

Л.Н. САВИНА, О.О. ПУТИЛО
(Волгоград)

**ОБРАЗЫ ПРОСТРАНСТВА
В ПОВЕСТИ С.В. ЛУКЪЯНЕНКО
«РЫЦАРИ СОРОКА ОСТРОВОВ»**

Рассматриваются образы пространства детства, созданные современным писателем-фантастом С.В. Лукьяненко с учетом фольклорно-мифологической традиции и «памяти» жанра рыцарского романа.



Ключевые слова: *топос, фантастика, пространство детства, Лукьяненко, антидом.*

Проблема изучения пространственной структуры художественного произведения, являющаяся одной из актуальных в современном литературоведении, предполагает наличие различных «устойчивых пространственных моделей, которые могут быть отнесены к природному, антропологическому, антропогенному, антропоморфному типу» [12, с. 163]. В свою очередь, в классификации пространственных моделей и образов, относящихся к антропологическому типу, наряду с гендерными, выделяются и возрастные признаки, конструирующие, в частности, пространство детства. Особое место в ряду произведений, воспроизводящих жизнь маленьких героев, занимают фантастические повести и рассказы, позволяющие представить различные конфигурации реальных и виртуальных пространственных образов. Интересный материал в этом плане содержит произведения современного фантаста С.В. Лукьяненко.

Исследуя вопрос о пространственных архетипах, нашедших отражение в повести «Рыцари Сорока Островов», одной из первых в творчестве писателя, отметим, что ведущая роль в данном произведении принадлежит антиномической паре космоса и хаоса: «В пространственном отношении космос противопоставлен хаосу как внутреннее организованное пространство – внешнему» [7, с. 296]. Именно на этой основе выстраиваются все другие бинарные оппозиции, прежде всего, противостояние дома и антидома, «своего» и «чужого» пространства. Сюжет повести знакомит читателя с опытом виртуального эксперимента, проводимого на протяжении восьмидесяти лет пришельцами из космоса. Желая составить психологическую карту будущих правите-

лей Земли, корабли вторжения с планеты Лотан переносят тысячи подростков в специально созданную реальность, предлагая им условия Игры, позволяющие раскрыть все стороны личности. «Свой» мир (таковым для каждого ребенка является Земля) показан фрагментарно: его изображение сконцентрировано в начале и финале повествования, когда герои возвращаются из космического путешествия на круги своя. Образ дома в повести возникает и функционирует благодаря своей «архетипической отграниченности от окружающего, внешнего мира-хаоса» [1, с. 143]. Он узнаваем и реален: для Димки, главного героя произведения С.В. Лукьяненко, это маленький городок с замечательным парком, озерцом и пляжем, где живут такие же мальчишки и любящие их родители. Автор не наделяет земной дом национальным своеобразием: поскольку на Острова попадают дети из самых разных уголков Земли, дом для них – это своего рода «колыбель», в которой всегда комфортно и безопасно.

При помощи «экстериоризации (самоотчуждения) объекты, находящиеся в границах “своего” мира, исключаются и переводятся в “чужой”» [4, с. 81]. Этот переход совершается против воли героев повести: неизвестный фотограф предлагает детям сделать снимок, после чего мгновенно наступают «темнота и холод». Такое перемещение из «своего» пространства в «чужое» характерно для фантастики и восходит к фольклорной сказке, где «все виды переправы <...> идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды» [11, с. 287]. Таинственный портал переносит ребят в мир Сорока Островов, на архипелаг, построенный в соответствии с множественными фольклорными и мифологическими «лекалами». Например, среди прочих существует Второй остров, жизнь на котором явно напоминает миф об амазонках. Здесь «у власти одни девчонки, а мальчишек они выгоняют с острова или даже убивают» [5, с. 42–43].

Главный герой повести попадает на Тридцать Шестой остров, представляющий собой маленький песчаный уголок суши «километра два в диаметре, с круглым озерцом в центре. <...> А вокруг до самого горизонта ярко и празднично голубело море» [Там же, с. 10]. Кажется, что детям в этом раю, расцвеченном яркими красками, уготована поистине беззаботная жизнь. Однако, несмотря на внешнюю

привлекательность острова, Димка ощущает явный психологический дискомфорт, очувшившись в рамках «чужого» пространства. Как и в фольклорных сказках, «своему» миру в произведении С.В. Лукьяненко противопоставлено иномирие, под которым следует понимать «ту пространственно-временную систему, которая противопоставлена реальности, принятой <...> за мир, родственной герою. <...> В роли иномирия совсем не обязательно выступает некое “царство-государство” – обычно это замок / дворец, причем к нему часто прикреплен какой-то традиционный пограничный локус, то есть, например, замок на горе / в горах, замок в лесу, замок у реки, замок / дворец под землей / в поднебесье» [2, с. 48]. Появление на пути героя какого-либо замка обычно создает как новое бытовое пространство, описываемое с удивительной точностью и большим числом подробностей, так и «волшебное пространство, ибо замки <...> бывают, как правило, заколдованными» [10, с. 180–181].

Действительно, сакральным центром острова в повести С.В. Лукьяненко является замок, при описании которого автор широко использует «клише» не только фольклорных и мифологических источников, но и рыцарских романов. Так, персонаж романа французского писателя Рено де Боже «Прекрасный незнакомец», попадая на чудесный Золотой Остров, видит перед собой феерический замок, который описан «скорее не художником, а опытным фортификатором, отметившим и глубокие рвы, полные рыбы, и причалы для кораблей, и крепкие стены, и мосты, удобные для караванов купцов. И тем не менее картина эта поэтична» [Там же, с. 226–227]. Внешний вид Замка Алого Щита, куда перемещается герой С.В. Лукьяненко, также не лишен налета поэтичности, там имеется все, что «полагается настоящему замку: высокие стены из розового мрамора, сторожевая башня метров пятипятнадцати в высоту, узкие окна-бойницы, ворота из серого металла» [5, с. 11–12]. Внутреннее же убранство представляет собой скорее трагическую версию рыцарских времен короля Артура, поскольку подлинное величие явно отсутствует: «В Тронном зале не было никакого трона, там и стульев-то почти не было. Зато посредине стоял огромный круглый стол из потемневших от времени выщербленных досок. Вокруг стола теснились перевернутые доньшками вверх пустые деревянные бочонки, на которых ребята тут же расселись. Все это скорее напоминало кают-компанию старинного корабля» [Там же, с. 13].

Антитеза внешнего и внутреннего устройства замка не случайна. Подготавливая свой чудовищный эксперимент, пришельцы использовали весь потенциал детских фантазий, чтобы превратить это помещение в самое безопасное место для обитателей острова. Именно поэтому они стремились придать замку традиционные функции дома, закрытого внутреннего пространства, дарующего покой, безопасность и надежную защиту. Однако инопланетные существа не учли, что дом для ребенка неизменно должен являться и «средоточием универсальных жизненных ценностей – таких как счастье, благополучие и согласие в семье, материальный достаток» [3, с. 48]. И хотя только на территории Замка Алого Щита ребята могут скрыться от внимательного взора инопланетных наблюдателей, даже и там они не чувствуют себя комфортно; для большинства детей замок так и не становится домом, поскольку таит в себе потенциальную опасность. Выстроенный по законам готики, он сохраняет оппозицию верха и низа. Низ традиционно ассоциируется с проявлениями низменного, прежде всего, предательства – самого презираемого в мальчишеской среде порока. Не случайно именно в подвале Малёк вступает в тайный сговор с пришельцами: прислонив руку к черной мраморной плите, он докладывает инопланетянам о том, что происходит в замке. С башней же, венчающей здание, связаны размышления главного героя о вечных вопросах жизни и смерти, приближающие его к познанию сакральных законов бытия. По мнению Димки, башни нужны не только для наблюдения и дозора, «башня в массивном, огромном замке – это как бы противовес его неуклюжей громаде. Замок обязан быть грозным и неприступным, замок не дом, а комфортабельный вариант блиндажа. Но за толстыми стенами, за тоннами камня и металла остается мечта о красоте. Вот тогда-то и строятся сторожевые башни – каменные иглы, воткнувшиеся в небо, пытающиеся доказать, что и в военной крепости может быть кружевная хрупкость средневековых замков. Наверное, даже войне хочется казаться красивой. Даже смерти неприятно ходить в драном саване и с тупой косой...» [5, с. 150].

На первый взгляд, жизнь на Островах смоделирована в полном соответствии с детским представлением о счастье: там царит вечное лето, ребята не учатся, а играют в войну и мечтают о морских путешествиях. Но на самом деле игровое начало иллюзорно, на смену ему приходит жестокая реальность: симво-

лом этой метаморфозы выступают деревянные мечи, которые в зависимости от негативного волевого потенциала их обладателей, превращаются в стальные клинки. При помощи этого оружия ребята должны захватить чужие острова. При этом в ходе стычек льется самая настоящая кровь, мальчишки не только чувствуют боль, но и погибают в ходе этих боев: «Я больше не думал об Игре. Здесь все было настоящее – друзья и море, враги и замки. И выбор был прост – ты или тебя [5, с. 25]. Знаменательно, что в «чужом» мире, за исключением этих деревянных мечей, у ребят нет никаких игрушек. Утилитарность мира – это следствие логических установок его хозяев-пришельцев, предоставляющих своим подопечным лишь те вещи, которые необходимы для проведения эксперимента. Однако, поскольку детское сознание тяготеет к сказочному элементу, он присутствует и в повести С.В. Лукьяненко. Категория чудесного находит свое воплощение не только в превращении игрушечных деревянных мечей в смертоносные клинки, но и в самом устройстве замка: каждый вечер в кухонные шкафы дети складывают остатки пищи, а утром на полках находят «свежие продукты, мыло, затягивающую раны мазь, свечи, иногда – новые мечи» [Там же, с. 28–29]. Таким образом, кухонный шкаф играет роль скатерти-самобранки, а мазь наделяется свойствами живой воды.

В Игре, навязанной пришельцами, есть «три главных правила – не играть после развода мостов, не играть в поддавки и не смотреть вверх, когда заходит солнце» [Там же, с. 15]. Каждый из запретов объясняется устройством мира Сорока Островов и условиями эксперимента, проводимого инопланетянами. Первое правило связано с мостами, которые от нагревания соединяются в дневное время и, остывая, расходятся холодной ночью или в пасмурную погоду. Данный запрет ограничивает время битвы, предоставляя возможность отдыха участникам Игры. Второе правило заставляет миролюбивых ребят жить по законам войны, оно противоречит установкам, изначально присущим детскому мироощущению: драться «до первой крови» или «до сдачи» противника. Третье правило объясняется устройством игровой площадки, цель его двояка: с одной стороны, скрыть от детей факт их пребывания на инопланетном корабле, с другой – выявить и наказать прирожденных бунтарей, не соблюдающих требования Игры.

Протест главного героя против этих заповедей начинается именно с нарушения одно-

го из законов Игры: ночью он встречается на мосту со своей подругой Ингой, воюющей на стороне противника. Как правило, мост служит для соединения людей, недаром он напоминает радугу, созданную Богом в знак примирения с человечеством. Но в повести С.В. Лукьяненко мосты так же, как и замок, утрачивают свою изначальную функцию, становясь символом не объединения, а разобщения детей. Не случайно они напоминают «линялые радуги» [Там же, с. 100], утрачивая яркость цвета. Возникает и параллель со скандинавским мостом-радугой Биврестом: «...перед концом мира сыны Муспелля переходят этот мост для схватки с богами, и он при этом рушится» [9, с. 171]. В произведении С.В. Лукьяненко взрыв уничтожает мост, связывающий два острова, это событие и запускает механизм, приводящий в итоге мир Сорока Островов к неминуемой гибели.

Другой формой протеста становится желание детей бежать с острова и присоединиться к Безумному Капитану, легенда о котором напоминает историю Летучего Голландца. По преданию, Безумный Капитан хотел помочь всем маленьким жителям Архипелага, он построил корабль и отправился в океан, чтобы найти «настоящую землю, где нет пришельцев и можно жить, не воюя» [5, с. 50]. Однако инопланетяне обрекли его команду на вечное плавание в океане: «... вот уже сто лет они носятся по волнам, не взрослеют, не умирают, но помочь никому не могут» [Там же, с. 50]. Как и Безумный Капитан, ребята с Тридцать Шестого острова хотят осуществить мечту об объединении жителей всего архипелага в борьбе против пришельцев. С этой целью Димка и его товарищи отправляются в опасное путешествие по островам. По наблюдению Е.М. Мелетинского, не только в сказке и мифе, но и «в рыцарском романе распространены архетипические мотивы путешествий, включающие лесные блуждания, реке морские поездки, <...> посещения иных миров. Эти путешествия, как правило, строго соотносены с мифологической топографией» [8, с. 67].

Герои «одиссеи» в повести С.В. Лукьяненко, посещая самые разные острова и переживая бури и шторма, в итоге разрушают миф о Безумном Капитане. Дети узнают, что его клипер – очередная иллюзия, мираж, голографический макет, умело изготовленный пришельцами. Вместо красивой легенды перед ними оказывается «электронный морок, отлитая в красивую форму ложь» [5, с. 123]. Осознавая

иллюзорность мифа, герои повести начинают все яснее понимать «неправильность происходящего»: речь идет не только о законах, которым вынуждены подчиняться дети, но и о конструкции пространства, созданного вокруг них.

Плавание Димки и его товарищей по морю заканчивается возвращением детей на свой Остров. Их маршрут в полной мере соответствует не только сказочному ритуалу, но и традициям рыцарского романа, герои которого также «движутся по замкнутому кругу», на котором «есть чаще всего одна фиксированная статичная точка – двор короля Артура, откуда начинается путь героя и где он завершается» [10, с. 187]. Однако за время отсутствия путешественников ситуация в замке кардинальным образом изменяется: в финале повести окончательно исчезают элементы игрового пространства. Важными атрибутами нового мира становятся детали «взрослой» жизни, прежде всего, пистолет и взрывчатка, – настоящее оружие, заменившее игрушечные мечи. Подростки, взрослея на глазах, отказываются от правил честной игры в рыцарей. Однако окончательного нравственного падения не происходит. Несмотря на то, что для пришельцев предательство выглядит логичным и закономерным, героям повести удается сохранить человеческие отношения, тот самый иррациональный феномен, который так сложно было осмыслить инопланетянам.

Окончательное прозрение детей происходит в процессе узнавания тайны. Эта деталь сближает произведение С.В. Лукьяненко с готическим романом, действие которого тоже происходит в полуразрушенном или заброшенном замке, где «имеются подземелья, темницы (возможно, замурованные), потайные ходы и двери, склепы, часовни, комнаты, куда давно никто не заходит. <...> Почти всегда присутствует какая-либо тайна, обычно – страшная» [6, с. 52]. Когда в центре замка дети обнаруживают тайную комнату-часовню, в которой много лет назад их сверстники добровольно замуровали себя, чтобы не подчиниться внешнему миру, они окончательно понимают, что не смогут победить, играя по законам пришельцев: «Мы должны разрушить всю систему правил, мы должны разорвать круг... Мы должны взорвать мосты...» [5, с. 151]. Таким образом, протест героев повести находит свое воплощение при помощи уничтожения пространственных объектов.

Однако нарушение правил не проходит бесследно: вместо вечного лета на Остров на-

двигается холод, символ зимы и угасания жизни. Эта метаморфоза также напоминает рыцарский роман, в мире которого время обретает способность замедлять свой ход, поэтому там «царит вечная весна или, наоборот, все сковано леденящим холодом» [10, с. 155]. Устроенный ребятами взрыв динамита в кухонном шкафу разрушает полигон пришельцев и, следовательно, изменяет законы, по которым долгое время жили Острова. На следующее утро Солнце восходит на западе, таким образом, смена пространственных координат Востока и Запада окончательно приводит к гибели «чужого» мира. «Игрушечность» розового замка утрачивается, сходит позолота, исчезает мраморная облицовка: ребята видят здание со стенами, «сложенными из квадратных блоков серого, зернистого, похожего на пыльный пенопласт материала» [5, с. 169], похожее «не на средневековую крепость, а на неоконченную стройку, заброшенную пару лет назад» [Там же, с. 169]. Голубая пленочка неба также исчезает, превращаясь в стальной купол, символизирующий жизнь «под колпаком». С замка как будто снимается проклятие. В этом отношении нельзя не заметить сходство пространственных трансформаций, воссозданных С.В. Лукьяненко, с изображением бинарной оппозиции «свой – чужой» в фольклоре и позднее – в рыцарском романе. Как правило, «свой» обозначает принадлежность к человеческому, а «чужой» <...> к нечеловеческому, звериному, колдовскому. <...> Принадлежность к чужому пространству <...> объясняется вмешательством колдовских сил. Первоначально новый локус представляется герою просто неведомым, незнакомым, <...> затем этот локус обнаруживает свои отрицательные черты. Но в ходе рыцарского подвига выясняется, что в основе своей этот локус положителен, просто он подпал – временно – под действие колдовских чар. Их можно и должно снять. <...> Смысл подвига героя часто сводится к снятию заклятия с «плохого», «гиблого» замка, страны, леса, города и т. д.» [10, с. 183–184].

В финале Замок Алого Щита окончательно утрачивает для главного героя даже имитацию дома, становясь своего рода антидомом, потому что пространство детства превращается в свою противоположность – в антипространство, живущее по суровым законам взрослого мира. В последней главе романа, названной «Дом», главные герои возвращаются на свою планету. И не важно, что портал приводит Ингу и Димку не в родной город: дети понима-

ют, что они дома, на Земле. Любовь подростков реализуется через земные проявления: букет хризантем, совместное поедание красных яблок, первый поцелуй. Однако и здесь, в земном мире, мальчик должен оставаться мужчиной, рыцарем Сорока Островов, в каждую минуту готовым защитить любимую женщину. И деревянный меч, встретившись с насилием и цинизмом, снова превращается в грозное оружие, способное разрубить «стальную цепочку, словно гнилую нитку» [5, с. 197]. Однако герой не желает убивать, он стремится подавить гнев, разрушая орудие насилия – собственный меч. Победа мальчика над слепыми инстинктами акцентируется при помощи пространственной оппозиции света и тьмы. Трудно поймать тот самый миг, когда «отступает ночь, темное небо становится сиреневым, прозрачным, чуть розовым на востоке» [Там же, с. 7], ведь рассвет приходит, «когда уже не остается сил выдерживать ночь. Это еще не утро, это просто конец темноты» [Там же].

Таким образом, пространственные модели повести «Рыцари Сорока Островов», построенные с учетом фольклорных и мифологических традиций, вобравшие жанровую «память» рыцарского и готического романа, позволяют писателю сконструировать увлекательный сюжет, в котором Свет жизни неизменно преодолевает Тьму ночи, а Космос, разрушаемый Хаосом, возрождается в новом обличье. Автор при помощи пространственных трансформаций дома и антидома подчеркивает основную идею произведения о невозможности разрушить в сознании героя-ребенка locus мечты, надежды и счастья, подменив его даже самой феерической фантазией.

Литература

1. Баак Й.В. Дом как утопия // Русские утопии / сост. В.Е. Багно. СПб. : Terra Fantastica. С. 136–153.
2. Васильева Н.И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодежной субкультуре : дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2005.
3. Коробейникова А.А., Пыхтина Ю.Г. О пространственных архетипах в литературе // Вестн. Оренб. гос. ун-та. 2010. №11 (117). С. 44–50.
4. Луговая Е.А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория: на материале эпоса Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин колец» : дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2006.
5. Лукьяненко С.В. Рыцари Сорока Островов. Мальчик и Тьма: [фантаст. романы]. М. : АСТ: Астрель, 2011.
6. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века : дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
7. Мелетинский Е.М. Космос // Мифология: Большой энциклопедический словарь/ гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая Рос. энцикл., 1998.
8. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М. : РГГУ, 1994.
9. Мифы народов мира: энциклопедия / под ред. С.А. Токарева. М. : Сов. энцикл, 1980. Т.1.
10. Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М. : Наука, 1976.
11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л. : Изд-во ЛГУ, 1986.
12. Тропкина Н.Е. Типы и модели пространства в русской поэзии второй половины XX – начала XXI в. // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. 2011. № 8 (62). С. 161–165.
13. Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. СПб. : СПГГИ, 2003.

* * *

1. Baak Y.V. Dom kak utopiya // Russkie utopii / sost. V.E. Bagno. SPb. : Terra Fantastica. S. 136–153.
2. Vasileva N.I. Folklornyie arhetipy v sovremennoy massovoy literature: romany Dzh. K. Rouling i ih interpretatsiya v molodezhnoy subkulture : dis. ... kand. filol. nauk. N. Novgorod, 2005.
3. Korobeynikova A.A., Pyhtina Yu.G. O prostranstvennyih arhetipah v literature // Vestn. Orenb. gos. un-ta. 2010. № 11 (117). S. 44–50.
4. Lugovaya E.A. Toponim virtualnogo prostranstva kak kulturno-istoricheskaya kategoriya: na materiale epoei Dzh. R.R. Tolkiena «Vlastelin kolets» : dis. ... kand. filol. nauk. Stavropol, 2006.
5. Lukyanenko S.V. Ryitsari Soroka Ostrovov. Malchik i Tma: [fantast. romanyi]. M. : AST: Astrel, 2011.
6. Malkina V.Ya. Poetika istoricheskogo romana. Problema invarianta i tipologiya zhanra: na materiale russkoy literatury XIX – nachala NN veka : dis. ... kand. filol. nauk. M., 2001.
7. Meletinskiy E.M. Kosmos // Mifologiya: Bolshoy entsiklopedicheskiy slovar/ gl. red. E.M. Meletinskiy. – M.: Bolshaya Ros. entsikl., 1998.
8. Meletinskiy E.M. O literaturnyih arhetipah. M. : RGGU, 1994.
9. Mifyi narodov mira: entsiklopediya / pod red. S.A. Tokareva. M. : Sov. entsikl, 1980. T.1.
10. Mihaylov A.D. Frantsuzskiy ryitsarskiy roman i voprosyi tipologii zhanra v srednevekovoy literature. M. : Nauka, 1976.
11. Propp V.Ya. Istoricheskie korni volshebnoy skazki. L. : Izd-vo LGU, 1986.

12. Tropkina N.E. Tipyi i modeli prostranstva v russkoy poezii vtoroy polovinyi NN – nachala NNI v. // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. 2011. № 8 (62). S. 161–165.

13. Schukina D.A. Prostranstvo v hudozhestvennom tekste i prostranstvo hudozhestvennogo teksta. SPb. : SPGGI, 2003.

Images of space in the novel by S.V. Lukyanenko "Knights of Forty Islands"

There are regarded the images of childhood space created by a modern fantast writer S.V. Lukyanenko with consideration of the folklore and mythological tradition and "memory" of the chivalry tale genre.

Key words: *topos, fantasy, childhood space, Lukyanenko, antihome.*

(Статья поступила в редакцию 30.06.2014)

Я.О. КОЛЫШЕВА
(Волгоград)

КАТЕГОРИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ХРОНОТОПА И ТЕМПОРАЛЬНОГО РИТМА В КИТАЙСКОМ ЦИКЛЕ СТИХОТВОРЕНИЙ «ДОМИК ПОД ГРУШЕВЫМ ДЕРЕВОМ» Е. ВАСИЛЬЕВОЙ (ЛИ-СЯН-ЦЗЫ)

Реализовано исследование поэтики и структуры исторического хронотопа и темпорального ритма в цикле стихотворений Е. Васильевой (Ли-Сян-Цзы) «Домик под грушевым деревом» в контексте русской и китайской культурных традиций. Представлены результаты исследования – основные пространственно-темпоральные категории, особенности реализации календарно-нумерологического кода, соотношение восточной и христианской религиозной традиции в лирике поэтессы.

Ключевые слова: *хронотоп, темпоральность, архетип, нумерология, космология, онейросфера.*

Компоненты хронотопа, принадлежащие к числу универсальных категорий культуры, являются определяющими в конструировании художественного мира цикла «Домик под грушевым деревом» Е. Васильевой. В поэтической системе сборника пространство и время генерируются не только как фор-

мы восприятия и художественного моделирования действительности, но и как важнейшие объекты художественной рефлексии. Пространственно-темпоральная парадигма в цикле эксплицирована в тесной связи с межкультурной составляющей. Основные существенные характеристики данных категорий в поэтических текстах Е. Васильевой напрямую обусловлены традициями китайской культуры (в целом означенная разновидность хронотопа поэтических текстов сборника строится на основе непосредственного влияния культурного кода Китая, пейзажной лирики III–XIV вв.).

Кроме того, картина мира сборника реализует особый род синтеза тенденций, собственных хронотопам ряда поэтических систем, а также эксплицирует различные типы пространственно-временных моделей (исторический, культурный, сакральный и т.д.). Данная статья посвящена исследованию исторической пространственно-темпоральной составляющей книги Е. Васильевой.

В подобном контексте важно отметить, что, несмотря на то, что большинство стихотворений поэтессы опубликованы (М. Ланда, В. Купченко, Л. Агеева), в ряде случаев наблюдаются расхождения с оригиналом, поэтому мы в работе цитируем ее произведения по автографам, хранящимся в архивах Института русской литературы и Российского государственного архива литературы и искусства.

Историческое пространство цикла Е. Васильевой – вертикальная модель пространства – от прошлого к настоящему и будущему; реализация автобиографической составляющей. Лирический субъект / объект уже не акцентированы (в отличие от других видов хронотопа), скорее лирический объект – это именно сам субъект в прошлом. Возникает характерный мотив памяти, культурной связи, утверждающий собой некую надвременность. В подобном контексте именно время становится лирическим объектом. Темпоральный компонент генерируется как вектор между полярными координатами: начальной и конечной, воплощая собой суть векторного, необратимого с точки зрения законов экзистенциального бытия времени.

В произведениях данного структурно-тематического блока картина мира Е. Васильевой при сохранении элементов традиционной пространственно-темпоральной оппозиции уже меняется в сторону постепенного