежно последует капитуляция моральная. Намечается самая страшная трагедия – трагедия приспособления. Жизнь куплена дорогой ценой – ценой отказа от всего, из чего складывается личность. Оглядываясь назад, вспоминая свою городскую жизнь, Ники не находит в ней ничего достойного, возвышающего над тягучим движением дней. Коллекционирование насекомых, затянувшаяся безрадостная любовная связь, серая унылая служба, отравленная грибком зависти. В сущности, жизнь в неволе не отличается от жизни в обществе. Когда в яму спущена веревочная лестница, Ники может уйти, но он остается.

Песок – символ тягучей, зыбкой, засасывающей действительности, бесконечного движения времени, всеобщего отчуждения. Песок сравнивается со зверем. Яма – символ мира, в котором люди постоянно находятся в жестокой изнурительной борьбе, терзая друг друга. В сознании Ники происходят изменения. Интеллигентская сосредоточенность на себе, мысль о том, что он невинная жертва, уступили место пониманию того, что именно жители деревни заброшены и покинуты, что их жестокость – вынужденная условиями жизни, необходимостью защищаться от тирании песка.

2.

Абстрактное пространство басни и притчи сочетается с вневременной сутью конфликта – на все времена (древневосточная притча об инороге).

В одном произведении могут сочетаться разные типы пространства («Мастер и Маргарита» М. Булгакова).

Напротив, пространство конкретное не просто привязывает изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям, но и активно влияет на суть изображаемого. Например, грибоедовская Москва – это художественный образ. В «Горе от ума» постоянного говорят о Москве и ее топографических реалиях (Кузнецкий мост, Английский клоб и др.), и эти реалии – своего рода метонимия определенного уклада жизни. В комедии рисуется психологический портрет именно московского дворянства. «Войну и мир» Л.Н. Толстого невозможно представить без образа Москвы. Любимое место действия в пьесах А.Н. Островского – Замоскворечье или город на берегу Волги. Пушкинское жанровое определение «Медного всадника» – «петербургская повесть», и она петербургская не только потому, что, как сказано в «Предисловии», «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», но по своей внутренней, проблемной сути. Во многих произведениях русской литературы создан образ пространства, имеющий реальный аналог: русская провинция («Городок Окуров» М. Горького), среднерусская полоса (К. Паустовский «Мещерская сторона»), северный край, Сибирь и др. В «Евгении Онегине» и в «Мертвых душах» русская провинция описана до мельчайших деталей быта, нравов. Обобщенный город среднего русского города создал А.П. Чехов.

3.

Авторы «Словаря семиотики» Бронуэн Мартин и Фелицитас Рингхэм выделяют пространство топическое и гетеротопическое.

Топическое п. – место, где происходит нарративная трансформация, то есть где главный субъект переживает измененное состояние. Наррати́в (англ. и фр. — narrative) – изложение взаимосвязанных событий, представленных читателю или слушателю в виде последовательности слов или образов. Часть значений термина «нарратив» совпадает c общеупотребительными словами «повествование», «рассказ». Изменённые состояния сознания (ИСС) – качественные изменения в субъективных переживаниях или психологическом функционировании от определенных генерализованных для данного субъекта норм, рефлексируемые самим человеком или отмечаемые наблюдателями (классическое определение Арнольда Людвига). ИСС совсем необязательно связаны с чем-то дурным и антисоциальным, это могут быть ИСС, вызванные экстремальными условиями, например, когда человек долго находится в горах, на подводной лодке. В сновидении человек также находится в ИСС. В ИСС люди вводят себя посредством различных психотехник, например, во время йогической медитации. В «Острове сокровищ» нарративными пространствами могут считаться морское путешествие и остров. Топическое п. разделяется на 2 категории:

- паратопическое, где происходит квалифицирующее испытание и приобретается компетенция (морское путешествие в «Острове сокровищ»);

- утопическое – пространство основного действия, где на кон ставится объект поиска. В «Острове сокровищ» утопическое пространство представляет остров. В поиске Золушки, стремящейся пойти на бал, бальный зал представляет собой утопическое пространство.

Гетеротопическое пространство – места, упоминание которых в рассказе предшествует нарративной трансформации или следует за нею. Они являются внешними по отношению к событиям, образующим стержень рассказа. В «Острове сокровищ» – дом Джима Хокинса, откуда он отправляется и куда он возвращается.

Остров – символ, который встречается в бесчисленном количестве мифов и легенд, символизирует небеса или убежище. В индуистской традиции остров – образ духовного мира в хаосе материального существования. Это обособленный мир, нередко место обитания избранных или заколдованное место, где исправляются грешники, например, Острова счастья (острова блаженных – Элизиум) в античной мифологии, остров Просперо в «Буре» Шекспира. В русских легендах, бытовавших в старообрядческой среде, как страна (островная местность), где избранные Богом обретут безмятежное житие, как земля без греха, осмысляется Беловодье.

Некоторые из легендарных островов населены только женщинами, в этом случае остров – символ пассивного убежища, которое одновременно привлекает и отталкивает мужчин. Так, Калипсо удерживала Одиссея на своем острове в течение семи лет, до тех пор, пока он не заскучал и не возобновил борьбу за возвращение на родину. Произведение Герхарта Гауптмана «Остров великой матери», 1924 основывается на противопоставлении идеального женского общества ужасам «мужского мира» войн.

Остров – место действия в произведениях утопической и антиутопической литературы. Термин «утопия» и ведет свое происхождение от названия фантастического острова в книге Томаса Мора «Утопия» и происходит от греческого «u» – нет, «topos» – место. Буквальный смысл термина – место, которого нет. Литературная утопия тесно переплетается с легендами о «золотом веке» и «островах блаженных», поскольку в ожидании открытия чудесной сокровенной земли человечество жило веками. Древние мореплаватели надеялись обнаружить острова блаженных или земной рай. И среди них было немало таких, которые думали, что в самом деле нашли райский остров. Христофор Колумб полагал, что открыл именно земной рай.

Жанровые признаки утопии определяют в существенной степени социально-фантастический романе английского писателя Олдоса Хаксли «О́стров», 1962. Журналист Уилл Фарнеби в результате кораблекрушения оказывается на острове Пала (вымышленном), где жители острова рассказывают ему об особенностях социального устройства на Пале. В основу романа легли идеи из последней главы сочинения Хаксли «Возвращение в дивный новый мир».

Остров – основное место действия в романе «Волхв» («Маг») английского писателя Джона Фаулза, впервые опубликованный в 1965 году в Англии. Остров Фраксос, на котором происходит большая часть действия романа, отчасти напоминает остров Спеце, где Фаулз преподавал в начале 1950-х годов. Оригинальность сюжета определялась замыслом художника совместить очень необычную ситуацию и реалистически представленные характеры.

Антиядерной антиутопией является повесть А. Адамовича «Последняя пастораль». Синтез утопии и антиутопии прослеживается в романе В. Аксенова «Остров Крым».

Робинзонада – апология существования личности вне общества. Понятие возникло после появления романа Д. Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», 1719. Источником романа послужила история Александра Селкирка, шотландского моряка, проведшего в одиночестве на необитаемом острове Хуан-Фернандес в Тихом океане 4 года, пока он в 1709 не был подобран и возвращен на родину. До Дефо подобный сюжет разрабатывался в перво части романа-аллегории Б. Грасиана «Критикон», 1651, где герой в результате кораблекрушения оказался на острове Св. Елены и встретил «естественного человека» Андренио.

Робинзонада выразила идеи Просвещения о «естественном человеке», живущем в отрыве от порочной цивилизации. В течение 18 – 20 вв. образовались многочисленные разновидности робинзонады, например известны: фантастическая и научно-фантастическая р. (роман Роберта Пэлтона «Жизнь и приключения Питера Уилкинса», 1751, фантастический роман Г. Уэллса «Остров доктора Моро́,1896, рассказывающий о событиях на острове в Тихом океане, населённом животными – жертвами опытов по вивисекции, вследствие этих опытов принявшими получеловеческий облик. Великий учёный и вивисектор не может реализовать своих возможностей в Лондоне, а за жестокое обращение с животными и зверские опыты над ними изгоняется на остров, где воплощает в жизнь свою мечту – превращает животных в зверолюдей. Одно из творений убивает творца, и зверолюди постепенно возвращаются к животному состоянию;

робинзонада-идиллия (роман Ж.А. Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния», 1787, повествующий о счастье жить по законам добродетели на лоне природы; натурфилософская р. (книга Г. Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», 1854, в которой автор, живший в уолденском уединении описал свою робинзонаду, анималистическая, или животная р. (книги о Маугли Р. Киплинга, 1894-95, серия романов о Тарзане Э.Р. Берроуза, 1914 – 1950. Черты р. Сохранились в приключенческой литературе («Таинственный остров» Жюля Верна, 1875.

Антиробинзонада – философский роман-притча (парабола) Уильяма Голдинга «Повелитель мух», 1954, роман «Остров» Робера Мерля. «Повелитель мух» строится на приключенческом повествовании о группе английских школьников, попавших на необитаемый остров. Персонажи Голдинга вырождаются в племя, стоящее на весьма низком уровне развития. Озверение персонажей – следствие отсутствия духовного воспитания. Это парабола о зле, о животном начале в человеке, о первородном грехе. Писатель разрушил устоявшуюся в европейской гуманистической литературе традицию изображения етей как воплощения чистоты и неиспорченности.

4.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенную тенденцию к усложнению. Писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный прием; начинается своего рола «игра» со временем и пространством. И.Б. Роднянская выделяет следующие особенности и тенденции, характеризующие пространственно-временную организацию произведений литературы 20 века:

- акцентирован символический план реалистической пространственно-временной панорамы, что, в частности сказывается в безымянной или вымышленной топографии: Город вместо Киева в «Белой Гвардии» М.А. Булгакова, обобщенная «латиноамериканская» страна Макондо в национальной эпопее колумбийца Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», 1967. Символизация пространства, сохраняющего национальную, историческую характерность, может быть подчеркнута вымышленным топонимом («Город Градов» А. Платонова). (Топоним – обозначение пространства при помощи имени собственного). Тем не менее, художественное время и пространство требуют реального историко-географического опознания, без чего произведение непонятно;

- часто используется замкнутое, выключенное из исторического счета художественной время сказки, притчи, чему нередко соответствует неопределенность места действия («Процесс» Ф. Кафки, «Чума» А. Камю);

- примечательная веха литературного развития – обращение к памяти персонажа как к внутреннему пространству для развертывания событий; прерывистый, обратный ход сюжетного времени (Ю. Трифонов «Старик», «Другая жизнь», «Время и место», повести В. Быкова); такая постановка сознания героя позволяет сжать собственное время действия до немногих дней и часов, между тем как на экран припоминания могут проецироваться время и пространство целой человеческой жизни;

-  в литературе 20 века созданы многоплановые эпические пространства коллективных исторических судеб: герои «Тихого Дона» М. Шолохова, «Жизнь Клима Самгина»;

- одной из тенденций литературы 20 века, как отмечает А.Б. Есин, является индивидуализация пространственно-временных форм, что связано с развитием индивидуальных стилей и с возрастающей оригинальностью концепций мира и человека у каждого писателя.

**Тема № 4. Образы пространства в русской литературе**

1. Основные термины и понятия, используемые в современном литературоведении в качестве инструмента анализа пространства художественного произведения.

2. Топос и локус: основные критерии разграничения понятий, проблемы их классификации.

3. Топос Петербурга как составная часть петербугского текста в русской литературе.

4. Дворянско-усадебный топос.

5. Гринландия как оригинальный художественный топос.

1.

Современное литературоведение использует целый арсенал терминов и понятий, принятых для обозначения включенного в художественный текст пространства в целом или отдельных его фрагментов. Наиболее частотные по¬нятия и термины, принятые для обозначения пространственных образов: «локус», «топос», «про¬странственная мифологема» («архетипический образ»), «пространственный мотив», концепт «про¬странство», «пространственная модель». Образы пространства в русской литературе многогранны, многофункциональны в структуре художественного текста. Так, говоря о теме, идее или феномене дома, ученые подчеркивают особое место этой пространственной категории в художественном мире произведения, ее сквозном характере (повторяемости), отношении к дому как некой доминанте, определяющей мировоззрение героев и организующей их жизнь.

Активнее остальных и зачастую как синонимы используются филологами термины «локус» (лат. locus – место) и «топос» (греч. topos – место). Термины «топос» и «локус» пришли в филологию из философии и естественных наук. В биологии термин «локус» означает участок хромосомы, где локализован ген. Впервые термин «локус» начинает активно употреблять Ю.М. Лотман. В его статьях о семиотике художественного пространства звучит мысль о приуроченности героя произведения к определенному месту, локусу. По отношению к герою эти места являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию.

Современные ученые исследуют не только пространственную структуру отдельных произведений, но и пространственную картину мира того или иного писателя в целом. Изучение пространственных моделей, являющихся художественным отражением онтологии, позволяет литературоведам через выявление доминирующие пространственных ориентиров и определение их функций в художественных текстах проследить трансформации творческого развития выдающихся художников слова.

2.

Литературоведы, занимающиеся изучением художественного пространства, неоднократно предпринимали попытки разработать четкие критерии для разграничения и окончательной дефиниции вышеуказанных понятий. Убедительными представляются рассуждения по этому поводу В.Ю. Прокофьевой, которая проанализировав возможные варианты значений терминов «топос» и «локус» в современных гуманитарных исследованиях, пришла к выводу, что топосом называют: «во-первых, значимое для художественного текста (или группы художественных текстов – направления, эпохи, национальной литературы в целом) «место разворачивания смыслов», коррелирующее с каким-либо фрагментом (или фрагментами) реального пространства, как правило, открытым; во-вторых, – набор проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы». Термин «топос» широко применяется как в первом своем значении (топос Петербурга, топос Сибири, экзотический топос, так и во втором (топос смерти, агиографический топос, топос тишины). Данный термин может обозначать общие и типичные пространственные образы, создававшиеся в мировой литературе на протяжении всего ее существования (универсальность топосов сближает их с архетипами) или уже в литературе отдельной эпохи, нации (в русской литературе – топос дворянской усадьбы, топос провинциального города, топос коммуналки и др.), но в то же время не сводится к текстуальной фиксации объектов «физического» художественного пространства. Топос – это «общее место» «стереотипный, клишированный образ, мотив, мысль». Топос, как правило, не является элементом произведения и принадлежит к историко-литературной реальности, из которой произведение возникает, к материалу, из которого творит художник.

Локус – это «пространственный ориентир», зафиксированный в тексте. В научных трудах топосом и локусом может называться один и тот же пространственный образ, в зависимости от того, какие именно смыслы вкладывает в этот образ автор произведения. Например, Т.Е. Аркатова в диссертации «Национальный образ мира в прозе В.И. Белова» трактует образ дома как топос, поскольку он является в представлении писателя одной из пространственных координат, организующих жизненный уклад традиционной цивилизации, актуализирующих свое символическое значение в цепочке устойчивых для русской культуры оценок. Для локуса как пространственного образа, зафиксированного в тексте, важны признаки относительной тождественности существующему в реальной действительности объекту и культурной значимости этого объекта для социума, на основе чего фиксируются стереотипные и индивидуальные представления о нем. Термин локус предполагает ограниченное пространство. Топосам отводится роль обозначения языка пространственных отношений, пронизывающих текст (топос смерти, топос небытия, бытийный топос, топос проституции), т. е. места, где разворачиваются смыслы. Локус же относится к конкретным пространственным образам, отсылающим к действительности.

Городской топос (топос города) – комплекс образов, мотивов, сюжетов, который воплощает авторскую модель городского бытия как специфического феномена культуры. Для города характерны семантическая нагруженность, смысловая сгущенность, эмоциональное напряжение, рациональная упорядоченность. Город реализует идею организации пространства обитания человека, включая различные формы телесности: самого человека и внешнюю телесность (жилища, коммуникации). Город провоцирует человека на поступки, генерирует события, необратимые, а потому судьбоносные. Основные городские топосы в русской литературе: Петербург и Москва. Выделяют деревенский топос, садово-парковый топос, природные топосы (лес, море, степь, пустыня, экзотический топос).

Выделяют следующие группы локусов как пространственных ориентиров:

- приватные, обозначающие жилище (усадьба, квартира, хутор, изба);

- социальные (департамент, присутствие);

- природные (степь, море, лес); но, данные природные образы также принято называть и топосами, что, по мнению некоторых исследователей, является более правильным;

- комплексные (бал, игра в карты);

- динамичные (дорога);

- локусы греха (публичный дом).

3

Понятие «Петербургский текст» ввёл В.Н. Топоров. Он писал, что созданный «совокупностью текстов русской литературы «Петербургский текст» обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и – прежде всего – семантической связанностью <…>, хотя он писался (и будет писаться) многими авторами». Классические произведения «петербургской темы» воспринимаются «новым искусством» как некий единый текст. Основная идея «Петербургского текста» – через символическое умирание, смерть к искуплению и воскресению. В.Н. Топоров выделяет ряд существенных черт петербургского текста. Исследователь сосредоточивает внимание на иной стороне города и порожденного им сверхтекста – на метафизике, пронизавшей и во многом сформировавшей этот сегмент русской литературы. «Ни к одному городу в России, – пишет В.Н. Топоров, – не было обращено столько проклятий, хулы, обличений, поношений, упреков, обид, сожалений, плачей, разочарований, сколько к Петербургу, и Петербургский текст исключительно богат широчайшим кругом представителей этого “отрицательного” отношения к городу, отнюдь не исключающего (а часто и предполагающего) преданность и любовь».

Ядро вычленяемого символистами 1900-х гг. «петербургского текста» 19 века – это «Медный всадник» и «Пиковая дама» Пушкина, «Петербургские повести» Гоголя, «Бедные люди», «Двойник», «Хозяйка», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот» и «Подросток» Достоевского (а «ядром ядра» здесь будут первое и три последних произведения). На границе «петербургского текста» располагаются «Домик в Коломне», урбанистическая лирика Некрасова, отдельные произведения А. Григорьева, публицистика Чаадаева, славянофилов и «почвенников». С другой стороны, с «петербургским текстом» зачастую соприкасаются произведения не о Петербурге. Условие «подключения» их к «петербургскому тексту» – наличие тем и мотивов, в чем-то пересекающихся с символистской интерпретацией либо ядра «Петербургского текста» 19 века, либо самого Петербурга. Таковы темы и мотивы большого города («История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Города-спруты» Верхарна), города Петра («Полтава»), города чиновничьего («Ревизор»), а также города «фантастического», призрачного (традиция «гофманианы»), города мистического зла («демонологические» тексты, «Страшная месть»), города механического «автомата» («Каменный гость»), обреченного на гибель (Апокалипсис). В этих случаях можно говорить либо о пересечении «петербургского мифа» с другими символистскими «мифами» («миф о Петре»), либо о вхождении его в более общие «культурные мифы» (о большом городе, его эсхатологии), либо о специфике какой-то подгруппы «петербургского текста» («миф о переписчике» у Гоголя, Достоевского и др.; возможно, восходит к «Золотому горшку» Гофмана). В «петербургский текст» входят, занимая в нем важное место, и произведения других искусств, главным образом, конечно, памятник Фальконе и иные скульптурные и архитектурные памятники и ансамбли города.

Топос Петербурга раскрывается в разных типах текста, которые являются составными частями общего петербургского текста: петербургский текст архитектуры, живописи, музыки, художественной литературы. Все эти элементы петербургского текста тесно взаимосвязаны между собой, и часто в качестве интертекстуальных данных одного текста выступают элементы другого. Наиболее хорошо исследован вербальный петербургский текст. Город выступает как особый объект художественного постижения, как некое целостное единство. Как пишет Ю. Лотман, «по количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объему культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным явлением в мировой цивилизации». Петербург – эксцентрический город, расположенный на краю культурного пространства, на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется оппозиция естественное/искусственное. «Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что даёт двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращённости естественного порядка, с другой».

Начало петербургскому тексту было положено на рубеже 20 – 30-х годов 19 века А.С. Пушкиным («Уединённый домик на Васильевском», «Пиковая дама», «Медный всадник»). Это начинание было подхвачено Ф.М. Достоевским, М.Ю. Лермонтовым, Н.А. Некрасовым, И.А. Гончаровым, И.С. Тургеневым, А.А. Блоком, и множеством других писателей и поэтов, воспевших Северную столицу России. Одним из культурных слоёв петербургского топоса выступает творчество Н.В. Гоголя. Петербург занимает в произведениях Н.В. Гоголя определённое семантическое пространство, являясь частью общего топического содержания его прозы. Впервые образ Петербурга возникает у Н.В. Гоголя в «Петербургских повестях» (1835–1842). Город представляется писателю как совокупность домов, людей, колясок, дам, магазинов, вещей, бакенбардов, платьев, старух, носов, советников, лакеев. Петербург показан во всем своем показном великолепии и трагической нищете.

4.

Актуализация изучения феномена русской усадьбы в современном литературоведении привела к возникновению и закреплению понятия «усадебный текст» (В. Г. Щукин). В.Г. Щукин, описавший своеобразие усадебной прозы Тургенева, называет его романы «усадебной повестью».

Владимир Новиков в книге «Русская литературная усадьба» рассмативает феномен русской литературной усадьбы. Усадьба образованного, погруженного в творческий труд дворянина превращается в культурный центр округи. В таких усадьбах не только сосредоточиваются обширные книжные собрания, но и «физические кабинеты», минералогические и ботанические коллекции. В некоторых усадьбах даже устраивались типографии и издавались книги (Рузаевка поэта Н. Е. Струйского). Список русских литературных усадеб включает несколько десятков названий. В первую очередь, следует выделить усадьбы, где крупнейшие писатели в силу тех или иных обстоятельств провели большой отрезок жизни и создали целый ряд значительных произведений. Таковы Михайловское (А. С. Пушкин), Ясная Поляна (Л. Н.Толстой), Спасское-Лутовиново (И. С. Тургенев), Щелыково (А. Н. Островский), Красный Рог (А. К. Толстой), Воробьевка (А. А. Фет), Мелихово (А. П. Чехов). Другие известные усадьбы связаны с детскими годами известных литераторов. Это Даниловское (К. Н. Батюшков), Тарханы (М. Ю. Лермонтов), Хмелита (А. С. Грибоедов), Овстуг (Ф. И. Тютчев) и др.

Спасское-Лутовиново.

Молодой Тургенев начал свой путь в литературе как поэт. Он подписывался: Лутовинов. Такова девичья фамилия его матери. Центром лутовиновских владений было село Спасское. Оно получило свое название от кладбищенской деревянной церкви Преображения Спаса, стоявшей здесь с незапамятных времен. Это село пожаловано Иваном Грозным дворянину Ивану Лутовинову в конце 16 века. Постепенно все земли сосредоточились в руках одного владельца. Им был Иван Иванович Лутовинов, известный в семейных преданиях как «старый барин». Детство И.С. Тургенева прошло в Спасском-Лутовинове. Уже стариком в кругу парижских друзей-литераторов Тургенев любил рассказывать о впечатлениях «первоначальных лет».

В романах «Рудин», «Дворянское гнездо» усадьба – это, прежде всего, «дворянское гнездо», символизирующее культурную память и дворянские традиции. Основные составляющие усадебного топоса – дом, сад, пруд, интерьер (локусы).

5.

Гринландия – индивидуально-авторский топос.

Александр Грин (Александр Степанович Гриневский, 1880 – 1932).

В творчестве А. Грина фантастика, соприкасающаяся с утопией, становится основой созданного им оригинального топоса – его Гринландии. Художественная система Грина формировалась в русле неоромантизма. Создавая пространственно-временные координаты своей вселенной, Грин отказался от реальных параметров и перенес действие в вымышленную страну. По мнению исследователей, контуры Гринландии стали вырисовываться постепенно. Первой «клеточкой» Гринландии стал Зурбаган («Зурбаганский стрелок»), а окончательно облик страны Грина сформировался в в его романах. Зурбаган – выдуманный приморский город, который фигурирует во многих произведениях А. Грина, долгое время жившего в Крыму. По мнению Константина Паустовского, прототипом Зурбагана стал Севастополь.

В 1920-е годы выходят «Алые паруса» (1916-1922, опубл. в 1923), «Блистающий мир» (1923), «Золотая цепь» (1925), «Бегущая по волнам» (1928), «Джесси и Моргиана» (1929), «Дорога никуда» (1930). Гринландия – термин К.Зелинского. В стране Грина свои моря, которых не найти ни на одной карте мира, свои проливы, пустыни, горы с каменоломнями, рудники, степи, ущелья, равнины, долины, поселки и города. Свобода Грина в обращении с реальностью не столь абсолютна, когда речь идет о временных параметрах. В описаниях есть указания на время действия, хотя это не делает время менее обобщенным, чем пространство: в сущности во всех романах Грина происходящее отнесено к некоему времени кардинальных перемен, времени вторжения в жизнь человечества механических (кинематограф, автомобили, телефон) и политических «чудес». Географическая «изоляция», воображаемый характер созданного Грином мира и тенденция к реализации идеала делают Гринландию похожей на утопию. Действие произведений А. Грина происходит в разных частях света (Австралия, Америка, Африка, Европа), в разных странах (Англия, Бразилия, Уганда, Цейлон, Ямайка и др.). Среди городов реальные (Александрия, Варде, Глазов, Кострома, Либава, Париж и др.) и придуманные (Гертон, Зурбаган, Латорн, Пакет и др.) названия. Некоторые названия вымышленных городов представляют собой часть полного реального названиях: Суан – Форэ де Суан, Дагон – Дагонвиль (города во Франции), Сумат – Суматра (остров), Салер – Салернский залив (у берегов Италии), Лим – Лим (река в Югославии) и Лима (главный город в Перу) и др. В некоторых случаях географические названия имеют общую часть (Элът – Дубельт, Вилътон – Фельтон, Туссенбург – Виссенбург). Среди вымышленных названий встречаются односложные (Вадр, Гвинкль, Кнай, Кэз, Латр, Лим, Лисс, Пом), многосложные (Лавераз, Мизоген, Зурбаган) и составные (Ахуан-Скап, Гель-Гью, Гор-Сайн, Сан-Риоль).

А. Грин жил в утопическую эпоху, в эпоху массовых деяний, рассчитанных на рациональную перестройку мира, в эпоху создания художественных утопий (пролеткультовской, крестьянской, чаяновской и т.д.), но не верил ни в Разум, ни в Технику, ни в массы и полагался лишь на духовные возможности человека, энергию человеческой души. Мир Гринландии динамичен, а предпочитаемые Грином ценности (духовная близость, чудо, открытость друг другу) должны быть обретены усилиями самих людей. Существо Гринландии определяется не столько вымышленностью пространственно-временных параметров, которые, если отвлечься от поэтики имен и названий, не столь уж далеки от реальности, сколько характером присущей ей атмосферы, в условиях которой утверждаются в качестве реальнейшей реальности духовные возможности, скрытые в глубинах человеческой психики. Мир Гринландии исполнен удивительного, чудесного, которое прорывается сквозь оболочку обыденного существования. Верховные силы этого мира наделены сверхъестественными возможностями.

Страну Грина невозможно представить и без героини, одаривающей радостью, одухотворяющей все вокруг,– без Ассоль («Алые паруса»), Тави Тум («Блистающий мир»), Дэзи («Бегущая по волнам»).