

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

**КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛЬ-ФАРАБИ**

А.Б. ТЕМИРБОЛАТ

ПРОБЛЕМА ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

**Республика Казахстан
Алматы
2003**

ББК 83.3

Т 32

Темирболат А.Б.

Проблема хронотопа в современной прозе: Учебное пособие. – Алматы, 2003. – 199 с.

ISBN 9965-688-10-9

Работа посвящена одной из актуальных проблем современного литературоведения – проблеме хронотопа. Она рассматривается на материале творчества писателей второй половины XX столетия.

В первой части книги освещается история становления понятия хронотопа в литературоведении. На основе обобщения исследований отечественных и зарубежных ученых раскрываются сущность, функциональная значимость данной категории, дается современная трактовка этого термина.

Во второй – пятой частях сквозь призму проблемы хронотопа проводится всесторонний анализ прозы таких интереснейших и самобытных писателей XX века, как А. Ким, А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Ч. Айтматов, Т. Абдиков, Т. Пулатов, М. Пак, О. Бокеев, П. Козльо. Автор пособия показывает, какую роль играют категории художественного времени и пространства в произведениях литературы. При этом наибольшее внимание уделено творчеству Анатолия Кима, ибо, по мнению исследователей, именно в его произведениях наиболее полно реализуются функции хронотопа.

Пособие может быть использовано на семинарских и лабораторных занятиях по теории литературы, истории литературы, закономерностям литературного развития, в спецкурсах по интерпретации художественного текста, основам научного анализа и др.

Адресовано студентам, магистрантам, аспирантам филологических факультетов, преподавателям вузов и школ, а также всем, кто интересуется проблемами развития современной прозы.

ББК 83.3

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Б.К. Майтанов,

кандидат филологических наук С.В. Ананьева

Рекомендовано к печати Ученым Советом филологического факультета Казахского национального университета имени Аль-Фараби

0 4603000000
00(05) – 03

© Темирболат А.Б.,
2003

ISBN 9965-688-10-9

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1 ПОНЯТИЕ ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	
1.1 Значение и функции категорий времени и пространства в художественном произведении.....	13
1.2 Хронотоп как литературоведческая категория	25
2 ХРОНОТОП В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ КИМА	
2.1 Концепция времени и пространства А. Кима.....	34
2.2 Пространственно-временная организация произведений А. Кима	43
3 СВОЕОБРАЗИЕ ПОСТРОЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА А. КИМА.....	104
4 ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	143
5 ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ РОМАНА ПАУЛО КОЭЛЬО "АЛХИМИК"	179
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	189
ЛИТЕРАТУРА.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Проблема пространства и времени волнует человечество на протяжении многих столетий. Ее исследованием занимались в древней Греции. Так, Платон, рассматривая сущность искусства, подчёркивал, что оно является подражанием реальной жизни. Аристотель указывал, что искусство создаёт свой мир как возможный или вероятный и тем самым раскрывает существенные свойства действительного мира. Кроме того, говоря о различиях в способах подражания в эпической, трагической, дифирамбической поэзии и комедии, древнегреческий философ отметил, что «можно рассказывать о событии, как о чём-то отдельном от себя, или вести рассказ от своего же лица, не заменяя себя другим, или же всех изображённых лиц представляя как действующих и деятельных» /1, 45/.

Проблема пространства и времени разрабатывалась в XVII-XIX веках в трудах Д. Локка, Ж. Дюбо, Г. Лессинга, И. Гердера, И. Канта, Г. Гегеля. Локк рассматривал пространство и время в связи с понятиями распространённости и продолжительности. Он одним из первых отметил неразрывное единство данных категорий. «...Распространённость и продолжительность, – писал немецкий философ, – взаимно обнимают друг друга» /2, 219/. Дюбо, проводя границы между живописью и поэзией, указывал на различие их пространственно-временных характеристик. Его идеи в дальнейшем были разработаны в трудах Лессинга. Рассуждая о средствах выражения, используемых литературой и изобразительными искусствами, о законах, управляющих их созданием, немецкий теоретик подчёркивал, что литература пользуется языком, состоящим из слов, которые располагаются во временной последовательности, в то время как форма в изобразительных искусствах неизбежно пространственна, ибо предметы лучше всего зрительно представляются друг подле друга в единый момент времени. Гердер утверждал, что предметом изображения литературы является реальная жизнь. А потому литературный процесс необходимо рассматривать в связи с историческим и духовным развитием народа. Ибо именно эти критерии формируют мировоззрение, мировосприятие писателя, которые в дальнейшем получают отражение в его творчестве и определяют особенности построения его художественного мира. В философии Канта пространство и время понимаются как чистые формы чувственного созерцания, «априорные формальные условия всех явлений вообще». Гегель трактует эти понятия как объективно существующие основные формы бытия движущейся материи /3, 47-48/.

Огромную роль в формировании представлений о времени и пространстве сыграла теория относительности, получившая широкое распространение в начале XX века. Ее основоположник А. Эйнштейн утверждает, что данные категории необходимо рассматривать в неразрывном единстве. Ибо время, по его мнению, является четвертым измерением. Тот

факт, что нет «разумного, объективного разделения четырехмерного континуума на трехмерное пространство и одномерный континуум, – пишет он, – указывает, что законы природы примут наиболее удовлетворительный вид» лишь в том случае, если будут выражены как законы четырехмерного пространственно-временного континуума /4, 25/.

При этом в философии и культуре наметились два подхода к проблеме времени. С одной стороны, феномен немифологического сознания актуализировал мифологическую циклическую модель времени, согласно которой, время обратимо, с другой – нециклическое понимание времени, лежащее в основе семиотической, или эсхатологической, концепции, согласно которой, «стрела времени» повернута в противоположную сторону /5, 61/.

Кроме того, в XX веке была впервые высказана мысль о многомерности времени. Эта идея получила развитие в трудах британских философов Джона Мака Таггерта и Джона Уильяма Данна.

В литературоведении данный вопрос стал разрабатываться лишь в двадцатые-тридцатые годы XX столетия, когда были предприняты первые попытки сформулировать понятия художественного времени и пространства. Большое значение в этом плане имеют труды М. Бахтина, Л. Выготского, С. Эйзенштейна, в которых данные категории, понимаемые как особые средства эстетического выражения мироощущения, мировосприятия художника, рассматриваются:

1) с онтологической точки зрения, проявляющейся в художественном творчестве как переход от реального (физического, психологического и т.д.) пространства и времени в художественное;

2) с гносеологической точки зрения, отражающейся в пространственно-временных характеристиках художественно-идеального, воображаемого образа;

3) с точки зрения перехода от художественного образа к его материальному воплощению в произведении литературы /6, 14/.

Однако в целом исследования этого периода носят единичный, частный характер. Они обращены преимущественно к анализу конкретных произведений и взглядов того или иного писателя на пространство и время. Более того, главный акцент в них делается на категории времени как одном из важнейших компонентов структуры художественного произведения, «основной и непрерывной предпосылки сюжетного развертывания» /7, 32/.

Ситуация изменилась в шестидесятые годы, которые, с одной стороны, характеризуются значительным усилением интереса к проблеме пространства-времени, обусловленного, по мнению исследователей,¹

¹ См.: Рахмонов А.А. Концепция времени в таджикской прозе 70-80 годов. Автореф. дис. канд. – Душанбе: ТГУ, 1992. – С.5. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979. – С.13.

следующими факторами: эволюцией художественного сознания; углублением идейно-философского содержания самого искусства и, в частности, литературы; зарождением в конце пятидесятых годов нового подхода к художественному произведению, наметившего комплексное изучение художественного творчества и структуры произведения искусства; настоятельно ощущаемой в конце пятидесятых – начале шестидесятых годов потребностью в более глубоком и всестороннем изучении тех постоянных отношений и функций, которые обеспечивают специфику художественной действительности; особенностями литературы XX века, для которой характерно особое осмысление пространства и времени.

С другой стороны, именно в шестидесятые годы был впервые применён комплексный подход к изучению данных категорий. Пространство и время стали рассматриваться, «исходя из конфликта, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между компонентами, всеми категориями художественного мира» /8, 2/.

В современном литературоведении проблема пространства и времени является одной из центральных. Её исследованием занимаются многие учёные. В своих работах они указывают, что время и пространство, являясь важнейшими характеристиками реальной действительности, пронизывая быт, сознание людей, выступают объективными условиями существования художественного произведения; играют огромную роль в формировании мировосприятия, мироощущения писателя и тем самым определяют особенности построения индивидуально-авторской картины мира; укрепляя внутренние закономерности художественного произведения, способствуют углублению жанротворчества, формированию стиля писателя; являются композиционным стержнем произведения, средством его внутренней организации и развёртывания художественных образов.

Словом, исследование категорий времени и пространства позволяет глубже проникнуть в «ткань» художественного произведения, выявить специфику его построения, определить концепцию мира писателя.

При этом изучение времени и пространства ведётся в двух направлениях. С одной стороны, на основе философского осмысления данных категорий раскрываются их свойства, значение и функции.¹ С другой – проблема времени и пространства исследуется на основе анализа произведений конкретных писателей (например, в статье С.Б. Даиржановой пространство и время рассматриваются в творчестве А. Алимжанова; в работе Ю.И. Селезнёва – в произведениях Ф.М. Достоевского и т.д.).

¹ См., например: Бабушкин С.А. Проблема художественного времени и пространства // В кн.: Пространство и время. – Киев: Наукова думка, 1984. – С. 273-291. Маргелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. – Тбилиси: Мецниереба, 1976. Слепухов Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения // Философские науки. – 1984, № 1. – С. 64-71.

Кроме того, 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» /9, 3/, а литература все «в большей мере становится искусством времени» /10, 209/. Поэтому в их работах главный акцент делается на изучении категории времени (см., 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» /11, 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» /12, 5/. Для обозначения этого единства в литературоведении используется термин хронотоп, предложенный М.М. Бахтиным.

Под хронотопом Бахтин понимает прежде всего «формально-содержательную категорию литературы», которая выражает «слияние пространственно-временных примет» в художественном целом. «Время здесь сгущается, уплотняется, – пишет он, – становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» /13, 235/.

Время и пространство в художественном мире, согласно представлению М. Бахтина, являются сторонами более общей структуры – хронотопа, и поэтому они неразрывно взаимосвязаны между собой. Но поскольку данные категории пронизывают все уровни литературного произведения, то, следовательно, можно говорить как о хронотопе художественного мира в целом, так и хронотопах отдельных образов и мотивов.

Понятие хронотопа было дополнено в современном литературоведении. Под ним стали понимать не только художественное воплощение отражённого сознанием человека мира, но и «единое культурно-историческое время-пространство», способ постижения человеческого бытия. С узкоспециальным значением данного понятия соединилось его философское осмысление /3, 46/.

Художественное время и художественное пространство наиболее полно и всесторонне изучены в трудах М.М. Бахтина, Д.С. Лихачёва, Н.К. Гея, С.Ю.

Нехлюдова, Г.М. Фридендера. В своих работах исследователи раскрывают значение, функции, структуру, свойства данных категорий. При этом они рассматривают время и пространство в их неразрывном единстве. Исследователи подчеркивают, что данные категории взаимообуславливают и взаимопределяют друг друга и являются составляющими более общей категории – хронотопа.

В связи с культурно-историческим развитием общества рассматривает категории времени и пространства А.Я. Гуревич. В его понимании время и пространство являются определяющими категориями человеческого сознания. И потому они выступают основными понятиями культуры, литературы.

Большое значение данных категорий подчеркивает С.А. Бабушкин. Он указывает, что время и пространство являются важнейшими компонентами художественного мира. Они служат формой развертывания художественных образов и несут в себе эстетический смысл и содержание /14, 276/.

Изучению мифологического времени и пространства посвящены работы А.Ф. Лосева. На основе анализа трудов античных философов исследователь раскрывает их мировоззрение, мировосприятие, представления об окружающей действительности. Кроме того, он рассматривает миф в контексте современной культуры, что позволяет ему вывести отличительные особенности мифологического времени и пространства.

Основные аспекты проблемы пространства и времени исследуются М.С. Каганом. Рассматривая ее с точки зрения онтологической, гносеологической и психологической, он раскрывает значение и функции данных категорий. Исследователь указывает, что пространственно-временные отношения – это способ бытия произведения искусства во времени и пространстве, способ отражения в нем пространственно-временных отношений и пространственно-временного характера восприятия произведения искусства /15, 27-32/.

Важность пространственно-временной характеристики подчеркивает Б.А. Успенский. В своей работе «Поэтика композиции» он уделяет большое внимание проблеме хронотопа автора. На основе анализа и сопоставления творчества различных писателей исследователь приходит к выводу, что пространственно-временная позиция автора в художественном произведении постоянно варьируется и тем самым обуславливает особенности построения повествования.

Структура художественного времени и пространства рассматривается Л.М. Цилевич. Исследовательница указывает, что неотъемлемыми компонентами данных категорий являются сюжетное и фабульное время и пространство.

В связи с комплексным изучением художественного творчества рассматривает проблему времени и пространства Б.С. Мейлах. Он отмечает, что исследование данных категорий необходимо сочетать с подходом к художественному творчеству как к динамическому процессу, основными

моментами которого являются создание и восприятие произведения. Кроме того, он подчеркивает, что время и пространство следует рассматривать в единстве со всеми компонентами художественного целого /16, 563/.

Структура художественного времени исследуется Д.Н. Медришем. Он указывает, что основными составляющими данной категории являются событийное (эпическое) время, фабульное время, лирическое время, в зависимости от сочетания которых определяются особенности построения произведения.

Эстетическую значимость художественного времени подчеркивает Э.Ф. Володин. В своей статье он отмечает, что важнейшим аспектом данной категории выступает субъективное время. Поэтому художественное время необходимо рассматривать в связи с мироощущением, мировоззрением писателя.¹

Категория времени исследуется в трудах В.Б. Шкловского, В.И. Чередниченко, Н.Ф. Ржевской, Б.Ф. Егорова, Е.Г. Яковлева, П.Г. Антокольского, Б.Я. Гречнева и др. Структура, функции, специфика художественного пространства раскрываются в работах Ю.М. Лотмана.

Среди коллективных трудов, посвященных изучению категорий времени и пространства можно назвать сборники: «Пространство и время в литературе и искусстве» (Даугавпилс, 1990), «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (Л., 1974), «Ритм, пространство, время в художественном произведении» (А-А, 1984).

Проблема времени и пространства вызывает огромный интерес и у зарубежных исследователей. Среди их работ следует отметить прежде всего труды Д.Н. Фрэнка, К. Леви-Стросса, Р. Барта, М. Хайдеггера.

Значительный вклад в изучение категории хронотопа внесли казахстанские учёные. Исследованию своеобразия изображения художественного мира, поэтики времени и пространства в творчестве казахских писателей посвящены работы З.К. Кабдолова, З.А. Ахметова, Р.Н. Нургалиева, Ш.Р. Елеукунова, Ж.Д. Дадебаева, Б.К. Майтанова, Б.Б. Мамраева, Т.Н. Рахымжанова, К.Ш. Нурлановой, А.Ж. Жаксылыкова. Свойства художественного времени и пространства рассматриваются в статье Е.Д. Турсунова.² Проблема связи, совмещения времён в современной философской и исторической прозе изучается в трудах Б.Я. Толмачёва, Н.К. Сарсекеевой. Особенности пространственно-временной организации произведений устного народного творчества раскрывают в своих исследованиях С.А. Каскабасов, Ш. Ибраев, А.Б. Абдулина, К.Т. Абдикова. Изучению хронотопа в современной литературе посвящены работы Н.О.

¹ Володин Э.Ф. Специфика художественного времени // Вопросы философии. – 1978, № 8. – С. 135-142.

² Турсунов Е.Д. Художественное время и пространство в айтысе // В кн.: Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С.34-52.

Джуанышбекова. В связи с проблемой восприятия рассматривает категории времени и пространства Г.М. Мучник. В своей монографии она указывает, что хронотоп имеет огромное значение для постижения смысла художественного произведения /17, 126-128/. Проблема времени рассматривается в работе С.В. Ананьевой.¹ Пространство и время в структуре произведений отдельных писателей изучаются в работах С.Б. Даиржановой, Л.И. Кожемякиной. Изучению понятия хронотопа, его функций, типов посвящены исследования В.В. Савельевой. Сущность категорий времени и пространства раскрывается в статье Ф.Т. Саметовой.²

Однако несмотря на столь большое количество работ, посвящённых проблеме художественного времени и художественного пространства, некоторые вопросы до сих пор требуют дополнительного изучения. И прежде всего это вопрос, связанный с конкретно-практическим исследованием категорий времени и пространства в творчестве современных писателей.

Между тем, именно для литературы XX столетия характерен пристальный интерес к данным категориям. В связи со сложившейся политической, экономической обстановкой, угрозой ядерной, экологической катастрофы произошло переосмысление многих констант человеческого бытия. Человек стал изображаться на пересечении прошлого, настоящего и будущего, а его индивидуальное время-пространство – в неразрывном единстве с историческим временем.

Иную трактовку получила проблема взаимоотношений человека с окружающим миром. Он стал рассматриваться как часть природы, космоса, а его жизнь – как одно из звеньев в нескончаемой цепочке бытия. Вследствие чего произошло раздвижение границ индивидуального времени-пространства до общечеловеческих, вселенских масштабов.

Широкое распространение в современной литературе получило понятие вечности. Вечность стала неотъемлемым фоном изображаемых событий. Это обусловило особенность построения произведений. В них стали одновременно изображаться события, происходящие в различных пространственно-временных измерениях. Прошлое переплелось с настоящим и будущим. Миф, фантазия – с реальностью. Причем границы между ними настолько зыбки, что порой оказывается сложно определить, какое из описываемых событий произошло раньше, а какое позже.

Для современной литературы характерно усиление мифологизации, аллегоризации, притчевости. Писатели стали широко использовать в своих произведениях легенды, предания, библейские сюжеты, что также

¹ Ананьева С.В. Проблема художественного времени и ее воплощение в развитии сюжета // Вестник КазГУ. Серия филологическая. – Алматы, 2000, № 2 (36). – С.110-116.

² Саметова Ф.Т. Объективное и субъективное в определении времени и пространства. // Вестник КазГУ. Серия филологическая. – Алматы, 1998, № 19. – С. 47-52.

способствовало усложнению пространственно-временной организации их произведений.

Большое внимание писатели стали уделять исследованию внутреннего мира героев: пространства их души, сознания, памяти, воображения. Это позволило им, с одной стороны, глубже проникнуть в суть философских проблем, связанных с человеком, а с другой – значительно раздвинуть границы индивидуального времени-пространства.

Все эти тенденции прослеживаются в работе на материале произведений таких известных, талантливых писателей XX столетия, как Анатолий Ким, Абдижамил Нурпеисов, Абиш Кекильбаев, Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов, Толен Абдиков, Оралхан Бокеев, Михаил Пак, Пауло Коэльо.

Пособие включает в себя пять разделов. В первом из них на основе обобщения исследований, посвящённых изучению художественного времени и пространства, выводятся значения, основные функции, свойства данных категорий, рассматривается их структура. Большое внимание уделяется понятию хронотопа. Раскрывается его сущность, функциональная значимость, даётся современная трактовка этого термина.

Во втором разделе проводится анализ произведений Анатолия Кима с точки зрения проблемы хронотопа. Выявляются особенности пространственно-временной организации его рассказов, повестей, романов, концепции времени и пространства, прослеживается эволюция взглядов писателя.

В третьем разделе творчество Анатолия Кима рассматривается в контексте прозы Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова, Михаила Пака. Сопоставительный анализ охватывает формальную организацию и идейно-смысловое содержание произведений писателей. На уровне формального проводится сравнительное исследование особенностей построения пространственно-временного континуума рассказов, повестей, романов А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака. На уровне содержания раскрываются философские аспекты прозы писателей и, в частности, их представления о времени и пространстве, концепция бытия и неразрывно связанная с ней концепция человека.

Цель данного раздела – показать роль категории хронотопа в построении индивидуально-авторской картины мира.

Столь пристальное внимание к прозе Анатолия Кима объясняется тем, что он является одним из наиболее ярких и самобытных писателей XX столетия.

Его творчество развивалось в рамках «московской школы», возникшей в восьмидесятых годах и объединившей писателей, чьё детство пришлось на военные годы (отсюда название «поколение сорокалетних»). Для представителей данной «школы» характерно особое осмысление действительности. В своих произведениях они стремятся показать красоту

мира в его повседневных проявлениях, чем и объясняется их пристальное внимание к быту, любовь к деталям.

Писатели «московской школы», как отмечает В.Г. Бондаренко, – одновременно и трезвые реалисты, и натуралисты, «описывающие травинку за травинкой», и мастера фантазмагорий, и публицисты, «вторгающиеся с авторским голосом в художественную прозу», и каллиграфисты, «заставляющие нас наблюдать за каждым завитком человеческого существования» /18, 7/.

Обыкновенный, «необобщенный» человек и его повседневная жизнь являются предметом изображения в их творчестве. Поэтому характеры их героев вырастают «из мельчайших подробностей» окружающего быта. Однако это не мешает героям подниматься над миром, в котором они живут, и задумываться над такими сложными и волнующими вопросами, как смысл бытия. «Покорное собирательство быта» сочетается в творчестве писателей с «космизмом человеческого духа».

Сложностью характеризуется и композиция их произведений, отличительными чертами которых стали субъектная многоплановость, стилистические контрасты, «пунктирность» сюжетной линии, смещение художественного времени и пространства. А потому творчество писателей «московской школы» дает, по словам Н.О. Жуковой, наиболее «яркое представление о новых тенденциях в современном литературном процессе» /19, 53/.

Все эти особенности в той или иной мере присущи и произведениям Анатолия Кима. Соответственно его творчество служит прекрасным материалом для исследования проблемы хронотопа, выявления значения и функций художественного времени и пространства в современной прозе.

В четвёртом разделе анализируются произведения современных казахских писателей. В качестве объекта исследования выбраны повести «Снежная девушка» Оралхана Бокеева, «Истина» Толена Абдикова, романы «Конец легенды» Абиша Кекильбаева, «Последний долг» Абдижамила Нурпеисова, являющиеся, на наш взгляд, наиболее интересными в плане их пространственно-временной организации. Творчество писателей рассматривается в контексте тенденций развития литературного процесса Казахстана второй половины XX века.

В пятом разделе категория хронотопа исследуется на материале романа «Алхимик» одного из наиболее популярных писателей современности Пауло Коэльо. Обращение к творчеству бразильского прозаика обусловлено, с одной стороны, стремлением проследить, как осмысляются понятия времени и пространства в зарубежной литературе; с другой – тем, что художественный мир романа «Алхимик» весьма уникален и самобытен, ибо в нём органично сочетаются религиозно-философские концепции двух совершенно разных культур – Европы и Азии.

1 ПОНЯТИЕ ХРОНОТОПА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1.1 Значение и функции категорий времени и пространства в художественном произведении

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» /20, 119/. Второе направление связано 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. Третья точка зрения исходит из теории М.М. Бахтина, согласно которой, пространство является одним из структурных элементов категории хронотопа, представляющей собой единство пространственно-временных характеристик.

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.

В данной главе 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.

Все события, изображаемые писателем, происходят в определенном месте и характеризуются определенными пространственными и временными координатами, ибо, как отмечает Н.К. Гей, ничто не может существовать нигде и никогда. Каждый образ «обязательно задан в том смысле, что любое его содержание предполагает, что оно соотносено с кем-то, имело место где-то и когда-то» /21, 239/. Поэтому огромную роль при создании литературного произведения играют категории времени и пространства. И прежде всего их значение заключается в том, что они служат формой существования художественного мира.

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» /22, 6/.

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.¹ 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 /23, 30/.

Как и реальная действительность, художественное пространство может иметь географические характеристики (описание естественно-природных условий: климата, водных бассейнов, рельефа, ландшафта). Если же писатель

¹ См.: Нурахметов Е.Н. Роль акцентного выделения в пространственно временной организации художественного текста // Пространственно-временная и ритмическая организация текста // Сб. науч. трудов. – М.: МГПИ, 1986. – С. 18-19.

обращается к событиям прошлого, то оно приобретает черты соответствующего исторического периода, проявляющегося в быте, одежде, в нравах, обычаях и т.д. Данная категория представляет собой отображенный в своей конечности бесконечный внешний мир.

Однако 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).¹

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.² «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 неимоверный 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.

¹ См. подробнее: Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – С. 103-104.

² Там же. – С. 97-98.

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)» /24, 42/. 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.

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» /25, 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 обрастая новыми смыслами» в процессе развертывания действия /26, 9/. 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 /22, 6/.

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 (ONEYРИЧЕСКИЕ пространства, вечность); визуальные (изображаются с учетом зрительного восприятия) и не визуальные 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.¹

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 /27, 168/ 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.²

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,

¹ См.: Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – С. 88-89.

² См. подробнее о функциях художественного времени: Рахмонов А.А. Концепция времени в таджикской прозе 70-80-х годов. Автореф. дис. канд. - Душанбе: ТГУ, 1992. – С. 5.

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 /28, 136/. 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» /29, 35/. 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.

Соответственно одна из основных функций художественного времени состоит в том, что оно служит формой развертывания образов. С помощью данной категории, как отмечает Г.М. Фридендер, писатели «испытывают своих героев, проверяют их моральный и психологический потенциал» /30, 128/, раскрывают динамику развития их характеров. Большое значение при этом имеет обращение писателей к истории, событиям прошлого, позволяющее глубже проникнуть во внутренний мир персонажей, показать преемственность поколений, эпох.

Поэтому 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» /31, 186/, благодаря которому складываются их представления об окружающей действительности. Вступая в определенные отношения с миром, в котором они живут, пытаются 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.

Образ времени выступает в художественном произведении как сложный эмоционально-мыслительный процесс постижения действительности, отражения реальных причинно-следственных связей, «способный через единичное приходить к обобщению и через общее понимать единичное» /32, 132/.

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» /33, 7/. 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

развертывать изображаемые им события в форме воспоминаний /34, 89-94/. 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) /32, 137/.

Иногда на время восприятия, авторское время «накладывается» «изображенное читательское время» и «изображенное авторское время».¹ 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 осязаемое.

В соответствии со своими значениями художественное время обладает рядом свойств, отличающих его от реального времени. Прежде всего это различие заключается в том, что время в литературном произведении идеально, иллюзорно, поскольку является воплощением определенной образной модели, созданной художником. Более того, оно индивидуально, так как каждый писатель, обращаясь к тем или иным событиям в своем творчестве, при их изображении, анализе опирается на собственные представления о мире.

¹ Термин вводит Д.С. Лихачев. См.: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы.– М.: Наука, 1979. – С. 212.

Художественное время может быть непрерывным и прерывным, завершённым и незавершённым. Непрерывное и незавершённое время характеризует произведения с «открытым» типом времени, включенным во временной поток изображаемой исторической эпохи. Прерывное и завершённое – 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.

Время в литературном произведении разнонаправленно. Оно может двигаться в обратном направлении благодаря воспоминаниям рассказчика, героев, обращению писателя к мифам, легендам, сказаниям, ретроспективному изображению событий, смещению и изменению их последовательности.

Иногда для передачи направленности используется прием художественной инверсии. Сущность инверсии заключается в том, что в произведении события, которые должны произойти в будущем, изображаются как уже имевшие место в прошлом. Применение данного приема позволяет наделять реальностью тот или иной идеал и дает возможность вывести из прошлого настоящее, предугадать будущее /35, 126/.

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» /36, 29 /.

Время в литературном произведении характеризуется множественностью. Подобно реальному, оно представляет собой совокупность отдельных (частных) времен и установившихся между ними временных зависимостей.

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. Информацию о нем (например, прямую: «спустя год», или перифрастическую – смена пейзажей) читатель воспринимает логически. Он не ощущает самого процесса протекания изображаемых событий, а фиксирует крайние точки этого процесса. 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) /37, 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 /38, 14-16/.

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.

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» /39, 93/.

Основными формами художественного времени в литературном произведении являются: формы замедления времени, связанные с наблюдением, восприятием, осмыслением, анализом, которые позволяют глубже проникнуть в суть изображаемых явлений; формы концентрирования времени, благодаря которым повышается интенсивность повествования; формы настоящего времени, позволяющие показать действительность в ее развитии, определенное состояние субъекта; прошедшее время, связанное с изображением исторического прошлого или прошлого героев; будущее время, обеспечивающее познание перспективы жизни.

Кроме того, изображение времени в литературном произведении неразрывно связано с изображением вневременного (вечного), выражающего непреходящие ценности человеческой жизни, ее устойчивые связи.

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 /40, 15/. 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 сюжетообразующую, жанровую функции.

Все указанные свойства художественного времени и художественного пространства позволяют говорить о неразрывном единстве данных категорий и обозначать их общим понятием пространство-время, или хронотоп.

1.2 Хронотоп как литературоведческая категория

Первоначально понятие хронотопа употреблялось в математическом естествознании. Оно было введено А.А. Ухтомским, который понимал под хронотопом «живые и неизгладимые из бытия события, те зависимости (функции), в которых мы выражаем законы бытия, ... «мировые линии», которыми связаны давно прошедшие события с событиями исчезающего вдали будущего» /41, 398/.

М.М. Бахтин применил термин Ухтомского по отношению к художественному миру, который так же, как и реальная действительность, характеризуется наличием пространственно-временных координат. Однако в науке о литературе данное понятие получило более сложное значение. Под хронотопом литературоведы стали понимать не только единство двух категорий – пространства и времени, – но и особый способ освоения и осмысления реальной действительности, воплощения творческого замысла писателя.

Более того, в связи с тем, что пространственно-временные отношения пронизывают все уровни структуры и содержания художественного произведения, многие ученые (вслед за М. Бахтиным) стали говорить о «хронотопичности» отдельных образов и мотивов, что, в свою очередь, повлекло появление целого ряда работ, в которых дается классификация и проводится анализ разновидностей хронотопов.

В современном литературоведении проблема хронотопа рассматривается в двух аспектах – широком и узком. Такой подход к понятию пространства-времени характерен и для работ М.М. Бахтина. Согласно его теории, хронотоп представляет собой, с одной стороны: а) неразрывное единство пространства и времени, характеризующее действительность и освоенное литературой; б) особую категорию литературы, пронизывающую структуру и содержание художественного целого и выражающую взаимосвязь и взаимообусловленность пространственно-временных координат, а с другой: а) исторически обусловленный способ художественного освоения пространства и времени в конкретном произведении; б) схваченный живым художественным созерцанием и воплощенный в пространственно-временном единстве ценностный момент; в) пространственно-временную характеристику отдельных образов и мотивов /13, 234-407/.

Соответственно значениям хронотопа М. Бахтин выделяет следующие его типы: 1) реальный исторический хронотоп; 2) литературно-художественный хронотоп; 3) реально-эпический хронотоп; 4) «ценностный» хронотоп (или «хронотопическая ценность»); 5) хронотоп образов, мотивов. Особое место в его работах отводится жанрово-типическим хронотопам, несущим в себе жанровое значение и характеризующим литературные жанры

и их разновидности. Говоря об их роли, М. Бахтин подчеркивает, что исследование данных хронотопов позволяет не только раскрыть своеобразие художественных произведений, но и определить особенности направлений, методов, в рамках которых они создавались, поскольку, по мнению ученого, «в определенных условиях вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа» /13, 234/.

Однако, Бахтин не ограничивается лишь изучением пространственно-временной организации художественного мира. Большое значение он уделяет вопросу создания и восприятия литературного произведения. В своих исследованиях он неоднократно указывает, что в процессе чтения между автором и читателем происходит диалог, который ведется из различных пространственно-временных координат (хронотопа автора и хронотопа читателя). В связи с чем М.М. Бахтин выделяет особый тип хронотопа, который он называет творческим.

Таким образом, в понимании Бахтина хронотоп является особой формально-содержательной категорией, выражающей неразрывное единство пространства и времени, которая пронизывает все уровни художественного мира и несет в себе жанровое, сюжетное, изобразительное значения.

Идеи М. Бахтина легли в основу большинства современных исследований, касающихся данной проблемы, и получили свою дальнейшую разработку в трудах Г.Н. Слепухова, Ф.П. Федорова, Н.Г. Измайлова, О.А. Светлаковой, Ш.Р. Елеукунова, К.Ш. Нурлановой, А.А. Гаджиева, Н.Л. Лейдермана, В.И. Тюпа, В.Е. Хализева, Н.Э. Фаликовой, В.В. Савельевой, Н.О. Джуанышбекова, Е.М. Лулудовой и других, которые не только обобщили, но и дополнили, углубили основные положения его учения.

Так, Г.Н. Слепухов в своих работах большое внимание уделяет содержательной стороне хронотопа. Он рассматривает категорию пространства-времени с точки зрения ее познавательной функции. По мнению исследователя, хронотоп – это «наиболее богатая в смысловом отношении форма пространственно-временной организации художественного произведения» /6, 16/, в которой особым образом отражаются общественные идеалы эпохи, мировоззрение писателя, взаимоотношения человека с окружающим миром. Иными словами, категория пространства-времени, с одной стороны, содержит в себе в концентрированном виде информацию об определенном объекте, явлении, а с другой – является образом, элементом фантазии, способствующим осмыслению изображаемой действительности. Соответственно в качестве основной Г.Н. Слепухов указывает синтезирующую функцию хронотопов, а также отмечает, что они служат для усиления образно-смысловой концепции художественного произведения и помогают писателю адекватно отразить определенные черты действительности.

Особое место в его исследованиях отводится так называемым метахронотопам, заключающим в себе такие пространственно-временные значения, как «верх-низ», «правое-левое», «назад-вперед», «прошедшее-будущее» и т.п. По мысли Г.Н. Слепухова, они помогают глубже проникнуть в логику произведения литературы, так как являются «концентрированным выражением художественного опыта людей» /6, 19/.

Понятие хронотопа рассматривается в работе Ф.П. Федорова. Он указывает, что пространство-время является формой существования художественного мира. Данная категория определяет структуру литературного произведения и включает в себя весь комплекс проблем (от лингвистических до философских), связанных с жизнью художественного текста. Главный акцент в своей работе Ф.П. Федоров так же, как и Г.Н. Слепухов, делает на исследовании содержательной стороны хронотопа. По его мнению, «в пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным, историческим сознанием, преломляется вся система духовных представлений человека и общества, вся сумма их духовного опыта» /8, 15/. А потому на основе анализа хронотопа можно выявить особенности мировоззрения и мироощущения писателя и эпохи, в период которой развивалось его творчество. Соответственно первостепенное значение категории пространства-времени в понимании исследователя заключается в том, что она связует художественный текст с «внетекстовым» миром и тем самым позволяет определить место литературного произведения в контексте культуры.

Несколько иначе подходит к понятию хронотопа Н.Г. Измайлов. Исследуя соотношение категории пространства-времени с художественным методом, он приходит к выводу, что хронотоп включает в себя объективное содержание, проявляющееся в его сюжетобразующем и жанрообразующем значении, и субъективное содержание, заключающееся в его ценностном наполнении. Причем объективная сторона определяется субъективной, которая, в свою очередь, находится под воздействием диалогической сферы сознания человека. Кроме того, по мнению Н.Г. Измайлова, «определенному методу и направлению соответствуют определенные исторически выработанные ряды хронотопов и их определенные ценностные значения» /42, 162/.

Его точку зрения разделяет О.А. Светлакова, понимающая хронотоп как «продукт художественного сознания», определяемого эпохой, национальным своеобразием культуры, этапом литературного процесса, творческой индивидуальностью писателя и особенностями жанра, в рамках которого он создает свои произведения /43, 3/.

Исследованию жанрообразующей функции хронотопов посвящена работа Ш.Р. Елеукунова. Анализируя творчество казахских писателей различных эпох, он приходит к выводу, что по мере развития общества,

литературы шло постепенное усложнение представлений о пространстве и времени. Этот процесс, по мнению исследователя, оказал огромное влияние на формирование жанров и прежде всего романа, становление которого он рассматривает в своей работе. Проследивая развитие романной формы в казахской литературе, Ш.Р. Елеукинов отмечает, что ее возникновение во многом было обусловлено усложнением пространственно-временных отношений, составляющих основу художественного мира; что структуру произведений данного жанра определяют хронотопы, характеризующиеся переплетением и пересечением различных пространственно-временных планов.¹

Огромный интерес представляет концепция К.Ш. Нурлановой. Согласно ее теории, художественные хронотопы обладают особым свойством, благодаря которому можно проводить параллели между устной и письменной литературами, что и делает исследовательница в своей статье.

Рассматривая произведения устного народного творчества, К.Ш. Нурланова указывает, что категория пространства-времени в них, с одной стороны, передает чувства единства с космосом, столь характерное для данной эпохи, а с другой – служит раскрытию «сути художественной информации», то есть включает в себя «рациональный» и «эмоциональный» смысл. Соответственно хронотоп в устной литературе представляет собой целостное единство «концептуального представления о пространстве и перцептуального эмоционального ощущения времени и пространства» /44, 72/.

Иными словами, в понимании исследовательницы категория пространства-времени включает в себя две стороны, которые составляют ее основное свойство: во-первых, она выражает представления о реальном времени-пространстве; во-вторых, раскрывает мироощущение, мировосприятие художника. Это свойство художественного хронотопа, по мнению К.Ш. Нурлановой, сохраняется и в современной литературе, что и позволяет говорить об универсальности данной категории.

Огромное внимание проблеме хронотопа уделяет в своей работе А.А. Гаджиев. Он указывает, что данная категория является неотъемлемым компонентом построения художественного мира. Кроме того, сопоставляя произведения реалистической и романтической литературы, исследователь приходит к выводу, что пространственно-временные представления писателей неразрывно связаны с определенным методом. А потому на основе анализа хронотопов можно выявить своеобразие художественного метода, в русле которого формировалось и развивалось творчество художника. Так говоря о различиях романтизма и реализма, А.А. Гаджиев указывает, что отличительной особенностью реализма является «изображение жизни во

¹ См.: Елеукинов Ш.Р. От фольклора до романа-эпопеи. – Алма-Ата: Жазушы, 1987.

временной и пространственной приближенности», в то время как для романтизма характерно «изображение жизни во временной и пространственной отдаленности» /45,74/.

Большое значение хронотопов подчеркивает Н.Л. Лейдерман. По мнению исследователя, они связывают художественное произведение с реальным миром. Являясь важнейшими характеристиками жизни человека, пространство и время становятся предметом изучения, освоения и осмысления литературы, поскольку главная ее задача заключается в том, чтобы изображать действительность. Соответственно основные функции хронотопов в художественном произведении заключаются в том, что они служат своеобразной «рамой», в пределах которой развиваются описываемые события; составляют неотъемлемую часть мира (внутреннего и внешнего) героев. При этом, как отмечает Н.Л. Лейдерман, категория пространства-времени характеризует лишь образы, так или иначе связанные с реальной действительностью, и поэтому, чтобы представить хронотоп произведения, надо рассмотреть «организацию тех образов, которые способны воплощать и эстетически выражать существенные параметры действительности, в целом взятые вместе создавать художественный аналог реальности» /46, 25/. К таким пространственно-временным образам исследователь относит сюжет как цепь событий, действий, поступков героев; систему характеров; портреты; пейзажи; вводные эпизоды.

Далее, анализируя структуру художественных произведений, Н.Л. Лейдерман указывает, что хронотоп является носителем жанра, поскольку, формируясь в «свете точек зрения субъектов речи и сознания», пересекающихся, отражающихся друг в друге, становится «собственно конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира» /46, 25/.

Проблема хронотопа рассматривается в работе Р.И. Енукидзе. На основе изучения и анализа структуры художественных текстов исследовательница делает вывод о том, что время и пространство являются органическими элементами художественного освоения действительности, ибо с помощью данных категорий «реализуется один из релевантных аспектов семантической структуры текста на вербальном уровне» /47, 5/. Р.И. Енукидзе отмечает универсальный характер данных категорий. По ее мнению, время и пространство соединяют микроструктуры и компоненты художественного текста в целостную систему.

Исследовательница подчеркивает, что данные категории неразрывно взаимосвязаны между собой. Они взаимообуславливают и взаимоопределяют друг друга, и потому время и пространство необходимо рассматривать в единстве, как составляющие более общей категории – художественного хронотопа.

Хронотоп в понимании Р.И. Енукидзе представляет структурно-содержательную целостность. Он является одним из конструктивных

элементов категориальной системы произведения и «обозначает пространственно-временные отношения, реализованные в художественном тексте» /47, 3/.

Важнейшие функции хронотопов, по мнению исследовательницы, заключаются в том, что они, во-первых, служат средством развертывания сюжетного повествования, ибо именно сочетания художественного времени и пространства создают различные формы сюжетного динамизма; во-вторых, являются одним из средств художественной актуализации, так как анализ категорий пространства и времени позволяет выявить языковые особенности того или иного жанра.

Вопрос о роли и функциях хронотопа является одним из центральных в исследовании Ю.Ф. Карякина. Он указывает, что при анализе художественного произведения необходимо уделять большое внимание категории пространства-времени. Ибо хронотоп, по мнению Ю.Ф. Карякина, отражает «живую жизнь». Категория времени-пространства в его понимании есть не что иное, как способ постижения смысла человеческого бытия, получивший воплощение в литературе.

Кроме того, исследователь отмечает, что анализ хронотопа позволяет раскрыть особенности мировоззрения писателя, а изображение времени-пространства является основным жанрообразующим принципом /48, 639-641/.

Значение термина «хронотоп» раскрывается в статье В.И. Тюпа. Говоря об особенностях построения художественного целого, исследователь указывает на эстетическую природу литературного произведения, ибо в основе его лежат субъективное восприятие мира, переживания писателя. А потому такие категории, как пространство, приобретают в художественном мире прежде всего эстетический смысл и содержание. Эстетическое же пространство в понимании В.И. Тюпа представляет собой внутреннюю архитектуру целого («ценностное уплотнение мира вокруг человека, вокруг «я» героя»), то есть является «архитектоническим (в бахтинском смысле) хронотопом бытия героя в мире», который включает в себя в качестве четвертого измерения изображенное время. Этот хронотоп, характеризующийся единством и неделимостью, не знающий дискретности, «в процессе развертывания сюжета подвергается ценностной поляризации на внутреннее и внешнее, замкнутое и незамкнутое, далекое и близкое, центр и периферию, верх и низ» и т.д. /49, 10/.

Необходимость изучения категории пространства-времени в связи с проблемой литературного рода подчеркивает В.Е. Хализев. Он утверждает, что действительность и все ее определяющие по-разному осваиваются в эпосе, лирике и драме. Вследствие чего в каждом из литературных родов складывается свой, особый, присущий лишь ему хронотоп /50, 28-29/.

Постижению идейно-смыслового содержания термина «хронотоп» посвящена работа Н.Э. Фаликовой. Обобщая исследования, существующие по данной проблеме, и рассматривая произведения литературы XIX-XX веков, она указывает, что время и пространство являются основными характеристиками художественного мира. А потому их изучение позволяет глубже проникнуть в структуру литературного произведения и определить особенности его композиции.

Н.Э. Фаликова отмечает, что время и пространство – взаимообуславливающие категории. Они пронизывают друг друга и являются сторонами более общей структуры – хронотопа.

Хронотоп в определении исследовательницы – это категория общей и частной поэтики; художественное воплощение отраженного сознанием человека мира; культурно-историческое время-пространство; структурный закон жанра. Поэтому главной его функцией является жанрообразующая.

Большое внимание Н.Э. Фаликова уделяет изучению свойств хронотопов. Рассматривая структуру категории пространства-времени, исследовательница отмечает, что «художественному хронотопу присущи дискретность и многомерность пространства, неравномерность и необратимость течения времени» /3, 55/. Рассуждая о типах хронотопов, она приходит к выводу, что на различных уровнях «материи литературы» пространственно-временные отношения проявляются по-разному, и потому в литературе существует множество пространственно-временных систем, вычленение которых зависит от выбора точки отсчета. Так, например, можно выделить жанровый хронотоп, сюжетный хронотоп, хронотоп автора, героев, читателя. Кроме того, она указывает, что время и пространство связаны с мировоззрением, мироощущением писателя. А потому при анализе хронотопа в литературном произведении необходимо учитывать нравственные, философские, эстетические взгляды художника.

Значительный вклад в теорию хронотопов внесла В.В. Савельева. Изучая структуру, функции пространства-времени, исследовательница приходит к выводу, что данная категория прежде всего связана с идеей движения, изменения, а следовательно, основное значение хронотопа заключается в том, чтобы раскрыть сущность этого процесса. Причем движение, как отмечает В.В. Савельева, свойственно как художественному миру в целом, так и отдельным его образам. В связи с чем, в структуре произведения можно выделить два уровня – «макросферу» и «микросферу», – каждый из которых имеет свою пространственно-временную организацию. При этом «макросфера» может включать в себя несколько «микросфер», которые, в свою очередь, могут быть незамкнутыми и замкнутыми (или полужамкнутыми). Незамкнутые «микросферы» связаны с «макросферой». Их пространственно-временные ряды переплетаются и пересекаются с пространственно-временными характеристиками «макросферы», и поэтому

хронотопы «микросфер» следует рассматривать как составляющие единого хронотопа, характеризующего художественный мир в целом. Замкнутые (или полузамкнутые) «микросферы» не связаны с «макросферой», и их хронотопы самоценны и поддаются самостоятельному описанию.

Но это лишь один из аспектов изучения категории пространства-времени. Есть и другой, не менее значимый и вытекающий непосредственно из первого.

Исследуя и сопоставляя творчество различных писателей, В.В. Савельева отмечает, что оба уровня художественного мира – «макросферу» и «микросферу» (независимо от того, замкнутая она или незамкнутая) – характеризует наличие общих доминант, являющихся формами хронотопа. Среди них наибольшее значение имеют:

1) Циклический хронотоп, который подчеркивает идею вечной повторяемости и круговорота пространства и времени мира. В художественном произведении он представлен как «архетипическая ситуация, когда время-пространство уже дано человеку и в целом мало в чем зависит от него». Циклический хронотоп геометрически соотносится с кругом, овалом, эллипсом. Его символами в художественном мире могут быть пространственно-временные картины жизненных, природных циклов.

2) Линейный хронотоп, выражающий идею историзма, поступательного движения от прошлого к настоящему и будущему.

3) Хронотоп вечности, создающий в художественном мире «ситуацию покоящегося пространства и остановленного времени». Отличительная черта такого хронотопа заключается в том, что время в нем «существует все сразу», пространство предстает как «состояние, в котором одновременно потенциальны все пространства» /51, 121-122/.

В связи с тенденциями развития современной литературы рассматривает категорию времени-пространства Н.О. Джуанышбеков. В своем исследовании он отмечает, что хронотоп является способом отражения и постижения действительности. А потому на основе изучения категории времени-пространства можно выявить не только представления художника о мире, но и особенности литературы той эпохи, в период которой формировалось его творчество. Так, например, по мнению Н.О. Джуанышбекова, для современной литературы характерен особый хронотоп, через который осуществляется обращение писателей «к фольклору, мифу и их трансформации в современной виртуальной художественной действительности» /52, 357/.

Проблему хронотопа затрагивает в своей работе Е.М. Лулудова. На основе анализа теоретических трудов отечественных и зарубежных исследователей она приходит к выводу, что хронотоп является «культурно обработанной устойчивой позицией, из которой или сквозь которую человек

осваивает нравственное пространство топографически объемного мира» /53, 69/.

Таким образом, хронотоп является, во-первых, формально-содержательной категорией, выражающей неразрывное единство пространственно-временных характеристик в литературном произведении; во-вторых, способом отражения и постижения действительности. Основные же функции его заключаются в том, что он:

- имеет большое значение в организации, построении художественного мира;
- способствует освоению изображаемой действительности;
- играет огромную роль в раскрытии образной системы произведения, эстетических взглядов писателя и его концепции мира, человека;
- несет в себе жанрообразующее, сюжетообразующее, изобразительное значения и выполняет синтезирующую функцию.

В данном исследовании хронотоп рассматривается именно в таком понимании, и потому анализ пространственно-временной организации произведений ведется в работе на двух уровнях: формальном и содержательном. Более того, на основе изучения проблемы хронотопа в творчестве конкретных писателей показывается, что время и пространство во многом обуславливают своеобразие построения художественного мира. При этом большое внимание уделяется рассмотрению вопроса о том, как реализуются указанные функции хронотопа в литературном произведении и, в частности, в творчестве современных писателей.

2 ХРОНОТОП В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ КИМА

2.1 Концепция времени и пространства А. Кима

Анатолий Ким – один из крупнейших современных писателей. Его произведения переведены на многие языки мира. Оригинальные по своему содержанию и построению они вызывают огромный интерес читателей и критиков. В литературоведении по сей день ведется полемика вокруг прозы Кима. И прежде всего она касается жанрового своеобразия романов писателя. Ибо каждое его произведение – это неповторимый мир, в котором самым тесным и причудливым образом сочетаются миф, реальность и фантазия. Рассказы, повести, романы Анатолия Кима, как отмечают исследователи, несут в себе «печать тайны». В них как бы задана загадка. «Загадка странного, ни на что не похожего мироощущения, таящегося за простым, открытым, «графичным, прозрачным ...рисунком», которым он изображает быт своих героев. В результате чего художественный мир писателя «волшебенно двоятся» /54, 219/.

Такой подход Анатолия Кима во многом обусловлен тенденциями развития литературы последней трети XX столетия, отличительной особенностью которой, по мнению исследователей, стало пристальное внимание к внутреннему миру личности, пространству души, сознания. «Одним из замечательных достижений современной литературы... – пишет в своей работе З.Г. Османова, – является умение... глубоко и полно раскрывать внутренний мир человека, показывать его в многообразных связях с жизнью, с действительностью» /55, 179/. Вследствие чего произошло значительное расширение диапазона изображения. Бытие во всем его многообразии и многоплановости стало рассматриваться сквозь призму восприятия человека. Макромир и микромир – исходные величины современной литературы. Причем оба они неразрывно взаимосвязаны между собой. Ибо макромир постигается через микромир. Благодаря чему литература приобрела «космические» и «молекулярные» возможности /56, 33/.

Такой взгляд на мир обусловил многомерность изображаемой действительности. Стремясь осмыслить современность как «непременное звено» в цепи времен, проследить духовную эволюцию людей, писатели обратились к фольклору. Они стали широко использовать в своих произведениях мифы, легенды, притчи (смотрите, например, произведения С. Санбаева, А. Алимжанова, А. Кекильбаева).

Для литературы XX столетия характерно представление о бытии как единстве трех сфер: природы, общества, мышления /57, 10/. Человек стал изображаться в его сложнейших взаимосвязях с окружающим миром. При этом главный акцент делается на духовной стороне этих отношений.

Особое звучание получила тема вечности. Вечное и преходящее стали одними из ведущих понятий литературы последних лет. На основе их соотнесения писатели осмысливают законы бытия, выверяют «вечной жизнью природы» те процессы, которые происходят в жизни современного человека /58, 38/.

Значительно раздвинуло горизонты изображаемого включение элементов фантастического. В современной прозе появился целый ряд произведений, «облаченных в разные формы условности» /59, 187/.

Большое влияние на Анатолия Кима оказала «московская школа», в традициях которой развивалось его творчество. Возникшая в конце XX столетия, данная школа («поколение сорокалетних») объединила таких писателей, как В. Маканин, А. Курчаткин, Р. Киреев, В. Гусев, В. Михальский, В. Личутин, В. Орлов, В. Крупин, Т. Пулатов и другие. Ее появление вызвало огромный резонанс среди критиков.¹ Поставившая в центре своего внимания повседневную жизнь обыкновенного человека, проза «сорокалетних» встала как бы в противовес всей предшествующей литературе. Их герои малоактивны. Они не совершают подвигов. На первый взгляд кажется, что они – лишь простые созерцатели жизни. Созданию такого впечатления способствует и пристальный интерес писателей к бытовому укладу их героев. Предельная детализация стала отличительной особенностью их произведений. Однако, скрупулезное изображение быта служит лишь своеобразной «оболочкой», раскрыв которую, писатели постигают внутренний мир своих героев. Человеческая душа во всем ее богатстве и разнообразии составляет основу прозы «сорокалетних». Акцентируя внимание на атрибутах внешнего мира, писатели пытаются понять процессы, движущие течением жизни, рассмотреть сквозь быт проблемы бытия и тем самым постичь реальность как бы изнутри. Отсюда многомерность изображаемой ими действительности, амбивалентность, многозначность создаваемых ими образов.

Характерной особенностью прозы «сорокалетних» является смешение реального и фантастического. Ярким примером тому служит роман В. Орлова «Альтист Данилов». События, описываемые в данном произведении, разворачиваются параллельно в мире демонов и в мире людей. Своеобразным связующим звеном между ними становится главный герой романа – альтист Данилов, – который в силу двойственности своей природы постоянно переходит из одного состояния в другое.

¹ См., например: Золотусский И. Загадки простоты // Литературная газета. – 1980, 4 февраля, № 8. – С. 5. Бондаренко В. Столкновение духа с материей // Литературная газета. – 1980, 5 ноября, № 45. – С. 4.

Чупринин С. Каждому – своё! // Литературная учеба. – 1981, № 1. – С. 115-116. Ковский В. В масштабе целого // Вопросы литературы. – 1982, № 10. – С. 70-110.

Казалось бы совершенно разные, оба эти мира в то же время находятся в отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности. По сути мир демонов – своего рода отражение мира людей, но только с иной, «изнаночной» стороны. Через фантастическое в романе постигается современная действительность. Оно становится своеобразным «катализатором», «раздражителем» обыденности жизни, дающим возможность раскрыть в человеке новые грани /18, 65/.

Очень четко эта мысль прослеживается в повести В. Крупина «Живая вода», действие которой происходит в небольшом пристанционном поселке. Основу сюжета составляет история о том, как один из жителей (Вася Зюкин) неожиданно обнаружил источник с живой водой. Вначале все складывается как в сказке. Живая вода возвращает жителям поселка здоровье, молодость. Однако вскоре сказка становится иллюзией. Источник исчезает, живая вода оказывается водкой, а обретенное героями счастье – мнимым.

На примере данных произведений видно, что проза «сорокалетних» характеризуется метафоричностью языка, символичностью, условностью изображаемого. Фантастическое предстает в их творчестве как своего рода «игра», позволяющая писателям укрупнить отдельные стороны реальной действительности и показать их философски обобщенно. Отсюда сложность, многоплановость созданного ими мира.

Все эти особенности получили отражение в произведениях Анатолия Кима. Именно в его творчестве, по мнению А.Г. Бочарова, наиболее заметны «противоречия – достоинства и слабости – прозы «сорокалетних» /60, 181/.

Тенденции развития современной литературы, сложившийся в конце XX века новый взгляд на мир, человека, явились одним из главных факторов, определивших представления писателя о времени и пространстве, построение его произведений.

Пространство и время – универсальные категории. По словам А.Я. Гуревича, они составляют «концепционный и чувственный инвентарь культуры» /40, 27/, являются неотъемлемыми элементами картины мира, присущей мировосприятию той или иной исторической эпохи. Соответственно мир художественного произведения, будучи образным отражением реальной действительности, неразрывно связан с категориями пространства и времени. Они, как указывает Н.Б. Зубарева, выступают его «важнейшими творческими константами» /61, 25/.

Однако пространственно-временная структура художественного мира отличается от пространственно-временной структуры реального мира. Различие это обусловлено прежде всего тем, что в основе художественного пространства и времени лежат пространственно-временные представления индивидуального сознания (или субъективное пространство и время).

Мировоззрение, мировосприятие человека, как известно, формируются под влиянием исторических, социально-экономических, политических

условий, в которых он живёт, что позволяет говорить о человеке, как «феномене определённой культуры, определённой исторической эпохи» /8, 15/. В то же время в сознании каждого человека в силу физиологических, образовательных обстоятельств, в зависимости от среды, в которой происходит становление его как личности, складывается собственное представление о мире. Основу же картины мира, созданной индивидуальным сознанием, составляет прежде всего пространственно-временной опыт человека. Следовательно, для того, чтобы выявить особенности построения художественного мира, необходимо определить, в чём заключается суть авторской концепции пространства и времени.

Вся структура художественного сознания Анатолия Кима «проникнута размышлениями о времени и пространстве» /62, 67/. Причём в своем творчестве писатель не ограничивается бытовым и традиционным философским пониманием данных категорий. Понятия пространства и времени в его произведениях, помимо своего основного значения,¹ получают дополнительную смысловую нагрузку.

Так, время, согласно представлениям Анатолия Кима, – это некая «иллюзия, создаваемая последовательными чередованиями наших состояний сознания на протяжении нашего странствования в Вечности...» /63, 81/. Соответственно жизнь, по мнению писателя, – это миг, разомкнутый в бесконечность. А значит, каждый человек одновременно живёт в трёх измерениях – прошлом, настоящем и будущем. Отсюда многочисленные перевоплощения героев, встречи их с самими собой, соединение предков и потомков в одном времени и пространстве.

Время – это океан, считает писатель, по которому плывут люди, совершая своё путешествие из настоящего в прошлое и будущее («...унесёт его одинокое «я» прямо в **океан Наджизни**, где независимо от **течения времени** пребывают неразделёнными дух и материя» /64, 32/. «Теперь этого дома нет – на его месте выросло что-то бетонное и стеклянное..., – утонул славный кирпичный корабль в **океане времени**» /65, 96/). Поэтому одним из основных свойств времени в творчестве А. Кима становится текучесть. («Однажды услышал гул леса, живущего не в **быстротекущем времени**...» /64, 68/, «...вновь **потекла тонкая струя его времени** ...» /66, 380/).

Будучи неразрывно связанным с движением, время течёт, стремительно бежит, оставляя свой след на окружающем мире («...и тогда сквозь морщины, **тёмную решётку времени** на лице её проступал яркий девичий румянец» /65, 432/), и в этом потоке времени неумолимо несётся вперёд человек, чтобы однажды слиться с вечностью.

¹ Обычно пространство и время рассматриваются как всеобщие формы существования бесконечно развивающейся материи.

Вечность и мгновение – два ведущих понятия кимовской концепции времени. Традиционно вечность рассматривается как «бесконечность времени существования материального мира, обусловленного несотворимостью и неуничтожимостью материи и её атрибутов, материальным единством мира» /67, 80/. Под мгновением же понимают «очень короткий промежуток времени» /68, 303/. В своей концепции Анатолий Ким, хотя и придерживается общепринятого значения данных понятий, в то же время вносит определённые уточнения. Так, вечность в его понимании представляет собой нечто бесконечное, в которое вливается время существования человека (а также животных, растений). Вечность мыслится Кимом как «никуда не ведущее изобилие времени», как «ощутимый процесс, стремящийся приобрести форму круга» /62, 71/. В понятие мгновения писатель вкладывает несколько значений. Под ним Ким понимает: а) короткий промежуток времени, в течение которого происходит смена душевных состояний, впечатлений, ощущений героев («Павел как бы мгновенно прочувствовал те долгие дни жары и солнца...» /66, 406/); б) единицы измерения времени, из которых складывается жизнь («...я получаю возможность выбора прожить любое из прожитых деревьями моего леса мгновений...» /64, 153/); в) время существования живых существ в сравнении с вечностью; г) земное, вселенское время-пространство в соотношении с космосом («Вселенная – это всего лишь мгновение из непробудимого львиного сна, украшенное хороводом дружных искорок, связанных меж собой гравитационным притяжением» /64, 227/); д) границу, лежащую между прошлым, настоящим и будущим («Продолжал же дальше существовать некий дух, навсегда отрешённый от прошлого... свистящим ударом острого, как лезвие сабли, разящего мгновения /64, 82/). При этом мгновение не только разделяет эти три временных измерения, но и связывает их, придавая им свойства взаимопроницаемости, взаимопереходности. Через мгновение прошлое и будущее становятся настоящим, а настоящее – прошлым.

Мгновение неуловимо, а потому жизнь, «сотканная» из мгновений, также неуловима.

Время предстаёт в творчестве Анатолия Кима как нечто материальное, осязаемое. По нему можно ходить («И, отныне сверстники, мы с тобою вместе **пойдем воздушными тропами времени...**» /66, 198/); путешествовать («...я ... Митю попросила, чтобы он **попутешествовал по закоулкам каких-нибудь древних времён...**» /66, 199/); плыть («С тех пор я то и дело повторяю про себя это утешение – если мне становится невольно **плыть во времени** своего существования...» /66, 185/). В нём можно прорасти («**Прорастая во времени**, лес кончиками своих корней опирается на мёртвую твердь...» /66, 277/); сиять («Всё моё вещество жизни трепещет от жажды зелено **сиять во времени** ...» /64, 234/); растворяться («Тихо в лесу – словно бы знает, что и он будет **растворён во времени** ...» /66, 278/);

исчезать («Но события... свершались и безмолвно **исчезали во времени...**» /66, 290/), ибо время – некая «таинственная мантия», покрывающая мир.

Время осязаемо («А он останется в пределах пространства, по которому размазан **тонким слоем времени...**» /64, 362/). Оно имеет объем («...его тело проникает сквозь любую **толщу времени...**» /66, 187/). Оно сжимаемо и расширяемо, относительно, а иногда даже и условно, ибо миг может представлять как вечность, а годы, столетия – как одно мгновение. Время соизмеримо. Оно всегда соотносится с тем «существом или телом», которое совершает движение, и потому «суетливому муравью ...покажется ... век наш столь же непостижимо долгим, как нам ...вечность жизни великанов» /66, 527/.

При всей бесконечности время имеет свои «внутренние» границы. По мысли Анатолия Кима, каждое живое существо, явление, событие находится в пределах определённого времени. В связи с чем писатель выделяет:

- 1) внутреннее время, измеряемое «пульсациями гигантского растяжения» и «мгновенными сокращениями» живого существа;
- 2) земное время, исчисляемое годами;
- 3) историческое время, связанное со столетиями, эпохами;
- 4) разумное время, определяемое деяниями людей.

Все указанные времена пересекаются в едином центре, в качестве которого выступает человек. Кроме того, человек в понимании писателя сам является воплощением времени. «Человек – это прошлое, – пишет А. Ким в романе «Отец-лес», – которого уже нет, но оно всегда есть и никогда не перестанет быть, если в нём хоть одну минуту побывал Отец» /64, 302/. Отец – это Бог, который дал жизнь людям, а потому время существования их на земле Ким называет богоданным.

Время в понимании писателя нечто «живое». Оно имеет душу и дух. Душа времени раскрывается через мимолётные впечатления, ощущения человека. Дух «повелевает» людям «строить и созидать». Он определяет веяния времени, влияющие на «облик эпохи». Душа времени связана с внутренним миром человека, дух – с внешним. А потому время – «тот самый фокус», который управляет жизнью, разделяя и соединяя людей, вращающихся вместе с Землёй в едином вихре, совершая свой бег от сиюминутного к вечному.

Пытаясь осмыслить понятие времени, А. Ким нередко соотносит его с конкретными предметами. Так, в его романе «Белка» возникает образ часов. С одной стороны, это часы счастья, отмеряющие время «теплом и холодом морей, сменой приливов и отливов...» /66, 103/. А с другой – вселенские часы, которые, неторопливо выстукивая «... быть... не быть! быть... не быть! тут... там! тут... там!» /66, 248/, выражают извечный круговорот бытия. В романе «Отец-лес» Анатолий Ким представляет историю человечества в виде «извилистой светящейся линии сапфирного цвета», которая разворачивается

перед «инопланетным созерцателем веков» на огромном экране времени /64, 202/.

Большое значение для постижения кимовской концепции времени имеет образ зеркала, неоднократно возникающий на страницах его произведений. Зеркало выступает в творчестве писателя той особой «гранью», в которой происходит пересечение, совмещение времён (прошлого и настоящего). Именно благодаря ему герои Кима приобретают возможность встречаться с самими собой десятилетней давности (роман «Белка»). Зеркало времени – особая «поверхность», отражающая историю жизни людей: их причуды, капризы, «метания по закоулкам пустынного города». Оно хранит в себе память об их прошлом (...ий-Белка, глядя в зеркало, видит «рыло оборотня»). Но прошлое предстаёт перед человеком, всякий раз, когда он смотрит в зеркало, в виде плоских призраков. Плоскость эта обусловлена тем, считает А. Ким, что зеркала пусты. И в силу своей пустоты они способны отражать лишь в определённом измерении. Они показывают лишь внешний облик людей.

Образ зеркала приобретает в творчестве Кима символическое значение. Оно воплощает собой то пространственно-временное измерение, в котором живут плоские люди – люди, чья душа «пребывает в адской пустоте» /66, 30/, ибо человеческая душа неподвластна зеркальному отражению (смотрите образ плоского человека в романе «Белка»).

Категория времени в концепции писателя тесно переплетается с категорией пространства. По мнению Анатолия Кима, время представляет собой видоизменение пространства, так как оно (время) существует только потому, что в пространстве происходят какие-либо события.

Как известно, пространство так же, как и время, – один из важнейших параметров материального мира. Его основными свойствами являются протяжённость, объёмность, прерывность и непрерывность. Под пространством обычно понимают «объективную реальность, форму существования материи, ...промежуток между чем-нибудь, место, где что-нибудь вмещается» /69, 553/.

В концепции Анатолия Кима понятие пространства существенно дополняется и углубляется. Писатель философски осмысливает данную категорию, раскрывает её основные свойства. Пространство предстаёт в творчестве Кима, с одной стороны, как объективная действительность, с другой – как нечто условное. Его значения варьируются от предельно конкретного до абстрактного.

Пространство в произведениях писателя – прежде всего та реальность, в которой живут его герои, их бытовой уклад. Отличительной особенностью пространства в этом случае становится его измеримость. В качестве единицы измерения выступает жизнь человека («Он тащился по жизни, ...видя под собою лишь **аршин пространства повседневности...**» /66, 412/).

Пространство – это своеобразная граница, лежащая между людьми, окружающими их предметами. Оно, по мысли Кима, определяет их положение по отношению друг к другу, соединяет и разделяет их («Словно облако и его тень, нас **разделяло** некое **пространство**...» /66, 46/).

Под пространством писатель понимает место, где совершаются изображаемые им события, внешний мир, в котором движутся его герои, происходят их встречи. В произведениях Анатолия Кима местом действия чаще всего становится город, страна. Особая роль отводится природе. Она, в отличие от замкнутых пространств, подобных городу, дому, не имеет границ. Она предстает как нечто беспредельное, бесконечное, вечное. Природа осмысливается Кимом не просто как жизненное пространство людей, а как мир, связующий человека с космосом.

Пространство космоса занимает одно из центральных мест в повестях, романах писателя. По мнению Анатолия Кима, человек – часть Вселенной. Он (человек) – одно из неисчислимых перемен мирового пространства, подобного сдвигу земной коры, полёту бабочки, прорастанию дерева /66, 195/. А потому вся жизнь человека неразрывно связана с космосом. Он вместе с Землёй вращается во Вселенной, совершая свой путь.

В своих произведениях Анатолий Ким стремится не только постичь и отразить величие космоса, но и показать, что все живые существа (люди, животные, растения) представляют собой проявления единого мирового пространства. Он проводит мысль о том, что главное отличительное свойство пространства заключается в том, что оно «всегда остаётся там, где было, но только всегда меняет свой вид посредством наших жизней, ...благодаря движениям облаков, ветра, птиц, зверей, ручьёв и падающих в море скал» /66, 195/.

Соответственно пространство в концепции писателя может быть глубоким («...я уже различаю... смутную **глубину пространства**...» /66, 34/), пустым («Лучи, ...преодолевая абсолютную **пустоту пространства**, сливаются в единую всекосмическую световую сферу» /64, 69/), плоским («...**плоскость** степного **пространства** и небо словно бы неразделимы...» /66, 404/), искривлённым («...эта громада из галактик **искривлённых пространств**...» /65, 186/). Оно беспредельно и неизмеримо («То огромное и безвкусное, что... отбросило от неё прочь за пределы **неизмеримого пространства** все её суетные заботы...» /66, 445/, «...они легко понесли на плечах тяжесть **беспредельных звёздных пространств**» /66, 361/). Пространство способно сужаться и расширяться («И в этом ...резком **сужении** окружающего материального мира...» /64, 33/). В нём можно двигаться, летать и даже рисовать на нём («Можно, оказывается, **на любом кусочке пространства рисовать** сколько тебе угодно» /66, 190/).

Однако пространство в творчестве Анатолия Кима не всегда предстаёт как некая реальность. Оно может быть условным.

Условным пространством писатель называет душу человека («...а внутри того **условного пространства**, что мы назовём душою...» /66, 124/). По мысли Кима, в ней так же, как и в объективно существующем мире, происходит постоянное движение (чувств, эмоций). Человеческая душа, считает он, обладает тем же свойством, что и пространство. Находясь в одном месте (в данном случае в человеке), она в то же время всегда видоизменяется за счёт смены впечатлений, состояний.

Помимо пространства души, Анатолий Ким выделяет пространство памяти, пространство сознания и пространство воображения. В пространстве памяти человек посредством воспоминаний совершает «путешествия» из настоящего в прошлое и обратно. Пространство сознания – это некое «четвёртое измерение», в котором происходит движение мыслей. В пространстве воображения человек благодаря фантазии может «перемещаться» в любом направлении и даже выходить за пределы реального мира.

Особое место в концепции писателя занимает пространство ноосферы. Под ним А. Ким понимает «очеловеченное пространство». Его точка зрения в этом плане не расходится с научной, ибо, согласно учению В.И. Вернадского, ноосфера представляет собой «такое единство взаимодействия природы и общества, когда человек, его разум и деятельность являются доминирующими, становятся геологическим фактором в эволюции» /69, 19/.

Пространственную характеристику в творчестве Анатолия Кима получает такое понятие как «смерть». Под смертью обычно понимают конец жизни, гибель человека. Ким же называет смертью пространственную бездну. В его концепции она предстаёт как особое измерение, существующее параллельно с тем измерением, в котором живут люди. А потому смерть, по мысли писателя, есть не что иное как переход из одного мира в другой. Разница между этими мирами состоит в том, что в последнем нет времени.

Большую роль в индивидуально-авторской картине мира играют онейрические пространства и прежде всего сон. Сон воспринимается писателем, с одной стороны, как «бесцветная мгла», простирающаяся над человеком и уносящая его от забот и тревог реального мира. С другой стороны – как «ночное зеркало», в котором отражаются события, происходившие в действительности. В силу чего человек в своих сновидениях может отправляться в прошлое (например, в детство), заглядывать в будущее (сон Степана Тураева о предстоящей гибели его сына Глеба в романе «Отец-лес»).

Таким образом, представления пространства и времени в индивидуально-авторской картине мира Анатолия Кима не совпадают с научными представлениями. Его пространство и время разномерны, неоднородны. Они характеризуются множественностью.

2.2 Пространственно-временная организация произведений А. Кима

При исследовании художественного пространства и времени в литературном произведении большинство учёных отмечают, что основными составляющими данных категорий являются:

- а) фабульное время и пространство;
- б) сюжетное время и пространство;
- в) авторское время и пространство;
- г) время и пространство персонажей (или индивидуальное, личное время и пространство).

В данной работе автор придерживается указанной модели анализа.

Однако прежде чем перейти к рассмотрению пространственно-временной организации рассказов, повестей, романов Анатолия Кима, следует отметить ряд особенностей, характеризующих его творчество в целом.

События, описываемые в произведениях А. Кима, часто выходят за пределы указанных им хронологических рамок. Это происходит за счёт использования писателем приёма ретроспекции, совмещения времён. Стремясь решить проблемы, поставленные на страницах его повестей, романов, осмыслить процессы, явления, наблюдаемые в современной действительности, Анатолий Ким нередко обращается к истории, мифам, легендам. Вследствие чего происходит раздвижение пространственно-временных границ, и его герои оказываются на пересечении времён и пространств – прошлого, настоящего и будущего.

Авторское время-пространство в творчестве Кима представляет собой некий синтез. Оно зачастую сливается со временем-пространством героев, рассказчика, от лица которых ведётся повествование.

Время-пространство персонажей также неоднозначно и многопланово. Герои Анатолия Кима постоянно «путешествуют» по своему прошлому, вспоминая о каких-либо событиях, имевших место в их жизни. При этом их время-пространство может соотноситься с историческим временем. Кроме того, индивидуальные времена и пространства персонажей нередко накладываются друг на друга, в результате чего происходит совпадение их времён и пространств, и герои оказываются в одном измерении.

Своеобразие построения индивидуально-авторской картины мира Анатолия Кима проявляется уже в первом его рассказе «Шиповник Мёко» (1973).

События, изображаемые в рассказе, происходят в небольшом шахтёрском городке, расположенном на Сахалине. В основе произведения судьба семнадцатилетнего юноши Ри Гичена.

Сюжетное время-пространство рассказа охватывает восьмилетний период из жизни главного героя. Повествование начинается со свадьбы юноши и заканчивается его отъездом из города. При этом свадьба служит своеобразной завязкой сюжета. Она знаменует как бы новый этап в судьбе Ри Гичена, подготавливает то главное, то важное, что должно произойти в его жизни. Основными событиями, двигающими сюжет, становятся: рождение сына у Ри Гичена, гибель его отца, его отъезд в Москву, где в течение пяти лет он учится в университете, смерть его жены Мёко, возвращение героя домой.

Сюжетное и фабульное время в рассказе не совпадают. Сообщив в первых строках о свадьбе главного героя, автор тут же обращается к событиям, произошедшим несколько месяцев назад, чтобы поведать читателю предысторию знакомства Ри Гичена и его будущей жены Мёко, объяснить причину столь ранней женитьбы юноши.

Всё повествование в произведении ведется от третьего лица. Автор рассказывает о судьбе Ри Гичена. Причём совершенно очевидно, что он был участником описываемых им событий. Это следует из отдельных его высказываний, например, таких, как «Мы радовались за Мёко», или «в полночь в доме столяра Цоя собрались мы все». Пространственно-временная позиция автора чётко определена. На протяжении всего повествования он как бы следует за главным героем, становясь его незримым спутником. Автор описывает Ри Гичена, людей, встречающихся на жизненном пути юноши, дает оценку происходящим событиям. Он постоянно находится рядом с главным героем. Их пространственные позиции в произведении совпадают. Несколько иначе дело обстоит со временем рассказчика. Повествование в «Шиповнике Мёко» ведется одновременно во временной перспективе главного героя и самого автора. С самого начала уже ясно, что рассказчик знает, чем закончатся описываемые им события. Его точка зрения ретроспективна. Автор как бы смотрит на изображаемое из будущего.

Индивидуальное время-пространство главного героя пересекается с сюжетным временем-пространством, с индивидуальными временами-пространствами других героев произведения (его отца, матери, столяра Цоя, сестры) и прежде всего его жены Мёко. При всей своей, казалось бы, однонаправленности время-пространство Ри Гичена неоднозначно. Оно включает в себя воспоминания героя, благодаря чему границы его индивидуального времени-пространства значительно раздвигаются. «Но, подойдя к ней, он вспомнил все, и теснота низкой, убогой комнатенки, целый день угнетавшая его, разомкнулась вокруг, и он в один миг вновь пережил своё счастье и несчастье тех далёких ночей, когда он с мучительной страстью любил свою бедную жену» /65, 373/. Вспоминая о Мёко, держа её кофточку в руках, вдыхая её запах, Ри Гичен не только возвращается в своё прошлое. Он впервые задумывается о смысле жизни, о бренности человеческого

существования. Смерть жены заставляет его иначе взглянуть на окружающий мир. В его душе как бы открывается новое пространство. От всех этих внезапно нахлынувших, ранее неведомых ему чувств, мыслей Ри Гичен бежит к морю. А затем, спустя неделю, вместе с матерью и сыном навсегда уезжает из города на материк.

Со смертью Мёко происходит «второе рождение» героя. Он как бы заново начинает жить, но уже в ином измерении, с иным отсчётом времени.

Сложностью отличается в рассказе образ Мёко. Перед смертью она «вдруг ощутила в себе душу зверя, который укусил её, и стала верещать, как норка» /48, 371/. Однако это не единственное перевоплощение героини. Во время родов Мёко чувствует себя летящей над беспредельностью мира одинокой цаплей, которая вдруг на лету распадается на два разных существа.

Символическое значение в рассказе имеет куст шиповника, посаженный отцом Мёко на её могиле. Дикая роза, как отмечает автор, быстро прижилась на новом месте и уже к лету расцвела и дала сочные ягоды. Шиповник – это сама Мёко. Её душа перевоплотилась после смерти в куст дикой розы.

Образ Мёко очень пластичен. Её пространственно-временные границы настолько гибки, что она легко переходит из одного состояния в другое.

Более того, смерть Мёко – потеря не только в жизни Ри Гичена, её близких, но и во Вселенной. «Но ведь была же Мёко, была! – восклицает автор. – А теперь пропусти сквозь пальцы хоть всё вещество Вселенной горсть за горстью – нет её!» /65, 373/.

Уже в этом рассказе Анатолий Ким проводит мысль о единстве судьбы каждого человека с судьбою всего человечества, которая получит свою дальнейшую разработку в его последующих произведениях.

Интересен рассказ «Невеста Моря» (1975). В центре повествования – судьба женщины Харуё, которую местные жители прозвали Невестой Моря. Своё прозвище женщина получила за то, что постоянно ходила вдоль берега моря и собирала ракушки.

Рассказ «Невеста Моря», по сравнению с предыдущим, более «населён». В нём гораздо больше персонажей, индивидуальные времена и пространства которых бесконечно пересекаются. Примечательно, что жизнь героев произведения протекает как бы на фоне судьбы Невесты Моря. Её образ вбирает в себя все остальные образы, подобно реке, вбирающей свои истоки. Это происходит потому, что каждый герой рассказа имеет определённое отношение к Невесте Моря: является её дочерью, сыном, мужем, зятем, соседом. В силу чего их индивидуальные времена и пространства оказываются неразрывно связанными с её временем-пространством. Невеста Моря переживает за их судьбы, даёт оценку их поступкам. Все изображаемые в рассказе события рассматриваются сквозь призму мировосприятия главной героини. В её уста А. Ким вкладывает наиболее волнующие его вопросы. Его героиня размышляет о смысле жизни, о сущности любви.

Однако в роли рассказчика при этом выступает сам автор. Он знакомит читателя с главной героиней, даёт описание и характеристику персонажей произведения. Но в то же время в рассказе постоянно слышится голос Невесты Моря, ощущается ход её мыслей. Достигается это благодаря тому, что автор периодически как бы встаёт на её позицию. Он предоставляет ей возможность высказаться, широко включая в своё повествование прямую речь, посредством которой он дословно передаёт то, о чём говорит Невеста Моря.

Впрочем, в рассказе слышны голоса и других персонажей (Эйти, Томико, Ао, мужа Невесты Моря, Чен и других). Он буквально наполнен диалогами, соединёнными между собой словами автора, его комментариями.

Как и в «Шиповнике Мёко», пространственно-временная позиция автора чётко выражена. Он наблюдает за происходящим со стороны. Однако такая позиция не мешает ему периодически проникать во внутренний мир героев, в пространство их души и показывать движение их чувств.

Интересно отметить тот факт, что повествование в рассказе как бы движется по кругу, который замыкается на образе главной героини. Так, например, автор, последовательно переходя от описания одного героя к описанию другого, всё время возвращается к образу Невесты Моря.

Более того, рассказу присуща двойственность. В его пространстве как бы сопрягаются два мира. Не случайно поэтому местом действия в произведении становятся дом главной героини и море, к которому она постоянно ходит, вначале одна, а затем со своей подругой Чен.

Двойственность характеризует и образ самой Невесты Моря. Её жизнь протекает как бы в двух пространственно-временных измерениях – в реальном мире и в мире «голубых островов», неразрывно связанном с морем. Своеобразными символами этих двух миров становятся имена женщины – Харуэ и Невеста Моря.

Интересен образ Томико. Она является своего рода «зеркальным отражением» Невесты Моря, воплощением её второго «я». Поэтому они так похожи внешне, и даже более – у них одинаково складывается судьба: «...всех поражало большое сходство матери и дочери – изо всех дочерей она единственная была похожа на мать ростом и сложением, остальные были женщины крупные и статные, в отца. И ей одной было дано унаследовать ту злую, бесславную участь, когда вдовеют при живом муже, продолжая любить его без всякой надежды» /65, 432/. Но, в отличие от дочери, которая озлобилась на весь мир и со временем превратилась в грубую, жестокую женщину, мать нашла утешение в море. А потому Невеста Моря, несмотря на годы, сумела сохранить красоту и молодость, которые проступали «сквозь морщины» всякий раз, когда муж смотрел на неё. Томико олицетворяет собой ту участь, которая непременно постигла бы её мать, если бы она (мать) не сумела вовремя «уйти» из реального мира в мир «голубых островов».

Поэтому в рассказе большое значение имеет образ моря. Оно воплощает собой бесконечность жизни, а потому тот, кто, подобно Невесте Моря, сольётся с ним в единое целое, навсегда обретёт бессмертие.

Сюжетное и фабульное время-пространство в рассказе практически совпадают. Перед нами предстаёт достаточно развёрнутая картина жизни главной героини, начиная с её молодости и кончая старостью.

Символичен финал произведения. Глядя в небо, Невеста Моря говорит своей подруге Чен: «А вон и птички летят из огня... И ведь не сгорели, смотри.

– Но это же обыкновенная красная заря, – тихо заметила Чен, со вздрагивающей на губах жалобной улыбкой, глядя на подругу.

– А мы с вами, обыкновенные старухи, – хмуро проговорила Невеста Моря...» /65, 438/. Закат солнца – это закат жизни человека, а маленькие птички, летящие по небу, – его продолжения во времени. Не случайно и то, что закат ассоциируется у Невесты Моря с огнём. В дальнейшем Анатолий Ким продолжит эту мысль, пояснив в своём романе «Отец-лес», что всё живое на земле возникло из огня.

Из более поздних рассказов А. Кима наибольший интерес представляют «Каждый день мимо Дашиной горы» и «Цунами».

Сюжет рассказа «Каждый день мимо Дашиной горы» (1985) строится на основе воспоминаний главного героя. Повествование ведётся от первого лица. Герой сам рассказывает о событиях, произошедших в тот или иной период его жизни, даёт оценку своим поступкам. При этом его воспоминания предстают в виде разрозненных эпизодов, возникающих в памяти героя под влиянием каких-либо внешних факторов. Складывается впечатление, что герой смотрит в осколки разбитого зеркала, которые он пытается собрать в единое целое.

Рассказ начинается с воспоминания героя о барыне Даше. Он объясняет происхождение названия горы, мимо которой он ежедневно проходит, когда идёт в лес за грибами и чтобы навестить ту, чьё тело покоится на кладбище под красной гранитной плитой. Затем герой рассказывает о своей первой любви, о своём детстве.

Из его воспоминаний читатель узнает, что его детство пришлось на трудные военные и послевоенные годы, что в то время все его называли Пучеглазым-Некрасивым, а его возлюбленную – «Худая-кашляет», потому что она была больна чахоткой. Поведав об этом, герой сообщает, что с тех пор, как он уехал из посёлка, прошло уже двадцать лет и вернулся он в родные края лишь по воле вдовы Конновой, матери его девушки. Покойная вдова завещала ему свой дом, ради чего он и вынужден был приехать. Далее он вспоминает о своей юности, о том, как уехал из родного посёлка, навсегда покинув ту, которую любил и которой жить оставалось совсем не долго.

Параллельно герой размышляет о смысле своей жизни. Он как бы подводит итог прожитым годам, пытаясь при этом понять, что было истинным и что было ложным. Он осуждает себя за то, что, зная о смерти любимой девушки, тем не менее ни разу за минувшие двадцать лет не навестил её мать.

Затем опять возвращаясь к событиям реальной действительности, он рассказывает о соседке Конновой, старушке Милениной, о сделке, заключённой с ней насчёт сбора грибов.

Все повествование строится так, что с самого начала чтения произведения вплоть до его финала у читателя складывается впечатление, будто бы герой ведёт свой рассказ, будучи живя в доме вдовы Конновой. Созданию такого впечатления немало способствует речь героя. О своём приезде в родной посёлок, о своей жизни в доме вдовы он рассказывает в настоящем времени. И лишь в финале произведения выясняется, что обо всех описанных событиях герой вспоминает, находясь в своей московской квартире, что с момента его приезда в посёлок по поводу смерти вдовы Конновой прошло уже много лет.

Такая позиция героя не случайна. Она позволяет ему лучше понять и осмыслить совершённые им поступки, оценить их сквозь призму различных пространственно-временных опытов.

Рассказывая о своём приезде в родной посёлок после смерти вдовы Конновой в настоящем времени, герой стремится не только заново пережить всё то, что пережил тогда, но и передать то новое, что зародилось в его душе во время той поездки.

Живя в доме своей возлюбленной, каждый день посещая её могилу, вспоминая о своей любви, о детстве, размышляя о тех двадцати годах, прожитых им после расставания с любимой девушкой, он впервые приходит к пониманию смысла жизни. «Бесконечные командировки и все эти великие страсти, столь быстро сгорающие без дыма и огня, все страшные потуги чемпионов ради того, чтобы совершить то, что доступно лишь им, одержимым, – разве вся эта невероятная суета и битва тщеславия и есть жизнь? Да ведь меня же всё это время любили! Меня ведь любили всё это время! Так где же я был?...» /65, 298/.

Любовь – вот, что является главным в жизни человека. Она делает его бессмертным, она соединяет человека с вечностью.

Своеобразным продолжением размышлений героя, подтверждением его мыслям служит сон, приснившийся герою накануне отъезда из посёлка. Сон несёт в себе глубокое философское и символическое значение. Дорога, по которой идёт герой, – это его жизненный путь. Озеро, к которому он стремительно направляется, внезапно свернув с дороги, олицетворяет собой любовь. Любовь же, по словам сестры героя, сказанным ему во сне, является «вечным веществом».

Сон способствует формированию новой концепции жизни в сознании героя. Суть этой концепции заключается в том, что любовь есть высшая ценность на земле.

Поэтому не случайно, что герой во время боксёрского поединка с кубинцем Мартинесом обратился с молитвой к своей любимой. В то время он ещё не знал, что любовь – великая сила, способная помочь человеку в трудные минуты, но где-то в глубине души, где-то в подсознании он это чувствовал.

Индивидуальное время-пространство героя охватывает несколько пространственно-временных измерений: его далёкое прошлое, связанное с воспоминаниями о детстве, о юности, о первой любви; его относительно недалёкое прошлое, предстающее в рассказе его настоящим; и его настоящее, с позиций которого он заново пересматривает и оценивает свой жизненный путь, дающее ему возможность взглянуть на свою жизнь как бы из будущего. Кроме того, время-пространство героя включает в себя онейрическое пространство сна. Оно пересекается с индивидуальным временем-пространством старушки Милениной. Герой описывает её внешность, неоднократно вставляет в свой рассказ диалоги, в которых с точностью передаёт особенности речи старушки, её манеру говорить.

Большое значение в рассказе имеет образ Дашиной горы. Она становится своеобразным «центром», где пересекаются прошлое и настоящее. Не случайно поэтому, что каждый раз придя на Дашину гору, герой ощущает «прикосновение живой любви» той, которой уже нет. Более того, гора воплощает собой путь человека, его движение ввысь. Она – та «ступень», на которую должен подняться человек, чтобы постичь истинный смысл жизни (смотрите: именно на Дашиной горе герой рассказа приходит к пониманию сущности бытия).

Основу сюжета рассказа «Цунами» (1985) составляют размышления главного героя. В произведении практически нет диалогов (всего лишь один в финале). Всё повествование в рассказе идёт на уровне сознания героя. Он как бы мысленно разговаривает с читателем, делясь своими идеями, объясняя свою концепцию жизни.

Индивидуальное время-пространство героя неоднозначно. Он постоянно перемещается во времени и пространстве благодаря своему воображению. Так, сидя в своей квартире, герой мысленно переносится на Курильские острова и становится «очевидцем» событий, произошедших там несколько лет назад. Он видит людей, спасающихся от цунами, видит их испуганные лица. Все погибшие и оставшиеся в живых после той страшной трагедии предстают перед его взором: его сосед по квартире старшина Степан Андреевич, старушка Тряпкина, зывающая к старшине о помощи, сумасшедший учитель, потерявший во время цунами свою жену и сына. Идя по улице, герой представляет своего соседа по квартире, сидящего вечером

перед телевизором. В тот момент он как бы оказывается рядом со старшиной. Он видит, как сосед берёт газету, открывает окно, ложится на диван. Наблюдая с балкона за людьми, проходящими мимо его дома, герой как бы перевоплощается в них и проходит вместе с ними весь их жизненный путь.

Пространство воображения героя постоянно смыкается с пространством его сознания. Возникающие в его воображении картины герой соотносит с реалиями своей жизни. А затем на основе этих сопоставлений выводит свою концепцию бытия. Так, глядя на старушку, ковыляющую по улице, и представив весь ее жизненный путь от младенчества до старости, герой приходит к выводу, что каждый человек – эквилибрист, вращающий своими ногами огромный земной шар, а прожитые им годы есть не что иное, как пройденные им многочисленные времена и пространства.

Такая же мысль проходит через воспоминания героя. Рассказывая о себе, он говорит, что в детстве он жил «по отсчёту собственного времени», а когда учился в университете, у него наступило «другое время».

Большое значение для понимания концепции героя имеет образ часов, неоднократно возникающий в рассказе. С одной стороны, это реальные часы, стоящие в его комнате на стуле, а с другой – часы жизни людей. Соотнося данные понятия, герой утверждает, что между ними есть много общего. И реальные часы, и часы жизни отмеряют время, но только первые – секундами, минутами, последние же – днями, месяцами, годами. Более того, часто бывает так, что часы стучат, а затем в них вдруг что-то задрезбжит, после чего их стук становится неровным. Так и у человека, считает герой, однажды появляется некая червоточинка, болезнь, и с того момента в его жизни начинается иной отсчёт времени.

Согласно концепции героя, люди являются частью Вселенной. Их индивидуальные времена и пространства неразрывно связаны с космическим временем-пространством. А потому каждый жест, каждый шаг человека вызывает движение во Вселенной. Так, глядя с балкона на идущую по улице женщину, герой рассуждает: «Что я знаю об этой женщине?.. Спрятала платок обратно за пазуху, махнула рукой, будто отбиваясь от назойливой мухи. И если эту руку принять за единственно покоящееся тело – сейчас всё вещество Вселенной совершило прыжок-зигзаг мимо кончиков её тонких пальцев. За провалом в миллиард световых лет невидимые галактики приняли участие в этом нервном, слабом движении» /65, 177/.

Через весь рассказ проходит мысль о двойственной природе человека. Герой считает, что многие люди живут в двойном пространственном измерении: внутреннем и внешнем. Во внутреннем пространстве «скрывается» истинное «я» человека, которое «всплывает» наружу лишь при особых обстоятельствах. Например, у старшины его подлинное «я» раскрылось во время цунами, когда он, спасая себя, отказался помочь старушке Тряпкиной. Иногда вторая сущность человека проявляется в его

звериной природе. Так, девушки, гуляющие по городу, ассоциируются в сознании героя с молодыми львицами, вышедшими на охоту. Себя же он сравнивает с премудрым пескарём, сумевшим уйти от их когтей.

Индивидуальное время-пространство героя нередко пересекается в рассказе со временем-пространством его соседа-старшины. Иногда их пространственные позиции даже совпадают. Причём совпадение наблюдается на нескольких уровнях. Во-первых, они оба живут в одной квартире и тем самым занимают единое пространство. Во-вторых, выступая в роли рассказчика, часто герой как бы следует за своим соседом. Он описывает внешность старшины, характеризует его образ жизни. И, в третьих, это совпадение происходит на уровне философской концепции героя. По мнению героя, он и его сосед занимают одинаковую пространственную позицию по отношению к окружающему миру, и им обоим нет места «ни под звёздами, ни в саду Эдема, ни в подземном аду, ни среди людей своего времени», ибо оба они в решающие минуты, спасая себя, бросили на произвол судьбы тех, кто был рядом с ними (сам герой ушёл из физики, так как посчитал, что «Её Безумное Высочество подожжёт земной шар»).

Сюжета как такового в произведении нет. В центре внимания писателя концепция бытия героя-рассказчика, основу которой составляют идеи, в дальнейшем разработанные Анатолием Кимом в его повестях и романах.

К самым ранним повестям Кима относится повесть «Собиратели трав» (1976). В ней рассказывается о судьбе больного русского врача, старика До Хок-ро и молодой корейской женщины Масико, которые являются главными героями произведения. Основу повести составляют движение мыслей писателя, смена настроений его персонажей и их раздумья о счастье и любви, о добре и зле, о жизни и смерти.

Фабульное время-пространство произведения охватывает события, происходящие в течение лета в небольшом шахтёрском городке на Сахалине. Сюжетное время-пространство включает воспоминания героев, их мечты о будущем.

Обо всех событиях, происходящих в повести, рассказывает автор. Он даёт портретную характеристику персонажей, раскрывает особенности их внутреннего мира. При этом позиция автора такова, что он описывает героев по мере их появления на страницах произведения. Его взгляд последовательно скользит от одного персонажа к другому. Автор как бы движется по полю описания, по очереди следуя за каждым из героев. Вследствие чего повествование произведения распадается на ряд отдельных сцен, каждая из которых даётся со своей пространственно-временной позиции.

Повесть начинается с описания приезда на Сахалин московского киноартиста. Дав небольшой концерт в местном клубе, он приходит в

гостиницу, где знакомится с врачом-гомеопатом из Южно-Сахалинска. Между ними завязывается «странный» разговор. Так и не поняв, к чему клонит врач, актёр засыпает. Проснувшись утром, он видит, что его ночного собеседника уже нет.

Встав на рассвете, врач покинул гостиницу и отправился бродить по городу. Он прошёл мимо местной поликлиники, где когда-то работала его первая любовь медсестра Света. Вспоминая о ней, о своей юности, о баянисте Робе Самсонове и представляя себя шестнадцатилетним мальчиком, врач достигает пляжа. Походив немного по пляжу, он направляется на пустынное место, называемое Камароном.

На Камароне когда-то располагался рабочий посёлок, но со временем он опустел, и теперь от него остались лишь два дома, в одном из которых и поселился врач.

На этом месте автор покидает героя и начинает знакомить читателя с жителями города. Перед нами возникает образ Витьки Бурсого. Автор описывает его внешность, характер, рассказывает о его жене Нине, детях. Он сообщает, что Витька служит в городской пожарной команде и пришёл в этот день на пляж, чтобы наловить рыбы. На пляже Бурсой встречает своего друга Эйти, являющегося лучшим пловцом в городе.

Из их разговора читатель узнает, что Эйти пришёл к морю, чтобы осуществить свою давнюю мечту – доплыть до голубого острова, расположенного далеко в море. Причиной его решения отправиться в столь опасное и трудное «путешествие» послужило его стремление разобраться в собственной жизни. Именно поэтому перед уходом в море Эйти вспоминает о своей жене Ако, о сыне, о женщине Масико, которая научила его играть на аккордеоне. Он размышляет о своих чувствах к обеим женщинам, пытается понять, в чём суть любви. Но, так и не сумев разобраться в своих мыслях, Эйти отправляется в путь. Последний человек, которого он встречает в этот день на берегу, – старик До Хок-ро. Увидев его, Эйти подходит к нему и сообщает о своём намерении доплыть до острова. Но погружённый в свои мысли, До Хок-ро не слышит его. Старик думает о том, что произошло недавно на пустынном берегу, о незнакомце, внезапно появившемся на Камароне. При этом его мысли перемежаются с воспоминаниями. Он вспоминает о своей молодости, о том, как работал на шахте и как всю жизнь копил деньги, которые у него однажды украли.

Примечательно, что отправляясь вслед за героем в его прошлое, автор характеризует не только самого героя, но и участников тех событий. Так, например, он подробно описывает начальника Шину, к которому обратился До Хок-ро за помощью после случившейся кражи, рассказывает о его жизни.

При этом огромное внимание автор уделяет постижению духовного мира героев. Он передает их настроения, чувства, охватывающие их в тот или

иной момент, выражает их отношение к происходящему. Такая позиция позволяет автору взглянуть на изображаемые события глазами героев.

Так, большая часть произведения строится на основе размышлений старика До Хок-ро. Отсюда эпизодичность, двойственность повествования, обусловленная тем, что старик живёт как бы на грани двух пространственно-временных измерений – прошлого и настоящего, реального и онейрического. Они настолько сливаются в его сознании, что зачастую До Хок-ро сам не может понять, какие события произошли раньше, а какие позже, какие были в реальности, а какие ему приснились или привиделись.

Размышления До Хок-ро пересекаются в повести с размышлениями больного врача и женщины Масико. Хотя они почти совсем не понимают друг друга, в то же время все трое думают об одном: о смысле жизни, о любви, о счастье. И это не случайно, поскольку и старик, и врач, и Масико пришли на пустынный берег, чтобы в одиночестве разобраться в своём прошлом и настоящем, обрести покой рядом с морем.

В чём-то даже похожи их судьбы. Все трое утратили то, что считали в своей жизни главным. Старик потерял деньги, дававшие, как ему казалось, возможность быть равным окружающим его людям. Врач смертельно заболел. Масико разочаровалась в любви.

Однако в отличие от До Хок-ро и врача, которые, поселившись на пустынном берегу, как бы отделились от мира людей, Масико продолжала жить в городе. Где-то в глубине души она надеялась, что её муж, сидевший в тюрьме, однажды вспомнит о ней и напишет ей письмо. Несмотря на все нанесенные им обиды, Масико продолжала любить своего мужа и верить в то, что любовь победит.

Такой душевный настрой героини обусловил своеобразие ее пространственно-временной позиции. Она поселилась как бы на границе двух миров – мира «голубых островов» и мира реального. А потому для старика До Хок-ро и больного врача Масико стала своеобразной «нитью», связующей их с людьми, которую они утратили сразу же после её отъезда к мужу.

Чем же отличаются мир «голубых островов» и мир реальный? В мире реальном каждый поступок человека обусловлен определённой целью. Там люди постоянно к чему-то стремятся, строят какие-то планы. И вся их жизнь буквально расписана по минутам, дням, годам, которые они неустанно считают, стараясь как можно быстрее осуществить задуманное. В мире же «голубых островов» время бесконечно. А потому любая цель там утрачивает свое значение (после отъезда Масико старик До Хок-ро и врач не знают, что делать со всей собранной ими морской травой, ракушками, шиповником). Всё превращается в ничто по сравнению с вечностью. И даже сам человек, придя туда, ощущает себя крохотной частичкой огромного, безграничного мира.

Поэтому герои А. Кима, оказавшись в трудной ситуации, отправляются в лес, к морю. Оставшись наедине с природой, космосом, они чувствуют себя свободными, забывают о земных тревогах, проблемах, ибо в эти минуты они как бы сливаются с вечностью и тем самым обретают бессмертие.

Именно такие чувства охватывают больного врача, когда он приезжает на Сахалин. Идя вдоль берега моря, он впервые приходит к пониманию того, что то главное, к чему так стремится человек, заключается в том, что «жизнь... во сто, в тысячу раз ценнее, чем мы это представляем». Причём «местом, где сосредоточенно всё самое главное, может оказаться любой кусочек земли. Бугор, заросший лопухами, или что-нибудь подобное» /66, 284/. А потому человек должен радоваться каждому прожитому мгновению, ибо жизнь прекрасна и всё в ней чудо: чириканье воробья, зелень травы, шум морского прибоя. Человек должен радоваться тому, что он – часть огромного, бесконечного мира, а значит, смерть не оборвёт его жизнь, а лишь превратит его в иную частичку.

Осознав всё это, больной врач начинает как бы жизнь сначала, с иного отсчёта времени. Поэтому он снимает со своей руки часы. Часы выступают в повести символом реального времени жизни человека. Глядя на них, врач каждый раз считал минуты, дни, остававшиеся до его смерти. Приехав же на Сахалин и поселившись на пустынном берегу рядом с морем, он перестал ощущать время. Он стал просто жить, радуясь каждому мгновению, каждому восходу и заходу солнца.

Причём врач не только духовно слился с миром, но как бы и физически обрёл бессмертие. В своем разговоре с Масико он говорит, что, когда его выписывали из больницы, ему сказали, что ему осталось жить не более одного месяца. Однако месяц прошёл, а он продолжает жить и даже чувствует себя хорошо.

Созданию такого впечатления способствует и движение сюжета повести. Читатель так до конца и не узнает, что же случилось с больным врачом, как сложилась его судьба, ибо в одну из ночей его арестовывает береговая охрана. Его судьба обрывается на самом высоком аккорде. И можно лишь предполагать, что он остался жив и однажды вернётся на Камарон, а если даже и умер в тюремном изоляторе, то его душа улетела в вечность.

Примечательно, что рассказывая о жизни врача на Камароне, автор ни разу не называет его по имени. Вместо имени он использует слова «незнакомец», «пришелец», «человек».

Незнакомцем и пришельцем врач становится для старика До Хок-ро. Прожив рядом с врачом почти всё лето, старик так и не смог понять, кто он, откуда и зачем пришёл. До Хок-ро строил множество версий. То ему казалось, что врач поселился в его хижине, чтобы его ограбить. То он предполагал, что незнакомец – большой начальник, приехавший на Сахалин

отдохнуть. Человеком же врач является для Масико. В её понимании он – один из многих людей, чья жизнь сложилась неудачно. Поэтому она жалеет врача, заботится о нём.

Однако, в понятия «незнакомец», «пришелец», «человек» автор вкладывает ещё и свои представления. Называя больного врача незнакомцем, пришельцем, он стремится подчеркнуть, что врач не похож на других людей, ибо он знает то, что не знают другие. Живя на грани жизни и смерти, врач испытывает то, что не может испытывать ни один человек до тех пор, пока не окажется в подобной ситуации. В отличие от всех людей, жителей городка, он не имеет будущего. Он не может строить планы, стремиться к чему-то, ибо перед смертью всё теряет смысл. И в то же время врач – человек. Его мысли, чувства, поступки чисто человеческие. И то, что он испытывает, ощущает, может испытывать и ощущать лишь человек.

Кроме того, имя, по мнению автора, да и самого больного врача, всего лишь слово из нескольких звуков, которое, утверждая в человеке незначительное и малое, тем самым отобщает его «от незыблемо постоянной – и в то же время меняющейся каждое мгновение – большой жизни моря, неба, земли, солнца, частью которого он хотел бы всегда ощущать себя и в эти последние свои дни» /66, 340/.

Как видим, индивидуальное время-пространство врача соединяет в себе несколько пространственно-временных измерений. Оно сливается с пространством космоса. Вследствие чего его образ предстаёт как часть огромного, бесконечного мира вселенной.

Впрочем, с космосом в повести соединяется не только время-пространство врача, но и индивидуальные времена и пространства старика До Хок-ро и Масико. Рассказывая об их судьбах, автор сравнивает их со звёздами. «Три искры, вылетев из одной точки неба, разошлись по трём огненным дорожкам и канули в море. И вздрогнула Масико: три человеческие души сгорели, ударившись об одно место, как сталь о камень... Три упавших звезды – это она, Масико, старик До Хок-ро, который скоро умрёт, и этот больной человек. Как она не догадалась сразу! Три судьбы обломались и пали на пустынный Камарон, длинную песчаную косу» /66, 331/.

В этом отрывке автор проводит мысль не только о единстве судеб трёх главных героев (смотрите: три звезды вылетели из *одной* точки и упали в *одно* место), но и о единстве всего человечества. Все люди, по его мнению, – дети космоса. Они – части единого целого.

Образ больного врача и образ Масико автор соотносит в повести также с вполне земными образами. Так, врач ассоциируется в сознании женщины с деревом. И это не случайно, поскольку дерево представляет собой «вертикаль, пронизывающую всю структуру мироздания» /70, 19/ и отражающую связь времён и поколений. Через образ дерева автор раскрывает

то новое ощущение, которое появилось в душе героя, – ощущение неразрывного единства с миром. Масико же сравнивается в повести с полем. По мнению автора, женщина (не только Масико) так же, как и поле, оказавшись в заботливых, любящих руках хозяина, одаривает его самым щедрым урожаем. Когда же хозяина нет, женщина чувствует себя одинокой, подобно пустому полю, на котором ничего не растёт, ибо некому в него бросить зёрна.

Следует отметить, что рассказывая о жизни трёх главных героев, автор оставляет их как бы на середине пути, предоставляя возможность читателю самому строить предположения об их дальнейшей судьбе. Остается неизвестным, встретила ли Масико со своим мужем или же её постигла та же участь, что и героиню её любимой сказки. Неизвестно, что произошло с больным врачом после того, как его увела береговая охрана, и нашли ли его женщина и мужчина, приходившие в дом старика. Неизвестно, что случилось с До Хок-ро, который остался в полном одиночестве на пустынном берегу моря. Такую позицию автора можно объяснить стремлением, с одной стороны, оставить читателю надежду, что герои в конечном итоге обретут счастье, которое они утратили; а с другой – показать, что в жизни героев завершился определённый этап. Соединившись на Камароне, их судьбы вновь разошлись подобно звёздам, упавшим с неба, ибо жизненный путь у каждого человека свой.

Огромную роль в повести играют вставные эпизоды – сказки, притча. Они позволяют глубже проникнуть во внутренний мир героев. Так, сказка о верной жене и непутёвом муже фактически повествует о судьбе Масико, раскрывает чувства, охватывающие её. В чём-то эта сказка-притча перекликается и с судьбою больного врача, пловца Эйти. Оба уходят из дома, не предупредив своих жён. Один, узнав о смертельной болезни, уезжает на Камарон. Другой, не сказав жене ни слова, уходит в море, хотя знает, что, возможно, уже никогда не вернётся. Не случайно поэтому, что Масико рассказывает свою любимую сказку именно врачу и Эйти.

Сказка о маленькой птичке, мечтавшей долететь до Африки, представляет собой историю жизни больного врача. Интересно отметить тот факт, что, когда врач рассказывает эту сказку Масико, она перебивает его, не дав ему возможности закончить и сообщить о том, какое же решение приняла птичка, узнав, что она обречена на смерть. Так же происходит и в реальной действительности. В решающий момент врача уводит береговая охрана.

Сказка о птице Феникс, приносящей людям счастье, воплощает мечту Эйти о том, чтобы сделать счастливой Масико, которую он любит.

Сказка тесно переплетается с судьбами героев. Через неё они выражают свои мысли, чувства, пытаются высказать самое сокровенное, то, что таится в глубине их души. Вследствие чего реальное время-пространство их жизни

соединяется со сказочным временем-пространством и, даже более, вся их жизнь превращается в сказку.

По словам автора, каждый человек творит свою собственную сказку. Сказка же, как известно, несёт в себе что-то необычное, авантюрное. В ней часто повествуется о странствиях, путешествиях. Так и человек всю свою жизнь идёт по пути, уготованному ему судьбой, преодолевая множество преград, трудностей ради того, чтобы достичь счастья. И жизнь его при этом не похожа на жизнь других людей, ибо жизнь каждого человека удивительна и неповторима.

Интересна композиция произведения. Повесть включает в себя четырнадцать как бы самостоятельных новелл, каждая из которых повествует об определенном эпизоде из жизни обитателей города. Причём одиннадцать из них (с третьей по тринадцатую) посвящены непосредственно судьбе трёх главных героев старика До Хок-ро, больного врача и Масико. Остальные же три служат своеобразным «окаймлением». Первая новелла выполняет роль экспозиции. В ней происходит завязка сюжета: автор рассказывает о больном враче, приехавшем на Сахалин. Во второй описывается место действия. Автор знакомит читателя с жителями города и прежде всего с пловцом Эйти, который собирается уйти в море. В последней рассказывается о том, как Эйти доплыл до острова и тем самым осуществил свою мету.

Каждая новелла имеет свое заглавие и начинается со слов «однажды» и «в этот день», что и позволяет рассматривать их в отдельности друг от друга. Но в то же время все новеллы неразрывно связаны между собой. Прежде всего эта связь проявляется на уровне порядка их расположения в произведении. Повествуя в первой о больном враче, приехавшем на Сахалин, чтобы умереть, а в последней – о «подвиге» пловца Эйти, писатель утверждает мысль о бессмертии человека.

В повести два сюжета. Один из них связан с образами старика До Хок-ро, больного врача и Масико. Второй – с образом Эйти. Причём оба сюжета тесно переплетаются друг с другом и прежде всего благодаря «пересечению» судеб врача и Эйти. Хотя оба героя ни разу не встречаются в жизни, в то же время между ними существует связь, которая проявляется: во-первых, через сказку-притчу о верной жене и непутёвом муже. Во-вторых, и Эйти, и врач оказываются в одинаковой ситуации – на грани жизни и смерти. Причём в столь трудный, решающий для них момент они оба остаются один на один со смертью. В-третьих, рассказывая о «подвиге» Эйти, автор фактически сообщает читателю о дальнейшей судьбе больного врача. Эйти исполнил свою мечту, он доплыл до острова. А это значит, что врач обрёл бессмертие – он навсегда ушёл в вечность. И, наконец, связь между героями осуществляется на уровне построения произведения. Писатель не случайно помещает новеллы, повествующие о жизни врача на Камароне, между второй и последней новеллами, в которых автор рассказывает об Эйти. Такое

расположение новелл создаёт впечатление, что все события, описанные в одиннадцати новеллах, произошли в течение одного дня (за то время, что Эйти доплыл до острова). Расставив их подобным образом, писатель стремился раскрыть то новое ощущение времени, которое возникло в сознании врача после того, как он узнал, что он смертельно болен. Все дни, недели, что врач провёл на Камароне, прошли для него как один длинный и прекрасный день, поскольку в его жизни шёл другой отсчёт времени, совершенно не соответствующий реальному земному времени.

Через всю повесть рефреном проходит стихотворная строчка из песни «В зелёной куще жизни мы играющие дети...», которую поют Эйти и Ако, Масико, молодёжь, гуляющая по пляжу. В этой песне говорится о том, что, какой бы прекрасной ты ни была, не нужно гордиться, потому что, «жизнь всё равно, как поезд, промчится». И поэтому люди должны жить вместе и делить одну судьбу /66, 317/.

Вставляя её в повествование своего произведения, Анатолий Ким напоминает людям о том, что все они – дети Матери-природы. Писатель проводит мысль о единстве человека «с жизнью, с её зелёными кущами, добрыми и злыми стихиями» /71, 151/.

Не случайно поэтому, что Эйти, исполняя эту песню вместе с Ако в доме такелажника Хона, в ту минуту ощущал общность своей судьбы с её судьбой, и ему казалось, что он любит свою жену со всей силой прежней юношеской любви.

Примечательно, что песня «В зелёной куще жизни мы играющие дети...» звучит в тот момент, когда больного врача уводит береговая охрана и старик До Хок-ро остаётся один на берегу. Причём исполняет её множество голосов. Её поёт молодёжь, гуляющая по пляжу. Вставив песню в этот эпизод, писатель тем самым подтвердил слова врача, сказанные им старику на прощание: «Ты будешь на земле повсюду, вечно, в тебе моя надежда» /66, 365/.

Старика разлучили с врачом. Разошлись их жизненные пути. Но тем не менее они всегда будут вместе, потому что у них одна жизнь, одна судьба.

В унисон песни звучат лирические отступления автора о море, о голубом острове, о сахалинских ночах. Описывая их, Анатолий Ким стремится показать красоту и величие мира, частью которого является человек.

Большую роль в повести играют образы моря, острова, Камарона. Море олицетворяет собой вечность. Оно – конечная цель пути человека, ибо смысл жизни людей состоит в том, чтобы обрести бессмертие и слиться с вечностью. Именно поэтому врач, идя вдоль берега моря, испытывает «щемящее желание молитвы». В его сознании оно ассоциируется с небом. Масико же, идущей ночью по шпалам железной дороги, чтобы утопиться в море, кажется, будто бы она поднимается по перекладинам лестницы,

ведущей к «блистающему вышнему небу». Уже в этой повести Анатолий Ким утверждает, что вся жизнь человека есть неустанное движение ввысь.

Голубой остров воплощает собой мечту людей о счастье. А счастье, как известно, мимолётно и неуловимо. Поэтому, когда острова не видно, погода на Сахалине стоит тёплая, солнечная. Видение же его предвещает ненастье, «хотя и возникает всегда в ясный день, под опрокинутым чистым небом, и море стелется тихое, ровное по всему чёткому горизонту» /66, 289/. Ведь именно так происходит в жизни человека. Пока он стремится к счастью, мир вокруг представляется ему прекрасным, потому что он живёт мечтами о счастье. Когда же человек, наконец, достигает желанного счастья, и ему кажется, что он вот-вот возьмет своё счастье в руки, на его пути возникает множество трудностей, преград.

Камарон символизирует стремление людей к счастью. Именно поэтому он по форме похож на зазубренный нож, который своим остриём нацелен на голубой остров. Причём похож на *старый* нож, поскольку люди стремятся к счастью на протяжении многих лет, веков, тысячелетий.

Интересно в повести сравнение жизни человека со сменой погоды. По мысли Анатолия Кима, жизнь имеет две стороны – тёмную и светлую. В тёмной человек «оказывается», когда его постигает горе, беда; в светлой – когда он счастлив. Так же происходит в природе: солнечные дни сменяются дождливыми и, наоборот. Проводя параллель между жизнью людей и природы, писатель подчёркивает мысль о единстве людей с миром, о соотносённости индивидуального времени-пространства каждого человека со временем-пространством природы, Земли, Вселенной, которую он в дальнейшем развивает в повести «Луковое поле».

Повесть «Луковое поле» (1979) представляет собой «размышление о единстве жизни, о связях, которыми люди соединены нерасторжимо»/72, 145/. Это вечное единство постигается в произведении через образ Павла, являющегося главным героем. Павел становится своеобразной исходной точкой исследования писателя.

Именно поэтому Анатолий Ким начинает свою повесть со слов: «Человек, назвавший себя Павлом, стал сторожить луковое поле» /66, 383/. Начав своё повествование подобным образом, писатель сразу же даёт понять читателю, что речь пойдёт не только о Павле, но и о человеке вообще, что через образ Павла он попытается раскрыть сущность современного человека, понять, какими ценностями руководствуются люди в наше время.

Соответственно повесть включает в себя немало монологов-исповедей, в которых герои сами рассказывают о своём прошлом, выражают свои надежды на будущее, стремятся определить цель своей жизни.

Местом действия в произведении становится небольшой совхоз, куда приезжает Павел, чтобы наняться сезонным рабочим. Его жизнь в совхозе в течение трех месяцев ложится в основу фабульного времени-пространства.

Сюжетное время-пространство связано с размышлениями героев произведения.

Хронотоп Павла охватывает его прошлое и настоящее. На протяжении всего повествования Павел размышляет о событиях, произошедших в его жизни в детстве, юности и в более поздние годы. Из его воспоминаний выясняется, что привело его в совхоз и что явилось причиной его нравственного падения, пьянства. Герой как бы одновременно живёт в своем прошлом и настоящем, которые постоянно пересекаются в его сознании под влиянием событий, разворачивающихся в действительности. Так, глядя на сезонниц, идущих весёлой толпой вдоль поля, Павел вспоминает о цыганском таборе, повстречавшемся ему на ростовском базаре. И в эту минуту он вновь ощущает «зависть одинокого существа к тем, что были в содружестве и взаимной защищённости», которую он «впервые ясно осознал, ...когда разговаривал с пожилым скуластым цыганом» /66, 388/. При виде кошки, перебежавшей в темноте через дорогу, в сознании Павла возникает картина из его далёкого военного детства. Он вспоминает о том, как увидел такую же кошку с дикими огненными глазами на чердаке, где будучи шестилетним мальчиком прятался от врагов, которые, как ему казалось тогда, вот-вот войдут в Москву.

Среди образов, связанных с прошлым Павла, наибольший интерес представляют образы его отца, его дяди, грабителя Фариды, женщины, с которой он прожил восемь лет. Именно через них герой познаёт окружающую его действительность, постигает мир, поскольку каждый из них является своеобразным символом определённого человеческого качества.

Женщина воплощает собой как бы вечную любовь. В далёком детстве, когда ей было пятнадцать лет, она полюбила одного юношу. Но началась война, и его забрали на фронт, откуда он не вернулся. После окончания войны женщина два раза выходила замуж. Но оба раза её жизнь не складывалась, поскольку в каждом из своих мужей она искала черты сходства с тем, кого уже не было. И вот однажды она встретила Павла, который, как ей показалось, был сильно похож на её любимого человека. Она пригласила его жить к себе. Но спустя восемь лет Павел и женщина разошлись, поскольку оба не любили друг друга. Все эти годы она прожила с Павлом лишь потому, что он «до наваждения напоминал её первого, взятого войной». Через Павла женщина стремилась соединиться со своим прошлым, с тем временем и пространством, когда был жив её любимый, и когда она была счастлива. Каждый раз, прижимаясь к телу Павла, она стремилась «сквозь него коснуться той груди, что была давно мертва, безответна...» /66, 304/. Но все усилия женщины оказались напрасными, и потому она ушла от Павла. Вся её жизнь замкнулась в её прошлом, из которого она не смогла вырваться.

Отец в сознании Павла выступает своеобразным символом образованности, просвещённости, поскольку он много читал, размышлял. Однако знания не принесли счастья отцу Павла. Покинув в молодости свою жену с сыном ради того, чтобы мыслить и делиться своими идеями с окружающими людьми, он в итоге остался один. Более того, люди стали считать его чудаком за то, что он покупал книги, которые затем бесплатно раздавал рабочим.

Участь одиночества постигла и дядю Павла, который всю свою жизнь посвятил исполнению долга перед обществом, страной. Он «воевал, командовал, директорствовал, ...выполнял важные государственные задания, – на износ растрачивал себя...» /66, 496/. Но всё это, как выяснилось, оказалось напрасным. После его ухода на пенсию он стал никому не нужен и даже самым близким людям – жене и сыну.

Образ грабителя Фариды воплощает в какой-то степени отрицание добродетелей. Для него практически не существовали такие общечеловеческие ценности, как красота, добро. Больше всего Фариды интересовала нажива, ради которой он и обворовывал дачи. И даже, когда он остепенился и обзавёлся семьёй, ему, как отмечает автор, остался недоступным «праздник любви».

Глядя на судьбу отца, дяди, женщины, Павел разочаровался в жизни. Он пришел к выводу, что «никто никого не любит», что «нет ничего печальнее на свете, чем человеческое счастье, и доброта в этом мире пока ещё не сила, а слабость, утешение беспомощных стариков и робких, тихих, мечтательных детей...» /66, 411/.

Но в то же время Павел не смог пойти по пути таких людей, как Фарид. Несмотря на разочарование, он не смог окончательно отвергнуть красоту, добро, любовь, ибо однажды всё-таки встретил ту, которую полюбил и образ которой постоянно в дальнейшем возникал в его памяти.

Эта противоречивость душевного состояния Павла явилась причиной его «пограничного» положения и одиночества. Оказавшись не в силах сделать выбор, он не смог примкнуть ни к одному из данных миров, и в итоге замкнулся в себе, что, в свою очередь, привело к значительному сужению его пространства (прежде всего духовного). Более того, одиночество породило в душе Павла какую-то непостижимую тоску, тревогу, которую он пытался заглушить с помощью водки.

В этом плане его судьба сближается с судьбой художника Мальвазии. С Мальвазией Павел познакомился, когда работал на мебельной фабрике. Всю свою жизнь художник рисовал картины, на которых изображал великанов. Через образы великанов Мальвазия стремился выразить свои мечты, раскрыть свои самые сокровенные мысли и чувства. Однако его картины никто не понимал. И это непонимание вызывало в его душе глубокую боль, которую он пытался уменьшить, выпивая мебельную политуру.

В реальности индивидуальное время-пространство Павла пересекается прежде всего со временем-пространством старушки, её дочери Любы, бригадира, Жени-тулячки, шахтёра Тягина. Причем судьбы всех этих людей очень похожи на судьбы его отца, дяди.

Бригадир так же, как и дядя Павла, всю свою жизнь посвятил служению народу. Он воевал, строил, поднимал колхозы. Более того, совпадают их мысли. Уйдя на пенсию с поста директора рисосовхоза, бригадир, как и Павлов дядя, приходит к выводу, что так и не обрёл в жизни счастья и не достиг того самого главного, что составляет смысл бытия, что все его усилия, потраченные, как ему казалось, для блага людей, фактически свелись к тому, чтобы обеспечить квартирами, машинами своих детей.

Судьба Жени-тулячки перекликается с судьбой отца Павла. Во время войны она потеряла мужа и осталась одна с маленьким сынишкой на руках. Чтобы как-то выжить, Женя совершила преступление. За это её посадили в тюрьму, а её пятилетнего сына отправили в детдом. Освободившись же, Женя не стала искать его, решив, что раз сумел он прожить все эти годы без неё, то сумеет прожить и дальше. Но сын сам разыскал свою мать. Спустя пятнадцать лет они встретились и начали жить вместе. Однако вскоре сын ушёл от неё, объяснив свой уход тем, что не смог ей стать опорой. С тех пор Женя постоянно ищет его.

Примечательно, что рассказ Жени-тулячки о её жизни, о сыне идёт параллельно в повести с рассказом Павла о его отце. Автор не случайно соединил исповеди двух героев в их диалоге. Тем самым он предоставил им возможность как бы заново взглянуть на события, произошедшие в их жизни, ибо вследствие такого построения в момент диалога индивидуальное время-пространство Жени-тулячки как бы сливается со временем-пространством отца Павла, и её слова о чувствах к сыну становятся как бы выражением тех чувств, которые испытывает к Павлу его отец. Соответственно индивидуальное время-пространство Павла соединяется со временем-пространством сына Жени-тулячки, а его отношение к отцу как бы отражает отношение её сына к ней.

Образ старушки очень близок к образу женщины. Потеряв любимых людей, они обе замкнулись в своём прошлом, обе живут ожиданием смерти. Хотя у старушки, в отличие от женщины, есть дети, внуки, она тем не менее постоянно думает о своём покойном муже. После его смерти жизнь утратила для неё смысл, и единственным её желанием стало желание умереть, чтобы соединиться с тем, кого она так любила. Вспоминая своего покойного мужа, старушка каждый раз с упреком спрашивает его: «Зачем ... сын и дочь, зачем все внуки и правнуки, зачем принимать на душу ещё и эти новые муки за них, если уже семь лет назад жизнь... кончилась, и остался лишь невнятный послепопуденный сон, который надо досматривать в одиночестве?» /66, 447/. Такое расположение ее духа определило особенности ее позиции. Старушка

оказалась как бы между двумя различными пространственно-временными измерениями – миром реальным и миром инобытия (миром мёртвых). Причём ни с одним из этих миров она не может соединиться. В мире реальном старушка фактически «мертва»: она не понимает того, что ей говорят окружающие её люди, поскольку постоянно думает о своём муже. Кроме того, в отличие от них, она живёт не ожиданием счастья, а ожиданием смерти. А потому время в её жизни ведёт иной отсчёт. С миром же мёртвых старушка не может соединиться, поскольку жива. Отсюда её восприятие действительности как длинного, бесконечного сна. После смерти мужа время в жизни старушки как бы остановилось. А потому прошлое стало для неё реальностью, а настоящее превратилось в сон.

Сближает старушку с женщиной и то, что обе они в повести лишены имён. Автор очень подробно рассказывает их биографию, детально описывает их внешность, характер, раскрывает их внутренний мир. Но в то же время оставляет обеих героинь безымянными. И даже Павел в своих воспоминаниях ни разу не упоминает имени женщины.

Безымянность героинь является следствием их жизненной позиции. И женщина, и старушка стремятся к смерти. А, как известно, после смерти человека исчезает и его имя, с которым он был связан¹, ибо имя есть достояние жизни. Обе же героини фактически не живут. Замкнувшись в своём прошлом, они утратили связь с окружающей их действительностью. А потому отпала необходимость в том, чтобы называть их по именам.

Тягин помогает Павлу разобраться в жизни. Рассказывая о своей судьбе, он невольно затрагивает вопросы, которые волнуют главного героя повести. Шахтёр рассуждает о любви, о счастье, о смысле жизни. Он заставляет Павла как бы заново взглянуть на окружающий мир, увидеть, насколько он прекрасен. Более того, Тягин помогает Павлу разобраться в его душе, в его собственных чувствах. Вспоминая о войне, он говорит, что она оставила неизгладимый след в его памяти. Несмотря на то, что она давно закончилась, по словам Тягина, его продолжают преследовать видения о том, как он сидит в горящем танке. Он говорит, что не может забыть ужасов войны и потому пьёт. Однако тут же Тягин замечает, что обязательно перестанет пить, поскольку жизнь одна, а значит, её нужно ценить и дорожить каждым прожитым мгновением.

Люба воплощает мечту Павла о счастье. Её образ переплетается в его сознании с образом дочери архитектора, которую он любил. Глядя на неё, Павел испытывал «сдержанную мужскую нежность, словно под сетью её старушечьих морщин таилась, как под маской, та единственная для него, сияющая женщина, с которой радостно затеряться и жить на отшибе от всего

¹ Об этом говорит Анатолий Ким в повести «Собиратели трав». См.: Ким А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т.1. – СПб: Корё Сарам, 1997. – С. 340.

человечества» /66, 526/. Работая с Любой в поле, живя с ней в одном доме, он думал о том, как был бы счастлив, если бы встретил в своей жизни такую женщину раньше. Она могла бы стать его другом и спутником. Теперь же Люба была для Павла недоступна, поскольку у нее была семья и их навеки разделяла «непреодолимая даль прошедшего времени». Поэтому её образ постоянно ассоциируется в сознании главного героя со спящей царевной, заточённой в хрустальный гроб.

Примечательно, что и сама Люба сравнивает свою жизнь со сказкой. Размышляя о своей судьбе, она приходит к выводу, что между сказкой и реальной действительностью много общего. И в том, и в другом мире счастье мимолётно. Оно сверкнёт, как солнце, в лицо доброму человеку и тихо угаснет. Поэтому, считает Люба, ни в одной сказке не говорится ни слова о том, что происходит с человеком после того, как он «узрит своё сверкающее счастье», ибо в его жизни бывает то же самое, что и в реальной действительности: бесконечный труд ради того, чтобы жить «не только сегодня, но и завтра, и послезавтра». Примером тому, по её мнению, является она сама. Как и героини сказок, Люба однажды встретила своё счастье: вышла замуж за красивого, сильного, доброго человека. Затем они купили дом с садом, осуществив тем самым её давнюю мечту. С тех пор на протяжении многих лет она расплачивается за своё счастье. Её муж попал в авткатастрофу. Сама же Люба каждый год приезжает в совхоз и работает до изнеможения на луковом поле, чтобы хоть как-то оплатить долги за дом.

Сказка означает для каждого из героев что-то своё. Для Павла сказка – нечто недоступное, прекрасное. Это мир, от которого он оказался «отгороженным» в силу того, что сбился с пути и потерял цель в жизни. Для Любы сказка – окружающая её действительность. Поэтому её индивидуальное время-пространство сливается в повести со сказочным. Вследствие чего встреча Любы и Павла воспринимается в произведении как «встреча» Павла со сказкой. Знакомство с ней как бы даёт ему возможность войти в тот мир, двери которого для него раньше были закрыты. Отсюда особое состояние души Павла. После встречи с Любой он впервые чувствует себя счастливым. Ему кажется, что луковое поле и есть то место на земле, к которому он так стремился. Жизнь вновь приобретает для него смысл.

За время пребывания Павла в совхозе происходит как бы его второе рождение. И этому немало способствуют те люди, с которыми он знакомится, работая на луковом поле, в саду (бригадир, Люба). Благодаря им Павел постигает красоту жизни.

Хронотоп Павла периодически совмещается в повести с хронотопом автора. Причём происходит это на нескольких уровнях.

Автор и Павел относятся к одному поколению. Будучи детьми военного времени, они оба пережили ужасы второй мировой войны. Отсюда та

«крошечная боль» в душе Павла, которую он сумел преодолеть, лишь пожив в совхозе, пообщавшись с различными людьми, с природой.

Кроме того, их жизненные пути пересекались в реальной действительности. Как становится известно из третьей части повести, автор был знаком с Павлом. Они встречались, когда Павел работал сторожем на луковом поле.

И, наконец, Павел, по словам самого же автора, является производным его (автора) души. А потому размышления главного героя о сути человеческих взаимоотношений, о нравственных ценностях фактически представляют собой размышления самого автора.

Своеобразна композиция повести. Произведение состоит из трёх частей, названия которых соответствуют состоянию души Павла. Так, в первой части – «Август» – повествуется о приезде главного героя в совхоз. Она полна воспоминаний Павла о его детстве, юности, о женщине. Её лейтмотивом становятся мысли главного героя о том, что жизнь не имеет смысла и в ней нет места счастью. Душа Павла пуста, а потому и название этой части обозначено просто словом «Август».

Во второй части – «Сентябрьские голоса» – описываются встречи главного героя с шахтёром Тягиным, с Женей-тулячкой. После разговора с ними в душе Павла словно что-то просыпается, рождается некое «новое пространство». Он чувствует, что, наконец, начинает понимать то, что раньше никак понять не мог. Более того, у него впервые возникает сомнение, и он задаётся вопросом: а, может быть, жизнь всё-таки прекрасна? «Сентябрьские голоса» – это голоса, тревожащие душу Павла, его сознание.

Третья часть – «Трезвый октябрь» – своеобразное подведение итогов. В ней Павел переосмысляет прожитые им годы, но уже с позиций приобретённого им опыта. Происходит окончательное перерождение героя. Он обретает утраченный им смысл жизни, находит своё счастье. Более того, Павел открывает в своей душе «совершенно и безукоризненно чистое» чувство – человеческое бескорыстие.

Таким образом, композиция произведения отражает духовную эволюцию главного героя. Каждая часть повести соответствует определённому этапу этой эволюции.

Однако, эволюция происходит не только в сознании главного героя, но и в сознании автора, ибо Павел – «производная души» автора. Поэтому в третьей части итоги подводит и сам автор: он окончательно формулирует свою концепцию бытия и представляет её читателю. Суть этой концепции заключается в единстве человека с миром, в бессмертии человеческой души.

Отличительной особенностью композиции произведения является также то, что автор по несколько раз возвращается к одним и тем же событиям, рассматривая их с различных пространственно-временных позиций. Так, отправляясь вслед за Павлом в его прошлое, автор вначале описывает всё

произошедшее в жизни главного героя так, как это было на самом деле, а затем уже передаёт точку зрения самого Павла. Например, образ женщины, купавшейся в канале, предстаёт перед читателем через воспоминания Нины, размышления Павла и, наконец, о ней, о её судьбе рассказывает сам автор.

Интересно отметить тот факт, что действие повести «Луковое поле» развивается параллельно в мире реальном и фантастическом. Реальное пространство-время охватывает события, происходящие в совхозе, в жизни героев произведения, автора. Фантастический мир связан с образами великанов, которые постоянно возникают на протяжении всего повествования. Автор встречает их на берегу Азовского моря, видит великаншу, идущую вдоль лукового поля. Некоторые из них даже имеют имена (например, великан Неторопыгин). Жизнь великанов, хотя они и живут в ином пространственно-временном измерении (их один шаг равен жизни человека), очень похожа на жизнь людей. Они также стремятся к счастью, мечтают о любви. Более того, мир великанов тесно переплетается с миром человеческим. Связь эта осуществляется через образ художника Мальвазии и через концепцию бытия автора.

Особое место в повести занимает образ художника Мальвазии. Он соединяет мир людей не только с миром великанов, но и с миром вечности. Из всех героев произведения лишь ему предоставляется возможность понять, что чувствует человек, оказавшись на грани жизни и смерти. Свое понимание художник попытался передать с помощью картины «Воздушный бой над Гремячевом». Однако несмотря на все усилия, ему так и не удалось донести до людей то, что он чувствовал. Это послужило причиной его огромной душевной боли, материальным воплощением которой в повести стал шеллаковый шарик («в комочке шеллака заключалось всё отчаянное и великое поражение художника, человека по прозвищу Мальвазия» /66, 431/).

После смерти Мальвазии шарик попадает в руки Павла. И это не случайно. Образ шарика несёт в себе глубокий символический смысл. Воплощая собой смерть, он тем самым выражает то душевное состояние, которое испытывал Павел до приезда в совхоз. Именно поэтому, как только в душе главного героя начинает рождаться что-то новое, он выбрасывает шарик. Однако, вскоре этот комочек шеллака вновь попадает в руки Павла, тем самым отражая сомнения, противоречия, охватывающие его. Но Павел, подержав шарик в руках, решительно выбрасывает его. Более того, вместо выброшенного комочка шеллака, герой кладёт себе в карман маленькую белую луковицу, найденную им в поле. Луковица, воплощая собой жизнь, становится символом возрождения Павла.

Отражением душевного состояния главного героя является в повести также сон. Уснув как-то днём в саду, Павел видит, будто бы он «стал лётчиком, как мечтал когда-то, летит на самолёте, сам правит им, но вдруг что-то в самолёте поломалось, он упал с высоты ...» /66, 390-391/. Падение во

сне символизирует собой падение в жизни. Как и все люди, Павел стремился к прекрасному, искал свое счастье, строил планы. Но однажды в его душе что-то «сломалось», и он сбился с пути.

Большое значение имеют в повести образы природы, сада, солнца, дороги. Природа предстает в произведении как олицетворение вечности бытия. Образ яблоневого сада восходит к образу райского сада, описанного в Библии. Именно поэтому шахтёр Тягин сравнивает себя и свою жену с Адамом и Евой. А Павлу, проходящему на рассвете через сад, кажется, будто бы он вернулся к истокам своего далёкого прошлого.

Солнце – это символ жизни. Так, в сознании старушки оно ассоциируется с образом божества, которое светит, греет, «навевает в душу лёгкие, неуловимые песни», поднимает на полях урожай. Для Павла солнце – это некая высшая «сила», по «таинственной воле» которой возникает всё живое на земле.

Дорога воплощает собой жизненный путь человека. Поэтому большая часть воспоминаний Павла происходит в тот момент, когда он идёт по дороге вдоль лукового поля. На дороге он встречает и «своё счастье» – женщину с маленьким ребёнком.

Следует отметить, что символом всей повести становится образ круга. Всё, что даёт жизнь, связано с понятием красоты, ассоциируется в сознании писателя с кругом. Круглое солнце, круглая земля, «колесо смеха» («вдруг словно огромное колесо прокатилось через всё белое пустынное поле, прозвенел чистым звоном переливчатый женский смех» /66, 523/).

Особое место в повести занимает образ Хора. А. Ким обозначает его местоимением «МЫ». «МЫ» отражает собой единство всех живых существ, населяющих планету. «МЫ» – это «всё человечество, прошедшее и грядущее в идеальном смысле», это «культурный потенциал мира, Вечный Хор жизни, ...глобальное накопление добра и благодати...» /54, 226/.

Появившись впервые в «Луковом поле», образ Хора возникает во всех последующих произведениях Кима и, в частности, в его романе «Белка».

В основе сюжета романа «Белка» (1984) лежит история жизни четырех друзей-художников. К моменту повествования трое из них ушли из жизни, пав жертвами «заговора зверей». Один женился на миллионерше, тайной львице, и уехал в Австралию. Загосковав по родине, он предпринял попытку вернуться домой, но был застрелен в Тегеране. Другой отправился в деревню, чтобы ухаживать за своей больной матерью, и от одиночества и тоски сошел там с ума. Третий – по ошибке или злему умыслу – был застрелен инкассатором, когда попытался влезть в машину, привлеченный улыбкой оборотня. Единственный, кто остался в живых, – ...ий-Белка, который и рассказывает о своей судьбе и о судьбе своих друзей. Он же раскрывает суть «заговора зверей», заключающуюся в том, что большинство людей имеют в своем облике и внутреннем мире черты зверей. Объединившись, эти люди-

оборотни решили уничтожить все человечество. И прежде всего тех, кто не принадлежит к их миру. При этом, как отмечает ...ий-Белка, оборотни уничтожают людей не только физически, но и морально. Притаившись внутри каждого человека и воздействуя на его сознание, они постепенно заставляют его перейти на их «психологию».

Примечательно, что и сам ...ий, хотя и остается в живых, в конечном итоге оказывается жертвой «заговора». Стремясь стать человеком, он совершает убийство.

Индивидуальное время-пространство ...ия-Белки вбирает в себя индивидуальные времена и пространства всех остальных персонажей произведения. Это происходит в силу двойственной природы главного героя: он одновременно принадлежит и к миру людей, и к миру зверей. Обладая удивительным даром перевоплощения и превращения, он легко проникает в сознание своих друзей, оборотней, тем самым не только характеризуя их внешне, но и давая оценку их внутреннему миру.

Повествование строится на основе воспоминаний главного героя. Обо всех произошедших событиях он рассказывает с позиции своего будущего времени.

Роман открывается первым младенческим воспоминанием ...ия. Обращаясь к некой любимой женщине, он рассказывает ей историю своего рождения. Герой повествует о тех временах, когда его мать бежала с ним, спасаясь от наступающего врага, и заблудилась в лесах Северной Кореи. Проплутав несколько месяцев, она умерла. И в тот момент, когда он, будучи трехлетним малышом, лежал рядом с мертвой матерью, к нему спустилась с дерева белочка. Увидев в ее глазах дружелюбие и веселье, он засмеялся и протянул к ней руку. «Эти два встречных движения – как бы души природы к нему, восприимчивость младенца и его навстречу (добровольное усыновление себя) – оттиснулись навсегда в глубинно-бессознательном слое души как знак, тотем его происхождения» /73, 409/. Поэтому, когда герой станет взрослым, он отнесет свое воспоминание о детстве к тому «мифическому времени», когда его «существование было всецело в руках высших сил и не зависело от людей...» /66, 14/. В этом плане индивидуальное время-пространство ...ия пересекается с историческим временем, поскольку самой древней религией человечества является тотемизм (вера людей в то, что они произошли от того или иного животного).

Далее герой сообщает о том, что его уже нет в живых, и по земле ходит лишь его душа. В связи с чем пространственно-временная позиция ...ия «отодвигается» в еще более отдаленное будущее, и он оказывается в ином измерении, нежели то, в котором разворачиваются описываемые события. В романе дается как бы взгляд со стороны. Находясь в ином измерении, герой как бы наблюдает за происходящим, что позволяет ему делать необходимые комментарии. При этом, естественно, он знает не только о том, как сложатся

судьбы его друзей, окружающих их людей, но и то, как завершится его собственный жизненный путь.

Такая позиция героя-рассказчика обусловила особенности построения повествования в романе. Описываемые события развиваются в нескольких пространственно-временных планах и прежде всего реальном и ирреальном. Своеобразным связующим звеном между этими мирами выступает возлюбленная ...ия, поскольку именно она заставляет его воскреснуть и вернуться в прошлое, чтобы поведать историю его жизни и жизни его друзей. Так Анатолий Ким проводит мысль о том, что любовь – залог бессмертия людей.

Образ возлюбленной ...ия обрисован в романе лишь несколькими штрихами. Герой коротко рассказывает о своих встречах с ней. При этом он не сообщает ни ее имени, не дает описания ее внешности, характера. Из его слов ясно только то, что она прекрасна и в силу этого относится к разряду бессмертных людей. Ее образ предстает в романе как некий идеал, к которому должно стремиться человечество и к которому стремится сам ...ий. Благодаря ей он постигает смысл бытия, заключающийся прежде всего в духовном самосовершенствовании людей. Именно любовь вызывает в душе ...ия неудержимое желание стать человеком, отделиться от мира зверей, с которым его связывает дар превращения.

Писатель не случайно разграничивает в романе понятия превращения и перевоплощения. Перевоплощение есть проявление духовного, человеческого в ...ие. Оно обусловлено перемещением его души во времени и пространстве. Посредством перевоплощения герой постигает духовный мир окружающих его людей. Превращение связано с изменением внешнего облика ...ия. Оно происходит в наиболее напряженные моменты его жизни, когда он вследствие испуга или сильного возбуждения становится белкой.

На уровне перевоплощения индивидуальное время-пространство ...ия прежде всего соединяется с индивидуальными временами и пространствами его друзей – Кеши Лупетина, Жоры Азнауряна и Мити Акутина. Проникая в пространство их сознания и воображения, он раскрывает их переживания, сомнения, надежды, мечты. При этом он нередко предоставляет им право высказаться от собственного имени. Вследствие чего рассказ ...ия о его друзьях постоянно чередуется с их монологами. Такая позиция позволяет главному герою глубже проникнуть в суть описываемых им явлений, показать их с различных точек зрения.

Вообще следует отметить, что в романе события рассматриваются в трех ракурсах. Во-первых, дается их объективное изображение (герой-рассказчик описывает их так, как они происходили на самом деле). Во-вторых, они осмысливаются с позиций пространственно-временного опыта ...ия (взгляд из будущего). В-третьих, раскрывается отношение непосредственных участников событий (взгляд из настоящего).

Многоплановостью отличается и описание героев романа. Помимо того, что они сами объясняют свое поведение, мотивы совершаемых ими поступков, о них зачастую высказывают свое мнение другие персонажи произведения. Такая позиция способствует всестороннему раскрытию характеров героев, созданию более адекватного впечатления о них.

Повествование ...ия о его друзьях охватывает довольно значительный промежуток их жизни. Оно начинается с момента их знакомства в училище и заканчивается их гибелью (за исключением Мити). Первый, о ком рассказывает главный герой, – это Кеша Лупетин.

Отслужив во флоте, Кеша приезжает в Москву и поступает в художественное училище. Но его учеба продолжается недолго. Разочаровавшись в любви, Кеша покидает Москву. Он отправляется в родную деревню в надежде, что сумеет там осуществить свою мечту – учить и воспитывать детей так, чтобы, даже став взрослыми, они оставались в душе детьми. Однако и в деревне его преследуют сплошные неудачи. Местная школа закрывается из-за отсутствия детей. Его мать, бывшая учительница, сходит с ума. Более двенадцати лет Кеша ухаживает за ней. После же ее смерти его постигает та же участь, что и мать. Он теряет рассудок. С этого момента в жизни Кеши начинается обратный отсчет времени. Он полностью погружается в свой внутренний мир, в размышления о прошлом. При этом его воспоминания перемежаются бесконечными спорами с Бубой, отрочком, выросшим на его ноге. Буба воплощает вторую сущность Кеши, то отрицательное, что скопилось в его душе.

Раздвоение личности Лупетина отражает двойственность мира, извечную борьбу добра и зла, противостояние духа и материи. Поэтому все попытки Кеши уничтожить Бубу терпят неудачу. Не случайно и то, что это противоречие «разрешается» лишь благодаря смерти героя. Через образ Лупетина писатель выражает мысль о том, что индивидуальное время-пространство каждого человека неразрывно связано со всеобщим круговоротом жизни, выйти из которого можно лишь уйдя в мир инобытия, в мир вечности.

Примечательно, что в последние минуты жизни к Кеше приходит его старый друг акварелист, с которым он познакомился, будучи студентом художественного училища. Смертельно больной акварелист обещал тогда Лупетину, что, как только представится возможность, он подаст весточку с того света. Возникнув перед Кешей в образе старой лошади, он тем самым выполнил свое обещание. Приход акварелиста символизирует в романе неразрывную связь двух миров: реальности и инобытия, проявляющуюся в том, что жизненный путь каждого человека неизменно уходит в вечность.

Рассказ о Мите Акутине охватывает не только время его жизни в Москве, но и детские, школьные годы. Свое повествование о нем ...ий начинает с того момента, когда Митя впервые открыл в себе способности к

рисованию. Это произошло на одном из уроков математики. Увидев за окном цветущую сирень, Митя взял в руки карандаш и неожиданно для самого себя принялся ее рисовать на обложке учебника. Спустя несколько дней сирень за окном осыпалась, завяла, в то время как на его картинке она оставалась целой и невредимой. Так Митя впервые понял, что природа наделила его особым даром, благодаря которому он может сохранять то, что ему дорого. С тех пор он начал повсюду собирать листки чистой бумаги и сшивать их в небольшие альбомы. Митя рисовал речку, сараи, деревья, – словом, все, что окружало его и вызывало в его душе определенное чувство.

Однажды о его занятиях рисованием узнала учительница русского языка и литературы Лилиана Борисовна. После разговора с ней жизнь Мити резко изменилась. Лилиана Борисовна стала просматривать все его картинки. А когда он закончил школу, она увезла его с собой в Москву, где помогла ему поступить в художественное училище. Спустя некоторое время Акутин погиб.

Хронотоп Мити отличается сложностью. Его индивидуальное время-пространство вбирает в себя не только воспоминания о детстве и юности, но и онейрическое пространство. На протяжении всей его жизни Мите снится сон о том, как он и его покойная мать плывут по синему озеру на лодке. И вдруг, неожиданно встав, она прыгает в воду. Он же, глядя с лодки, видит «ее большеглазое лицо сквозь прозрачную толщу воды», которое постепенно исчезает, растворяясь в «глубинной озерной мгле».

Сон Мити глубоко символичен. По сути он является отражением реальной жизни героя. Ибо озеро – это мир, окружающий Митю. Лодка, на которой он плывет, воплощает собой жизнь. Толщина воды, сквозь которую он видит лицо матери, – прошедшее время, отделявшее их друг от друга.

При этом реальность настолько тесно переплетается со сновидениями Мити, что между ними практически невозможно провести четкой границы. В силу чего герой легко переходит из одного измерения в другое. Так, во время разговора с Лилианой Борисовной Митя «отправляется в путешествие» с покойным столяром Февралевым. В своих грезах он вместе со стариком совершает полет над Окой, полями, детдомом, садами. Он даже слышит, как Февралев восхищается красотой природы.

Эта способность Мити обусловила особенности его мировосприятия, мироощущения. Обладая даром видеть то, чего не видят другие, он научился проникать в самую суть явлений, постигать их изнутри. Отсюда его особая манера рисования, когда за внешней простотой рисунка скрывается глубокое, сложное чувство.

Хронотоп Мити Акутина соотносится в романе прежде всего с хронотопом Лилианы Борисовны. Учительница сыграла огромную роль в его жизни. Она не только помогла ему поступить в художественное училище, но и стала его верным другом. Поэтому именно к ней приходит Митя после

своего воскрешения и именно ее в определенный день и час он уводит по «воздушным тропам времени» в мир вечности.

Образ Лилианы, пожалуй, один из наиболее сложных и противоречивых в романе. Она одновременно объединяет в себе два начала: звериное и человеческое. Духовно она ближе к миру людей, поскольку умеет любить, разбирается в искусстве, тонко чувствует и понимает картины Мити. Но в то же время Лилиане свойственны поступки, характерные для оборотней. По ее вине гибнет Кеша Лупетин. Жестоко посмеявшись над его чувствами, мечтами, она фактически разрушила в нем «человеческое», то прекрасное, к чему он стремился всей душой.

Интересно, что сама Лилиана даже не подозревает о своей двойственной сущности. И поэтому, когда ...ий приезжает к ней и рассказывает о «заговоре зверей», о ее причастности к «заговору», она не понимает его. Два начала, соединяясь в Лилиане как в некоем центре, в то же время существуют как бы отдельно друг от друга. Днем она – человек. Ночью же превращается в хорька-вампира, который тайно сосет кровь из людей и прежде всего тех, кого она любит.

Лилиана так же, как и ...ий, занимает пограничное положение между миром людей и миром зверей. Духовно она стремится стать человеком. По сути же своей является хорьком.

Среди людей, встречающихся на жизненном пути Мити Акутина, особое место принадлежит юной флейтистке Марине. Ее образ в некоторой степени близок образу возлюбленной ...ия. Марина тоже является воплощением прекрасного, но только в сознании Мити. Он возводит ее в ранг святых, называя ее богиней. На самом же деле, как становится известно из рассказа Кеша Лупетина, флейтистка – обыкновенная девушка, с обыкновенными страстями, желаниями, стремлениями. И даже умение Марины играть на музыкальном инструменте отнюдь не возвысило ее до уровня бессмертных людей, каким стал впоследствии Митя.

Искусство – вот та сила, которая воскресила Акутина. Нереализованность его как творца заставила Митю встать из могилы и вернуться в реальный мир. Он единственный из четырех друзей, кто научился рисовать прямо в воздухе, используя в качестве холста окружающее его пространство. Благодаря чему Митя стал Вечным Живописцем.

Более того, пройдя через смерть, он приобрел способность свободно перемещаться во времени и пространстве. Вследствие чего границы его индивидуального времени и пространства раздвинулись до общечеловеческих, вселенских масштабов.

Митя воплощает собой тот идеал, к которому должно стремиться человечество. На примере его судьбы Анатолий Ким показывает, что люди могут обрести бессмертие. Но это произойдет лишь в том случае, если каждый из них станет Вечным Живописцем, ибо только творчество, питаемое

любовью, по мнению писателя, способно вытеснить зло, насилие, жестокость, ненависть и стать источником нескудеющего бытия /73, 434-435/.

Трагично складывается и судьба Жоры Азнауряна. Так же, как и его друзья Митя и Кеша, он через некоторое время покинул художественное училище. Причиной этого стало его знакомство с юной миллионершей. Полюбив ее, Жора вместе с ней уехал в Австралию.

Однако, прожив на чужбине несколько лет, он решил вернуться в Москву и заняться искусством. Но планам Жоры не дано было осуществиться. Он погиб, будучи застреленным в Тегеране.

Индивидуальное время-пространство Жоры многопланово. Оно охватывает события, происходящие не только в реальной действительности, но и в фантастической. Во время одного из своих путешествий на яхте Жора вследствие шторма оказался на острове, который населяли люди-крысы. Его взору предстала картина обратного хода эволюции человечества. Он увидел, как люди постепенно превращаются в зверей.

Данный эпизод включает в себе глубоко философское значение. Анатолий Ким напоминает людям о том, что они должны жить в мире и согласии, творить добро. В противном же случае, человечество может погибнуть.

В реальном плане индивидуальное время-пространство Жоры включает события, непосредственно связанные с его биографией. Оно пересекается с индивидуальными временами и пространствами его друзей, его тети Маро Д., его жены Евы, старца.

Ева воплощает собой «идеал» оборотней. Она – совершенство того мира, где «великая охота на конкурентов составляет основу и смысл бытия». Будучи владелицей многочисленных фабрик, заводов, предприятий, имея в своем подчинении тигров, медведей, буйволов, она в то же время профессионально разбирается в живописи, музыке и, по словам Жоры, является «самой простотой и скромностью». Красота, обаяние, внешняя хрупкость сочетаются в ней с тонким умом, хитростью. Благодаря чему Ева легко подчиняет своей воле как зверей, так и людей. Причем в отличие от своих сородичей, она уничтожает человека не физически, а морально, воздействуя на его слабые стороны.

Образ Евы вбирает в себя «лучшие» качества оборотней. Она – их «великий представитель». И в силу этого Ева занимает в романе особое положение. Ее пространственно-временная позиция находится как бы над миром оборотней. Хотя она и не примыкает к миру людей, в то же время она стоит выше, чем все остальные ее сородичи.

Маро является представителем той группы людей, которые в силу одолеваемых их страстей постепенно превратились в оборотней. На примере ее судьбы писатель прослеживает процесс обратного развития человека.

Именно поэтому, рассказывая о ней, Жора проводит сопоставление между юной и зрелой Маро. Говоря о юной Маро, он отмечает, что она была скромной, бедной девушкой, мечтавшей стать художницей. Описывая же зрелую Маро, Жора указывает, что она превратилась в хищницу, которая ради достижения своей цели (в данном случае обогащения) беспощадно уничтожает людей.

Примечательно, что такая же двойственность характерна и для самого Жоры. В нем одновременно живут как бы два разных существа. С одной стороны, бедный студент, стремившийся посвятить себя служению искусству. С другой – респектабельный миллионер, по сути оборотень. Однако в отличие от Маро, он сумел преодолеть в себе звериное начало и остаться человеком.

Принципиальное значение имеет в романе встреча Жоры со старцем. По сути их спор воплощает собой противостояние двух миров, от исхода которого зависит дальнейшая судьба человечества. По мнению Жоры, люди рано или поздно преобразятся и достигнут будущего. Старец же пытается доказать, что человечество никогда не изменится и оно обречено.

Их спор не получил в романе разрешения. Ни один из героев не смог убедить своего собеседника в собственной правоте; и это не случайно. Такая позиция писателя обусловлена прежде всего противоречивостью нашей эпохи. Анатолий Ким показывает, что к настоящему моменту человечество оказалось у той грани, когда оно должно сделать выбор. Либо люди встанут на путь духовного и нравственного самосовершенствования, либо они двинутся в обратном направлении и попадут в тот «звериный рай, где все будут бесконечно насыщать свои желудки, оттягивая куски друг от друга» /66, 180/.

Рассказ ...ия о его друзьях постоянно перемежается в романе с повествованием о его собственной судьбе. Он сообщает о своем детстве, которое он провел на Сахалине в доме приемных родителей, о том, как впервые открыл в себе дар превращения и перевоплощения. Вспоминает, как закончив художественное училище, поступил в Полиграфический институт. А затем устроился на работу в санитарно-просветительское издательство.

Особого внимания в биографии ...ия заслуживает его знакомство с Натальей Богатко. Идя ранним утром по одной из московских улиц, женщина случайно попала под машину. В тот же миг ...ий, на глазах которого произошла эта трагедия, отправился вслед за ней и вытащил ее из мира инобытия. Так Наталья Богатко стала его женой.

Следует отметить также, что в силу двойственной природы ...ия, его биографическое время включает в себя, с одной стороны, историю жизни белки, а с другой – время формирования его характера, становления его как личности. В связи с чем индивидуальное время-пространство главного героя характеризуется многомерностью.

На протяжении всего романа ...ий постоянно перемещается из одного измерения в другое. При этом его путешествия не ограничиваются лишь реальной действительностью. В силу зыбкости границ его индивидуального времени-пространства ...ий свободно переходит не только из настоящего в прошлое и будущее, из мира людей в мир зверей, но и из мира бытия в мир инобытия (например, когда он спасает Наталью Богатко).

Двойственная природа ...ия обусловила двойственность его позиции к изображаемой действительности. Все описываемые события герой рассматривает и оценивает с точки зрения человека и с точки зрения зверя. Благодаря чему перед читателем предстает довольно полная картина внутренней жизни людей и животных. Через образ ...ия автор постигает законы человеческого и природного бытия. Читателю предоставляется возможность взглянуть на мир людей глазами животных, почувствовать и испытать то, что ощущают звери в те или иные моменты своего существования.

Очень показательна в этом плане сцена спасения ...ием пчелы, запутавшейся в паутине. Мгновенно перевоплотившись в нее, герой описывает ее жизненный путь, раскрывает, какие чувства испытывает она в последние минуты жизни. «В выпуклой капле отражалась вся пчела с жалкими отрепьями крыльев и с преувеличенной огромной головою. И, усмехнувшись столь забавному отражению, пчела впервые подумала, что Родной рой хотел от нее только работы, она же была ничто без работы. А умирать вот выкинули ее одну, и кроме смерти ничего больше не оставалось для нее – и выходило, что пчела существо одинокое, совершенно безмолвное, несмотря на торжественное гудение далекого роя» /66, 85-86/.

Огромный интерес представляют образы дельфина и филина. Волею обстоятельств оказавшись в Москве-реке, дельфин от скуки и одиночества решил стать человеком. Поначалу у него все складывалось успешно. Он устроился на работу, обзавелся семьей. Однако вскоре удача перестала сопутствовать ему, и он вынужден был покинуть мир людей и вернуться в море.

Эта сцена одновременно и иронична, и поучительна по своему содержанию. Она позволяет взглянуть на человеческий мир со стороны, увидеть абсурдность и нелепость человеческого существования, в котором все ценности смешались настолько, что люди стали похожи на зверей, а звери на людей.

Филин, который приходит к ...ию в финале романа, – своего рода посланец природного царства, призванный объяснить причину негативного отношения лесных обитателей к человеку. Он раскрывает точку зрения животных на поступки людей, и тем самым помогает глубже проникнуть в суть «заговора». Если до встречи с ним складывается впечатление, что причиной «заговора» явилась «зверскость» оборотней, решивших

уничтожить все человеческое на Земле. То уже после его разговора с ...ием становится ясно, что немалую роль в возникновении «заговора» сыграли сами люди, совершающие злодеяния против природы. «...Люди не лучше нас, – говорит Филин ...ию. – Они нас всех хотят уничтожить и превратить в рабов... Мы должны насмерть стоять перед ними ...насмерть. За нашу свободу, за наш зеленый Лес!» /66, 267/.

«Окунуться» в атмосферу животного мира помогают и превращения ...ия. Принимая облик белки, герой очень подробно рассказывает о своих ощущениях. Иногда он даже рассуждает о преимуществах животного над человеком, основное из которых заключается в том, что зверь знает «гораздо больше блаженства чувственной жизни и неподменного счастья существа, порожденного влажным чревом природы».

Нередко происходит разделение сущностей ...ия. Вследствие чего его человеческое «я» на какое-то мгновение начинает жить обособленно от животного начала, и он получает возможность взглянуть на себя как бы со стороны. Так, однажды вечером, возвращаясь домой, ...ий увидел в метро маленькую белочку, метавшуюся вдоль вагона в поисках выхода. В тот же миг он ощутил безысходность своей жизни.

Разделение сущностей позволяет ...ию заглянуть в свой внутренний мир, в пространство своей души, разобраться в своих чувствах. С пространственно-временной позиции белки он постигает свое человеческое «я». С позиций же человека пытается раскрыть суть животного бытия.

На уровне хронотопа ...ия происходит сопряжение индивидуальных времен и пространств всех персонажей романа, независимо от того, к какому миру они принадлежат (людей и зверей). При этом среди образов людей, изображенных в произведении, особого внимания заслуживают образы Пимена Панкратовича Моравова, Корнея Выпулкова и исследователя космических икон.

На примере судьбы плакатиста Моравова Анатолий Ким показывает, что даже великие люди подвержены воздействию «заговора зверей». Пимен Панкратович был талантливым художником, искренне преданным искусству. А потому, познакомившись с ним, ...ий поначалу полагал, что Моравов является истинным человеком, который сумел победить оборотней. Однако позже выяснилось, что известный художник так же, как и большинство людей, не смог противостоять «заговору зверей». Его жена, теща, сын оказались оборотнями. Узнав об этом, Моравов попытался спасти их. Но все его попытки не увенчались успехом.

Образы космического живописца Корнея Выпулкова и исследователя космических икон стоят несколько обособленно в романе. Они находятся как бы в замкнутом пространстве и отделены от окружающего мира некой стеной. Такая позиция героев не случайна, поскольку оба они, по словам

...ия, являются «потомками пришлых гуманоидов», которые спустились на Землю, чтобы провести определенные исследования.

С их образами Анатолий Ким вводит в роман космическую тему, тем самым раздвигая пространственно-временные границы изображаемого им мира до вселенских масштабов. Кроме того, Корней Выпулков и исследователь икон становятся своеобразной попыткой писателя создать идеал интеллектуального человека. Однако этот идеал терпит полное крушение. Занятые исключительно размышлениями над космическими проблемами, оба героя утрачивают связь с Землей, с историей, с людьми. Обладая огромным интеллектуальным потенциалом, они в то же время совершенно лишены чувственности, без которой невозможно постижение красоты. А потому Корней Выпулков и исследователь космических икон так же, как и оборотни, оказываются не в состоянии подняться ввысь и достичь будущего.

Своеобразным символом крушения идеала интеллектуального человека становится картина. Во время драки Корнея Выпулкова и Жоры Азнауряна она упала на пол, в пыль и грязь. И тут же, как отмечает ...ий, великолепная картина превратилась в то, что она представляла из себя на самом деле: в «кусочек мешковины, замазанной красками». Однако ни один из дерущихся этого не заметил. Охваченные жгучей ненавистью они были не в состоянии почувствовать то, что произошло. Лишь ...ий, увидев, как «сброшенная с высот на пол ...красота мгновенно стала уродливой и бессмысленной», ощутил глубокую боль.

Особое место занимают в романе образы плоских людей. Их ...ий периодически встречает на улицах Москвы, а также в потустороннем мире, куда он иногда приходит, чтобы подумать о своем прошлом. Эти «антиподы бытия» в сущности те же люди. Они, как рассказывает ...ий, живут «точно в таких же городах, как и наши, за дверями их квартир те же ссоры, примирения, болезни, радости и беды» /66, 247/. Разница лишь в том, что плоские люди абсолютно пусты, как зеркальная амальгама, как иллюстрация в журнале. Пустота их обусловлена тем, что они лишены пространства души, ибо, по мнению Анатолия Кима, в потусторонний мир, обитателями которого они являются, отправляется тело, а не душа. Душа же после смерти человека продолжает свое путешествие по свету, вселяясь в новые тела.

Однако иногда, вследствие действия зеркала времени, плоские люди выходят из своего мира и начинают бродить по городу. При этом они зачастую вступают в контакт с оборотнями. Так, плоский человек Тюбиков заводит дружбу с кабаном Артюшкиным, убийцей Мити Акутина. Общность плоских людей и оборотней объясняется отсутствием в тех и других духовного начала, составляющего основу человеческого.

Примечательно, что у всех персонажей произведения есть ангелы-хранители. Они летают над головами людей, охраняя их от опасностей окружающего мира.

Таким образом, действие романа развивается в нескольких пространственно-временных измерениях. Реальный мир в произведении соединяется с миром мифологическим, сказочным, космическим.

Мифологический план проявляется, во-первых, на уровне мифологических реминисценций. Через весь роман проходит мысль о предопределенности, фатальности судеб героев. «Бледный преподаватель досмотрел то, что было начертано на бумаге, затем произнес с вопросительными остановками после каждого слова:

– Акутин?...?... Азнаурян?... Лупетин?..

При произнесении фамилий директор принялся с важным видом кивать, как бы в чем-то одобряя или утверждая перечисляемых. Затем оба перешупались цепкими взглядами, и преподаватель Сомцов встал, чмокнул конфеткою, перекатывая ее во рту, и молвил только одно слово: – Хорошо». /66, 33/. Кроме того, рассказывая о тех или иных событиях в своей жизни, ...ий нередко соотносит их с сюжетами мифов. Так, повествуя о том, как он спас от гибели Наталью Богатко, он сравнивает себя с Орфеем, спустившимся в царство Аида за Эвридикой. Описывая процесс обратного превращения дельфина из человека в животное, ...ий говорит, что, стоя между зверем и человеком, он «должен был молча взирать на ужасный облик и Сциллы и Харибды». Во-вторых, для романа характерна мифологическая оппозиция «верх»-«низ». «Низ» – это царство оборотней, населенное всевозможными зверями, змеями, червями, копошащимися на земле в поисках добычи и нороящими как можно шире «разинуть свою пасть» и «проглотить своего ближнего». «Верх» – это мир высших людей, божественного Олимпа, где под шум «героических потасовок и гомерических проделок» вершится справедливость, где добро всегда побеждает зло. В-третьих, мифологичны само время и само пространство в романе. Мифологичность данных категорий проявляется прежде всего в том, что время и пространство нынешних событий «преходящи и значимы постольку, поскольку события и люди, существующие в них, сопричастуют людям и событиям «Эпохи образцов» – сакральному времени, вечности, которые существуют как бы вне времени – и в прошлом, и в настоящем» /74, 215/.

Сказочный мир вводится в повествование романа прежде всего посредством сказочных образов. На его страницах люди постоянно встречаются с вампирами, оборотнями, ожившими покойниками. С героями произведения происходят самые невероятные приключения. Они летают, путешествуют по временам и пространствам, меняют свой внешний облик. Кроме того, в романе немало сказочных реминисценций. Так, Лилиана, рассказывая о своей судьбе, сравнивает себя с Красной Шапочкой,

заточенной в брюхе волка. Митя Акутин вместе со столяром Февралевым летают, стоя одной ногой в ведре, подобно скороходам. Художник-монументалист Шуран женится на красивой женщине размером с Дюймовочку.

Сказка тесно переплетается с реальностью и, даже более, она является своеобразным отражением современной действительности (смотрите, например, образ дельфина, который подобно людям, строит дворцы в подводном мире, торгует мандаринами). Через нее писатель осмысляет законы бытия.

Космический план входит в роман с образами космического живописца Корнея Выпулкова и исследователя космических икон. Они становятся своеобразной нитью, связующей реальную действительность с миром Вселенной. Через их образы раскрывается единство земной жизни с космической. Так, исследователь занимается изучением космической темы на иконах, созданных людьми. Корней Выпулков, изображая на своих картинах современную действительность, в то же время дает им названия, диктуемые ему голосом из космоса.

Большую роль играет в романе образ Вселенной. Она предстает как некое божество, внутри которого вертится история человечества: происходят войны, возводятся города, движутся люди, устраивая свою судьбу. Вследствие чего возникает ощущение, что жизнь каждого человека, его индивидуальное время-пространство неразрывно связаны с космосом.

Соединение реального плана со сказочным, мифологическим, космическим образует пространственно-временной континуум произведения, отличительной чертой которого становится сопряженность времен. В связи с чем мир, изображаемый писателем, предстает как некое единое пространство, в котором одновременно присутствуют прошлое, настоящее и будущее. А события, описываемые в романе, совершаются как бы одновременно в трех пространственно-временных измерениях.

В пределах этого пространственно-временного континуума располагаются малые пространства, внутри которых размещаются персонажи произведения. Среди них следует отметить: во-первых, трехмерное пространство, населенное людьми и оборотнями; во-вторых, двухмерное пространство, обитателями которого являются плоские люди; в-третьих, мир ангелов и духов.

Кроме того, реальные события зачастую соотносятся в романе с событиями, описанными в Библии. Так, идя вдоль берега Черного моря и размышляя о смысле бытия, ...ий мысленно представляет образ Иисуса Христа. Превратившись в человека, он сравнивает себя с Каином, убившим своего брата. Судьба Жоры Азнауряна перекликается с судьбой Адама. Оба они были сбиты с пути истинного своими возлюбленными (чем и объясняется общность имен первой женщины и миллионерши: их обеих

зовут Ева). Образ Мити Акутина, вставшего из могилы, ассоциируется с образом воскресшего Лазаря.

Обращение Анатолия Кима к Библии, соотнесение им событий реальных с событиями минувшими обусловлено его стремлением понять причину процессов, происходящих в современной действительности. Писатель пытается осмыслить настоящее, исходя из уроков прошлого.

Соответственно содержанию строится повествование романа. Описываемые в нем события фактически отражают процесс эволюции людей с момента их возникновения из животных до того времени, когда началась собственно история человечества. Этот процесс эволюции прослеживается на примере судьбы главного героя. Поэтому повествование в романе начинается с того «мифологического времени», когда ...ий, будучи младенцем, встретил в лесу белку, и заканчивается его превращением в человека.

Анатолий Ким не описывает дальнейшую судьбу главного героя. Но можно точно сказать, что ожидает ...ия. Его постигнет та же участь, что постигла и все человечество после того, как на Земле было совершено первоубийство.

Частная судьба изображается в романе в единстве с судьбой исторической. «Я» оказывается неотъемлемой частью «МЫ». «МЫ» предстает как «Я» в масштабе мироздания.

Отсюда своеобразие построения произведения. Герой-рассказчик становится центром, в котором соединяются все сюжетные линии романа, обеспечиваемые, главным образом, за счет его перевоплощений. Время-пространство ...ия как бы вбирает в себя индивидуальные времена и пространства остальных персонажей.

Главный герой, по словам А. Немзера, является дирижером единого мирового оркестра, Хора, именуемого «МЫ» /75, 30/. Но в то же время ...ий – один из его участников. Поэтому его голос периодически сливается с голосами его друзей, и они начинают говорить все вместе.

Перевплощения ...ия обусловили и особенности построения повествования произведения. На протяжении всего романа идет постоянная смена субъектов речи. Начиная рассказ о каких-либо событиях, ...ий затем передает слово непосредственному участнику этих событий. Вследствие чего его «я» переходит в другое «я». Причем такие переходы осуществляются не только в пределах монолога, но и в пределах фразы. Нередко фразу начинает один герой, затем продолжает другой и заканчивает третий.

Примечательно, что даже вставные эпизоды соединяются в романе с образом ...ия. Примером тому служит история о жизни художника-монументалиста Павла Шурана. В первой части ...ий рассказывает ее своей возлюбленной как некую сказку, поведенную ему «таинственными голосами, исходящими из невидимых складок и потаенных уголков бесконечного времени». Он даже начинает ее со слов: «Жил-был на свете». Однако в

заключительной части романа выясняется, что Павел Шуран – вполне реальное лицо. Он является сотрудником того же издательства, что и . . .ий.

Особое значение приобретает в произведении история о вдове Ирине Федоровне Пятичасовой. Идя однажды вечером вдоль железнодорожного моста, она увидела плоского человека. Испугавшись его, женщина побежала навстречу дачнику, поднимавшемуся в это время по лестнице. Спустя год после описанных событий у вдовы и дачника родился сын, которого они назвали Арсением. Едва появившись на свет, Арсений поразил всех своим необыкновенным талантом. В полгода он научился играть в шахматы. А к двум годам сочинил симфонический концерт «Утро в детском саду». С тех пор слава о нем разнеслась по всему белому свету, и год от года она росла по мере совершения им новых открытий. В это же время, как отмечает рассказчик, другие люди «знакомились, сходились, строили свое человеческое счастье».

На первый взгляд кажется, что данная история не имеет никакого отношения к основному сюжету романа и вводится писателем лишь для того, чтобы показать течение времени. Однако, при более внимательном рассмотрении можно увидеть, что она неразрывно связана с историей жизни четырех друзей. Связь эта проявляется на уровне образа Арсения. Благодаря ему получает завершение тот единый образ, незримо присутствующий в романе с самого начала его повествования, имя которому ГЕНИЙ.

В произведении, как отмечает Л. Аннинский, нередко мелькают чужие цитаты (смотрите, например: «Сидел ворон на дубу, и, зажав корявой лапой медную трубу, пытался сыграть на ней ...» и т.д.). Использование их писателем объясняется его стремлением показать единство духа. Согласно концепции Анатолия Кима, помимо реального пространственного измерения, существует еще и условное. Под условным он понимает пространство духа, в котором происходит движение мыслей. Соответственно цитаты предстают в романе как «следы былых воплощений истины» /54, 226/.

Следовательно, содержание произведения раскрывается на уровне реального и условного пространства. Причем условное, в силу того, что оно представляет собой пространство духа, находится над реальным. В качестве звена, связующего данные измерения воедино, выступает образ Хора «МЫ», ибо «МЫ» – это не только общность человеческих личностей, судеб, но и общность их помыслов, душевных порывов и устремлений.

В романе немало образов-символов. Среди них наибольший интерес представляют образы города, метро, часов, зеркала, океана, неба, пляжа, леса, карнавала, осени.

Образ города, пожалуй, один из сложных в произведении. В понимании Анатолия Кима город является: во-первых, своеобразным символом цивилизации (то есть воплощает собой более совершенный уклад жизни по сравнению с деревней); во-вторых, «психологическим островком», где

«концентрируются умы», где сосредоточиваются центры исследовательской работы (поэтому писатель называет города «генераторами дивной ноосферы», «каменными и железными гнездовьями человеческого духа»); в-третьих, материальным воплощением идеи (ведь, как известно, города были созданы в результате интеллектуальной деятельности человека).

Метро выражает идею круговорота жизни. Как известно, каждый человек, независимо от его социального положения, характера, мировоззрения, проходит определенный путь, исходными пунктами которого являются рождение и смерть. И в этом плане все люди равны и едины. Так же происходит и в метро. В его пространстве объединяются самые разные люди, а вместе с ними объединяются и их желания, мечты. Более того, находясь под землей, метро в то же время неизменно «выпускает» людей наверх, «под солнце и небо», тем самым воплощая устремленность человечества ввысь, его движение из прошлого в будущее.

В романе неоднократно возникает образ часов (вселенские часы, часы счастья). Он символизирует собой течение жизни.

Глубоким философским смыслом наполнена сцена, в которой описывается, как под звон будильника исчезает с пляжа исследователь космических икон. В ней выражается мысль о том, что однажды пробьет тот час, когда люди достигнут прекрасного будущего, и в их жизни начнется иной, нежели теперь, отсчет времени.

Значительное место отводится в произведении образу зеркала. Традиционно под зеркалом понимают отражающую поверхность. Однако в романе Анатолия Кима данное понятие получает совершенно новое значение. По мнению писателя, в мире, помимо обыкновенных зеркал, существуют зеркало памяти, отражающее прошлое людей, и зеркало времени, в котором пересекаются прошлое и настоящее.

Образы океана и неба являются символами двух миров. Океан – эта реальность, в которой живут люди, это их настоящее. Небо – будущее человечества. Оно воплощает собой тот высший мир, который должны достичь люди в процессе своего духовного развития.

Пляж в восприятии писателя предстает как своеобразный символ прошлого. Анатолий Ким сравнивает пляжные игры на водах с языческими празднествами, утверждавшими торжество чувственности.

Образ леса воплощает собой единство прошлого, настоящего и будущего. «Прорастая во времени, – пишет А. Ким в своем романе, – лес... вершинами самых больших деревьев отмечает ту высоту жизни, которой он смог достичь благодаря упорству своих невероятных усилий». А то, «на чем стоит лес, является тем же тысячелетним лесом, но иных времен, и самая верхняя колючая хвоинка сиюминутного соснового бора соединяется напрямик через ствол и лохматое корневище с первым днем сотворения жизни на земле» /66, 277-278/.

Осень – это символ женской красоты. Анатолий Ким называет ее вдовой. С осенью сравнивает себя пожилая Лилиана. И это не случайно, поскольку в понимании писателя, женщины являются олицетворением прекрасного. А потому с годами их красота не меркнет, а лишь изменяет свой облик, подобно осени, предстающей перед нами то в своем пестром наряде, то в своем туманно-дождливом обличье.

На протяжении всего романа А. Ким сравнивает жизнь с карнавалом. По мысли писателя, люди «словно пчелы или птицы, яркие, ...многоцветные», вращаются в едином хороводе, совершая свой путь из настоящего в будущее. Карнавал «воссоздает диалектическое единство идеала и быта» /76, 275/. Эту мысль Анатолий Ким впоследствии развивает в романе «Отец-лес» (1989).

Данное произведение посвящено жизни трех поколений рода Тураевых. Главными героями являются Николай Тураев, его сын Степан и его внук Глеб. Их биографии составляют фабулу романа, которая охватывает исторический период, равный почти столетию. Перед взором читателя возникают картины жизни в дореволюционной России, в годы второй мировой войны и в современной действительности.

Сюжет произведения также характеризуется сложной пространственно-временной организацией. Он включает раздумья героев об их прошлом и будущем, их многочисленные путешествия во времени и пространстве.

События излагаются от лица автора. При этом его хронотоп отличается размерностью. Обладая собственной пространственно-временной позицией по отношению к изображаемому, он в то же время периодически переходит на пространственно-временные позиции героев произведения. Это позволяет ему более адекватно взглянуть на описываемые им события.

Роман начинается с истории жизни Степана Тураева. Раненый и больной он добирается до леса, чтобы умереть. Упав возле раздвоенной сосны, где когда-то стояла усадьба его отца, он мысленно прощается с жизнью. И в тот решающий миг, когда он оказывается на краю смерти, Степан приходит к пониманию того, что составляет истинный смысл бытия. Это обретенное им знание вызывает в нём неудержимое желание жить. Происходит «перерождение» героя, в результате которого он впервые осознает, что его судьба едина с судьбою леса.

Хронотоп Степана представляет собой сочетание нескольких пространственно-временных планов. При этом особое место в его жизни занимает война. Память Степана постоянно возвращается к ней. Он часто вспоминает, как ходил в разведку, как был ранен и попал в плен, а затем на протяжении долгих лет сидел в фашистских концентрационных лагерях. Война становится своеобразной призмой, сквозь которую он рассматривает и оценивает все события, происходящие в его жизни. Так, рассуждая о любви, Степан сравнивает свои взаимоотношения с Настей с отношениями, которые складывались на фронте между солдатами и санитарками. Размышляя о

сущности свободы, он вспоминает о концлагерях. Плач дочери, прыгнувшей в колодезь, ассоциируется в его сознании с плачем умирающей женщины, оказавшейся запертой вместе с другими пленными в переполненном сарае.

Вся жизнь Степана проходит на грани прошлого и настоящего. Своеобразным же звеном, соединяющим их, выступают видения героя. Через грёзы, сны Степан осмысляет и постигает окружающую его действительность. Каждый раз, оказавшись в состоянии полузабытья, дремоты, Степан возвращается к пережитым им событиям, которые, переплетаясь в его сознании с реальностью, позволяют ему понять настоящее, предугадать будущее. Именно из сна он узнаёт о предстоящей гибели своего сына Глеба.

На уровне прошлого время-пространство Степана охватывает прежде всего события, связанные со второй мировой войной. В этом плане его судьба соединяется с судьбами военнопленных. Хотя их образы обрисованы в романе лишь несколькими штрихами и большинство из них безымянны, тем не менее, они играют немалую роль. Через них вводится в произведение тема смерти. Более того, рассказывая о войне, автор пытается решить вечную проблему добра и зла, понять, какова миссия человека на земле.

В плане настоящего время-пространство Степана пересекается с индивидуальными временами и пространствами его жены Насти, его дочери Ксении и сыновей Антона и Глеба. Настя в буквальном смысле является его спутницей. Она всюду следовала за ним, причём не только при жизни, но и после своей смерти. Оставшись один, Степан часто ощущал её присутствие в доме. Иногда он даже мысленно с ней разговаривал. Именно Настя пришла к нему, когда побил его час уйти в мир иной.

Взаимоотношения Степана с детьми во многом определяются их позицией по отношению к лесу. Так, Антон, с детства боявшийся леса, едва повзрослев, покинул родные места. Поселившись в городе и поступив в мореходное училище, он затем ни разу не приезжал в отчий дом. А когда умер Степан, Антон вспомнил лишь о его боевых наградах. Оказалось, что они значат для него больше, чем отец. Такое поведение Антона объясняется тем, что он всецело принадлежит к тому миру, где, по словам Анатолия Кима, люди утратили свою связь с природой и поклоняются всевозможным фетишам.

Ксения занимает пограничное положение. Она чувствует свою неразрывную связь с лесом, но в то же время стремится жить среди людей. Поэтому в наиболее трудные для нее моменты она всегда приезжала в отчий дом.

Глеб является «любимцем леса». А потому из всех детей он наиболее близок Степану. Причём объединяет их не только любовь к лесу, но и та глубинная душевная боль, которая, передаваясь из поколения в поколение, стала отличительной чертой рода Тураевых.

Время-пространство Глеба настолько тесно переплетается со временем-пространством Степана, что зачастую они оказываются в одном измерении. В такие мгновения каждый из них чувствует, что происходит с другим. Так, в день смерти отца Глеб увидел его, сильно взволнованного и встревоженного, в своей московской квартире. Степан же до последней минуты своей жизни беспокоился за судьбу сына, так как знал, какая участь ожидает его.

Проработав более пятнадцати лет сотрудником одного из научно-исследовательских институтов, Глеб Тураев внезапно уволился и приехал в лес, где вскоре покончил жизнь самоубийством. А ведь казалось, ничто не предвещало беды. Жизнь Глеба складывалась вполне благополучно. Закончив университет, он начал работать над одним из важнейших проектов. А спустя некоторое время женился, и у него родилась дочь.

Жизнь Глеба так бы и продолжалась дальше, если бы однажды его душу пронзила боль, вызвавшая в нём ощущение «вселенской катастрофы». В тот момент он впервые осознал, что на протяжении пятнадцати лет он фактически работал «на князя тьмы». Создавая вместе со своими коллегами оружие массового уничтожения, он тем самым способствовал распространению зла на Земле. Эта мысль послужила причиной возникновения в душе Глеба того «бесчеловечного чувства полного отчуждения ко всему, что было раньше его жизнью, семьёй, судьбой, любовью и надеждой», которое заставило его уйти в мир иной.

Индивидуальное время-пространство Глеба разнонаправленно. Оно вбирает в себя, с одной стороны, ту реальную действительность, в которой живет герой, а с другой – путешествия его души во времени и пространстве. При этом все события, происходящие в жизни Глеба, осмысляются им сквозь призмму его духовного опыта.

В реальности его время-пространство связано прежде всего с индивидуальными временами и пространствами его отца Степана, его брата Антона, его жены Ирины, дочери Нины, солдата Хандошкина. Особо следует отметить образы Хандошкина и Нины. Они являются как бы теми «исходными моментами», вследствие столкновения с которыми происходит «преображение» Глеба.

Увидев, как полный сил и жизненной энергии солдат пустил себе пулю в лоб, он впервые «вплотную приблизился к своему знанию». Глеб понял, что «всё в человеке связано с подземным огнём, в котором было расплавлено и размешано в плазменном вихрении – все горькие поражения и все великолепные надежды. Дьявол уже был там, в первозданном огне». А потому каждый человек «имеет прямую связь ... с волей сатаны, властителя подземного царства» /64, 143/.

Разговор же с дочерью Ниной стал той последней каплей, переполнившей чашу его отчаявшегося терпения. В её неожиданном вскрике Глебу послышались предсмертные мольбы сиротки Авдотьи, разорванной

собаками, натравленными на неё её же отцом. Более того, в глазах дочери он увидел «проявление в действии того Оружия, в создании которого ...принимал участие как математик, вычислитель основных параметров поражения противника» /64, 335/. И «скорбь по ребёнку», своему ли, чужому ли, преданного родителями, «обречённому жить без отцовской защиты», помutilа разум Глеба и заставила его уйти из жизни.

Встреча Глеба и Антона по сути является встречей представителей двух миров: вечного (лесного) и преходящего (человеческого). А потому их спор несёт в себе огромное значение. В нём фактически решается судьба человечества. Либо оно, как считает Глеб, встав на путь нравственного возрождения, обретёт бессмертие. Либо же, оставаясь в мире преходящих ценностей, будет продолжать своё дальнейшее самоуничтожение.

Образ Ирины ассоциируется в сознании Глеба с образом богини плодородия Деметры. Поэтому свои отношения с ней он воспринимает, как противостояние двух начал: любви и ненависти, добра и зла, жизни и смерти, ибо, будучи одним из создателей Оружия он способствовал распространению на Земле того «гибельного чувства», которое в конечном итоге восторжествовало в его дочери (маленькой Деметре).

Значительное место в хронотопе Глеба занимают сны. Благодаря им герой получает возможность не только выйти за пределы собственного времени-пространства, но и понять явления, наблюдаемые в современном мире. Очень показателен в этом плане сон, который снится ему во время службы в армии. Глеб видит, будто бы он и некий Борис идут по абсолютно пустынной земле. Со всех сторон их окружает «тёмный вселенский океан воды», в котором плавают трупы убитых животных. Всё на Земле погибло вследствие термоядерной войны. В живых лишь остались они двое.

Сон Глеба по сути реалистичен. Ибо в нём фактически отражается возможное будущее человечества, то, которое ожидает людей, если они не остановят процесс самоуничтожения.

Не случайно и то, что он снится именно Глебу. Тем самым герою как бы предоставляется возможность увидеть последствия применения Оружия, в создании которого он принимал участие.

Духовный мир Глеба соединяется с миром его деда Николая Тураева. Связь между ними осуществляется, с одной стороны, благодаря перевоплощениям младшего Тураева в старшего; а с другой – через видения деда, в которых внук является к нему в образе посланца из будущего. Нередко, как отмечает автор, Глеб и Николай оказываются в одном пространственном континууме. Благодаря чему они легко вступают в контакты. В своих беседах внук и дед пытаются решить вечные проблемы бытия: понять сущность добра, любви, жизни. При этом Глеб зачастую корректирует формулировки Николая с учётом тех процессов, что происходят в современной ему действительности. Таким образом,

философские постулаты деда как бы проходят практическое испытание жизнью. Уроки и опыт прошлого оцениваются с позиций будущего, а будущее рассматривается сквозь призму прошлого.

В конце XIX века Николай Тураев оставил службу в полку и отправился в лес, чтобы посвятить себя любимому занятию – философствованию. Поселившись вдали от людей, он полагал, что тем самым сможет постичь «высшее предназначение его единичной жизни». Однако планам Николая не дано было осуществиться. Спустя некоторое время он встретил в лесу молодую крестьянку Анисью. Полюбив её той «естественной и свободной любовью», о которой он не раз говорил своему брату Андрею, Николай обрёл себя на полную несвободу, ибо последствием этой любви стали пятеро детей.

Судьба Николая Тураева складывалась в процессе постоянного противоречия физического и духовного. Будучи связанным в реальной действительности с Анисьей и с детьми, он в то же время находился как бы вдали от них, ибо его душа всегда витала в мире грёз и несбыточных желаний. Он мечтал о праздничных вечерах с друзьями-единомышленниками, о мезонине в старинном стиле, о прекрасной Вере Ходарёвой, которую любил самой чистой и светлой любовью. Однако к концу жизни Николай отверг оба этих мира и ушёл в совершенно иное измерение, превратившись в Никто. Причём преобразование его произошло вскоре после встречи с Верой Ходарёвой. Обретя, наконец, столь желанное им счастье, Николай вдруг понял, что отнюдь не любовь составляет главный смысл его жизни, а та свобода, к которой он стремился.

Преобразование Николая Тураева в Никто было обусловлено теми историческими событиями, которые происходили в окружающей его действительности. Лишившись вследствие революции дома, социального положения и оказавшись совершенно ненужным для нового строя, он «вдруг осознал, что неожиданно достиг невероятной свободы выброшенного на свалку истории существа... Достиг независимости человека, к которому не имеют притязаний никакие самовластные собственники человеческих душ: цари, государства, богачи, партии и правительства, семейные деспоты, деньги, собственность и необоримые телесные страсти» /64, 122/. Это ощущение свободы вызвало в нём чувство полного отчуждения к окружающему его миру, к тому, что раньше составляло основу его жизни: семье, любви, надеждам. Николай словно бы ушёл в иное измерение, где не было течения времени и где не происходили никакие события. И, естественно, оказавшись в таком состоянии, он вскоре умер, ибо, согласно концепции писателя, «человек становится нечеловечески свободным» лишь в последние минуты своей жизни.

Время-пространство Николая Тураева включает в себя его многочисленные видения, в которых он перемещается из настоящего в прошлое и в будущее. Примечательно, что в большинстве его снов к нему

является его внук Глеб. Он предстаёт перед дедом то в образе посланца из будущего, который приходит к Николаю в его предсмертном видении, то в образе провожатого некоего монаха Ефрема, жившего в последней четверти XIII века. И это не случайно. Тем самым Анатолий Ким проводит мысль о том, что прошлое всегда устремлено в будущее, а будущее уходит своими истоками в прошлое.

Кроме того, на уровне видений время-пространство Николая соединяется со временем-пространством его брата Андрея. В их последний час к ним обоим является посланец, «направленный от одного из них к другому». Да и предсмертные слова братьев обращены друг к другу. Разница лишь в том, что один из них видит в образе посланца своего внука, а другой – самого себя, но только тридцатилетнего. Это объясняется тем, что Николай, всю жизнь посвятивший постижению смысла бытия, сущности Бога, фактически был устремлён в будущее. У Андрея же за всеми его «декларациями империи добра» скрывалась его личная «мелкая страстишка». А потому он как бы навсегда остался в прошлом.

Судьба Николая Тураева пересекается также с судьбою его сестры Лидии и жены Анисьи. Образ Лидии является воплощением красоты. Причём красоты классической, античной. Рассказывая о ней, автор говорит, что её душа, возможно, родилась в Древней Греции. Он сравнивает Лидию с Гавринским озером, рядом с которым было расположено её имение. Это озеро отличалось от всех остальных болотистых озёр мешёрского края своей необыкновенной красотой, чистотой, глубиной. Примечательно, что и сама Лидия ощущала свою общность с ним. Она всегда говорила, что её судьба очень похожа на судьбу озера. Сходство это заключалось в том, что и озеро, и Лидия в силу своей красоты были абсолютно чужими для окружающего мира. А потому и одинокими.

Всю свою жизнь Лидия мечтала о любви, но так и не обрела счастья. Люди, к которым она всей душой стремилась, не поняли её. Она умерла в полном одиночестве. Причём после её смерти практически ничего не осталось, что бы напоминало о ней. Её дом сожгли во время революции крестьяне. Её могильный холмик был со временем затоптан людьми, и спустя несколько лет на нём был поставлен памятник некоему Савостьяну Ротанкову.

Единственное, что осталось – это Гавринское озеро, с которым соединилась душа Лидии. В последние минуты её жизни ей казалось, будто бы она медленно погружается в его чистую и прозрачную воду.

Время-пространство Лидии Тураевой тесно переплетается в романе со сказкой о древнем греке. Однажды он шёл вдоль берега моря и увидел на отмели большого дельфина. Подумав, что зверя выбросила волна, грек решил помочь ему. Но когда он подошёл к дельфину, то понял, что бедняга уже умирает и ему не нужна помощь.

Судьба дельфина перекликается с судьбою Лидии. «Любимец моряков» так же, как и она, умирает в полном одиночестве.

Анисья олицетворяет собой природное, животворящее начало. Она – земля. Она – Деметра. Её же взаимоотношения с Николаем представляют собой своеобразную попытку соединения земного и небесного, ибо Тураев, по словам Маланьи-пророчицы, является ангелом, спустившимся с небес, чтобы впитать в себя людскую скорбь. Но попытка не удалась. Поняв, что они «безнадёжно далёкие, чужие друг другу люди», Николай в конечном итоге покинул Анисью. А превратившись в Никто, совершенно забыл о ней.

История отношений Николая Тураева и Анисьи несёт в себе глубокий философский смысл. По сути она отражает историю человечества. Ведь две тысячи лет назад на Землю приходил посланец небес – Иисус, который проповедовал людям идеи добра, любви. Однако они не поняли Его. Вместо того, чтобы следовать его заповедям: жить в гармонии и согласии с миром, они вступили на путь самоуничтожения.

Судьба же Анисьи является воплощением судьбы земли. Прожив долгую и счастливую жизнь рядом с Николаем, она в конце концов осталась одна. Та же участь постигла и землю. Как отмечает автор, вследствие коллективизации земля, утратив своего хозяина (крестьянина), постепенно превратилась из плодородной в пустынную.

Время-пространство Анисьи соотносится со временем-пространством Маланьи. Образ курясевской вещуньи перекликается в романе отчасти с образом Иисуса Христа, отчасти с образами пророков. Так же, как и они, обладая даром предвидения, Маланья предсказывала будущее человечества. Причём все её пророчества сбывались.

Общность её образа с образом Иисуса проявляется и на уровне её судьбы. Всю её жизнь Маланью окружали не только её приверженцы, но и те, кто относился к ней с недоверием и ненавистью. Более того, по предсказаниям самой вещуньи, её ожидала та же трагическая участь: казнь.

Примечателен внешний облик пророчицы. Как подчёркивает автор, Маланья своим ростом и видом была очень похожа на семилетнюю девочку. Это не случайно, ибо, по мнению писателя, дети являются посланцами в будущее. Маланья же в силу своего дара предвидения, хотя и жила в настоящем, в то же время была постоянно обращена к будущему.

Интересно отметить и то, что автор не раскрывает до конца её судьбу и не подтверждает предсказаний вещуньи, касающихся её собственной жизни. Тем самым он предоставляет людям возможность самим сделать выбор и решить её участь. Либо они, следуя законам добра и справедливости, будут строить новый мир (тогда Маланья останется жива), либо пойдут по пути самоистребления (в этом случае вещунью ожидает казнь).

Образ Маланьи играет огромную роль в произведении. Анатолий Ким вводит его в роман для того, чтобы предупредить людей о том, что они

должны прислушаться к голосу, к заповедям Иисуса Христа и изменить своё отношение друг к другу, к окружающему их миру. А иначе человечество постигнет то, что предрекает пророчица: «...матушка-земля умрёт ...вода-дочь умрёт ...батюшка-лес умрёт ...в небе огненные глыбы вырастут» /64, 248/.

Значительным событием в жизни Маланьи становится ее встреча с Савостьяном Ротанковым, рассказывая о которой, автор говорит, что в тот момент встретились «два самых великих человека эпохи»: известная пророчица и тот, кто был рождён для совершения важнейшей миссии на Земле.

С детства прикованный к инвалидной коляске, Савостьян всё же чувствовал в себе некую внутреннюю силу. Ему всегда казалось, будто бы он появился на свет ради того, чтобы совершить великий подвиг. Поэтому Савостьян однажды отправился к Маланье. Вещунья подтвердила его предположения, сказав, что через двести шесть лет он сразится со Змеем-Горынычем.

Однако великая миссия Савостьяна Ротанкова не состоялась. Во время одной из прогулок в лесу он, увидев летящего Змея-Горыныча, внезапно встал и пошёл. Вскоре после чего вместе со своей сестрой Акулиной он покинул родную деревню и уехал в неизвестном направлении. А спустя несколько лет на месте могилы Лидии Тураевой появился гранитный памятник Савостьяну Ротанкову и его дочери, хотя он в это время, как отмечает автор, был ещё жив.

Соответственно в биографии Савостьяна можно выделить два этапа: жизнь до встречи со Змеем-Горынычем и после. Своеобразной границей, разделяющей их, становится сказка. Будучи прикованным к инвалидной коляске, Савостьян мечтал о подвиге. Встав же на ноги, он моментально забыл о своём высоком предназначении и погрузился в обыденную жизнь со всеми её страстями. Произошло перерождение героя, вследствие которого прежний мечтатель Савоська исчез. Своеобразным же памятником ему стала гранитная плита на кладбище.

Со временем-пространством Савостьяна пересекается время-пространство его сестры Акулины. Её образ воспринимается в романе как «вечная женственность», «доброта». Едва повзрослев, Акулина посвятила себя заботам о «страждущих». Вначале она ухаживала за своим парализованным братом. Затем присматривала за женщинами в доме для умалишённых.

Время-пространство Акулины переплетается с индивидуальными временами и пространствами её тётки Ольги Дмитриевны, Марины Жуковой и Серафимы Грачинской. Соединение судеб этих четырёх женщин в романе не случайно. Все вместе они как бы символизируют тот идеал, к которому должен стремиться человек, чтобы достичь будущего.

Олёна Дмитриевна, прозванная в народе Царь-бабой, олицетворяет собой силу женской души, то прекрасное духовное начало, которое способно возродить мир. Именно поэтому Анатолий Ким наделяет её качествами сказочного богатыря. Она обладает огромным ростом, мощным телосложением. И к тому же она единственная из героинь романа, кто встречает на своём жизненном пути Змея-Горыныча, являющегося носителем зла.

Время-пространство Олёны Дмитриевны включает в себя два плана: реальный и сказочный. Реальный план охватывает её биографическое время-пространство. Через сказочный героиня соединяется с будущим, с вечностью.

Марина – это символ любви. Всю свою жизнь она заботилась об окружающих её людях, независимо от того, были они для неё близкими или чужими. За это жители деревни называли её святой. И словно бы в подтверждение их слов к ней однажды во сне явился Спаситель. Он указал тяжело больной Марине путь к выздоровлению.

Через её образ в романе соединяются два начала: земное и небесное. А соответственно – настоящее и будущее, ибо, по мысли писателя, любовь есть залог жизни, бессмертия человека, его гармонии с миром.

На примере судьбы Серафимы Грачинской Анатолий Ким прослеживает эволюцию человечества. Её время-пространство включает в себя два периода. Один из них связан с нравственной и духовной деградацией героини (её движение из настоящего в прошлое). Другой отражает её возрождение (путь из прошлого в будущее). Границами, разделяющими эти периоды, становятся убийство, вследствие которого Серафима попадает в дом для умалишённых, и песни Анастасии Мариной, возвращающие её к жизни.

Однажды, будучи двенадцатилетней девочкой, Серафима, гуляя по лугу, вышла к какому-то дому в незнакомом селении. Из его окна раздавалась удивительная песня в исполнении красивого женского голоса. С тех пор эта песня постоянно звучала в её памяти как воспоминание о счастливой поре детства.

Повзрослев, Серафима уехала в Рязань, где она устроилась работать на кирпичный завод. Там она стала членом КИМа и получила значок «Ворошиловский стрелок». Однако вскоре её уволили с завода, поскольку она была внучкой попа. Покинув Рязань, Серафима вернулась домой и поселилась с матерью и дядей, который каждый день нашёптывал ей о несправедливости советской власти. А однажды ночью он пришёл к ней в комнату под видом домового. Не выдержав унижения, Серафима зарубила дядю топором. За это её судили, а затем, признав невменяемой, отправили в дом для умалишённых. Там совершенно обезумевшую Серафиму, превратившуюся в полном смысле слова в животное, заперли в специальной комнате, где она провела несколько лет, вплоть до того момента, пока не услышала однажды песню, раздававшуюся из каморки сторожа больницы.

Это была та самая песня, которую она слышала в детстве. С того дня память начала постепенно возвращаться к ней. Она вспомнила свою мать, свой дом. А вскоре, совершенно выздоровев, Серафима покинула больницу.

Песня воскресила героиню. Под её звуки произошло её второе рождение. Серафима Грачинская начала свою жизнь сначала, но уже с иного отсчёта времени, ибо теперь в её жизни не было того прошлого, связанного с кирпичным заводом, с дядей. В её памяти воскресло только то, «где бывали радость и красота, где мелькало присутствие Отца». Её новое существование выстроилось «из материала прошлого, которое равно могло быть отнесено к настоящему или к будущему». Серафима Грачинская вновь родилась «в мире, словно... рачок или рыбина, наполненная световыми импульсами любви» /64, 308/.

Хронотоп героини характеризуется сочетанием реального и ирреального. В плане ирреальном её время-пространство сопрягается с индивидуальными временами и пространствами женщины и монаха, жившими четыреста тридцать два года назад. Отсюда перевоплощения Серафимы во время её ночной встречи с врачом больницы Мариным. Она предстаёт перед ним то в образе женщины, то в образе инока Исидора.

В плане реальном время-пространство Грачинской переплетается со временем-пространством Александра Сергеевича Марина. Связь между ними возникает прежде всего через образ Анастасии Мариной, чьи песни возродили Серафиму.

Пространственно-временная позиция врача также неоднозначна. С одной стороны, его хронотоп включает онейрическое пространство. На протяжении всей жизни перед взором Марина возникает видение о том, как в солнечный день где-то в Древней Греции маленький мальчик забежал в храм. По сути это видение символизирует неразрывное единство прошлого и будущего. С другой стороны, время-пространство врача восходит ко времени-пространству его далёкого предка пасечника Прокопия. В этом случае перевоплощения Грачинской предстают как видения, вызванные в сознании Марина воспоминаниями той «сатанинской были», которую поведал когда-то Прокопию иннок Исидор.

Время-пространство Серафимы пересекается также со временем-пространством Глеба Тураева. Причём как в плане реальном, так и ирреальном. Она встречает его однажды, когда он приезжает к Марину по поводу своей матери. А после смерти Глеба к Серафиме приходит его душа, и они ведут спор о дальнейшей судьбе человечества, о роли и месте человека в мире. Их разговор имеет принципиальное значение, особенно в свете сна Марины Жуковой, в котором к ней в образе Спасителя является Тураев. По сути человек, познавший Бога, слившийся с Ним, не должен был закончить свою жизнь так, как кончил Глеб. Об этом ему и говорит Серафима. «Как же вы могли, открывшись в Христе, совершить то, что вы совершили? – с

упрёком молвила она, – ... представьте себе, что он сделал то, что вы тайно, постоянно желали себе. Он сделал и это за вас... Почему вы полагали, что Он больше не вернётся?» /64, 395-396/.

Анатолий Ким не случайно вкладывает наиболее важные по значению слова в уста Серафимы Грачинской. На примере её судьбы он показывает, что человечество может возродиться и построить свою жизнь на новых (справедливых, прекрасных) началах.

Большое значение имеет в романе эпизод, в котором описывается, как Серафима, подойдя к обрыву, бросает в реку маленького мальчика, и он стремительно уплывает вперёд. Река символизирует собой жизнь. Мальчик – будущее. Серафима – возрождение. Она бросает его в реку потому, что будущее пока для человечества не наступило, ибо люди не прошли путь преображения. Примечательно и то, что Грачинская запрещает Глебу идти вместе с ней к обрыву. «Дальше вам нельзя», – говорит она ему. Нельзя, потому что будущего можно достичь лишь через жизнь, а не через смерть.

Полной противоположностью Серафиме является в романе сержант Обрезов. Если она стремилась к жизни, и главный смысл её бытия составляли музыка и любовь. То он, наоборот, стремился к смерти, и единственным его желанием было убивать, которое он удовлетворял, служа охранником в лагере для немецких военнопленных. Каждое утро Обрезов начинал с того, что расстреливал нескольких пленных. Стоило им отойти хотя бы на один шаг от колонны, как он тут же убивал их «за попытку к бегству». Причём с каждым днём его потребности возрастали. Сержант начал не только расстреливать немцев, но и съедать весь их суточный паёк. В итоге через несколько месяцев в лагере в живых остался лишь один военнопленный. Но и его Обрезов решил уничтожить. Он поджёг барак, где лежал немец. Однако вместе с последней жертвой сержанта загорелся весь лагерь. «Горели зелёные деревья, дома, вышки для часовых, они сами и приклады их винтовок, столбы ограды и ржавая колючая проволока... С треском сгорел продуктово-фуражный склад, ...вспыхнул, как сигнальный факел, скворечник на высоком месте, прибитый к фронтому дома, где жил майор Алтухов. И сам дом полыхнул скорым пламенем, и майор сгорел, и жена его Марго, ...офицеры, старшины, сержанты и рядовой состав, гражданские люди, ...маркировщики леса, командированные в лагерь, ... – всё это быстро сгорело» /64, 360-361/.

Пожар в лагере для немецких военнопленных является, по словам автора, «возвращением всего вышеназванного вещества в своё первоначальное состояние». Следовательно, в этом замкнутом пространстве, отгороженном от окружающего мира колочей проволокой, время движется как бы в противоположном направлении: не от настоящего к будущему, а от настоящего к прошлому. В том же направлении движется и индивидуальное время Обрезова. Его жизненный путь воплощает собой путь обратного

развития человека, возвращения его к истокам своего далёкого звериного прошлого. Ведь сержант по сути зверь.

Время-пространство Обрезава пересекается с индивидуальными временами и пространствами немецких военнопленных Ральфа Шрайбера и Готлиба Шульмана. Их образы представляют огромный интерес в том плане, что судьбы обоих героев соединяются с судьбою Степана Тураева. Так, душа Ральфа Шрайбера, превратившегося после своей смерти в ель, вселяется в Степана Тураева, подрубившего эту ель. Вследствие чего происходит соединение их внутренних миров. Пространство души Степана вбирает в себя пространство души Шрайбера, а вместе с ним и пространство души «древнего пращура тураевского рода», душа которого в своё время вселилась в немецкого военнопленного.

Встреча Готлиба Шульмана и Степана Тураева символизирует неразрывное единство двух времён. Через эту сцену Анатолий Ким проводит мысль о том, что прошлое всегда незримо присутствует в настоящем. Бывший охранник концлагеря, в котором сидел Степан, в конечном итоге сам оказывается в роли военнопленного. Происходит как бы смена пространственных позиций героев. Вследствие чего прошлое Тураева становится настоящим Готлиба Шульмана. А сами герои получили возможность взглянуть на события, связанные с их лагерной жизнью, с двух точек зрения: с позиции стороннего наблюдателя и с позиции непосредственного участника (жертвы).

В романе немало женских образов. Столь пристальное внимание к ним писателя обусловлено его стремлением понять, какое будущее ожидает человечество. Ибо согласно представлениям Анатолия Кима, женщины являются дочерьми богини Деметры. Они несут в себе то животворящее начало, которое обеспечивает продолжение во времени рода человеческого.

Такой подход писателя обусловил ряд особенностей, характеризующих женские образы в целом. Во-первых, несмотря на различие судеб, индивидуальные времена и пространства всех героинь романа пересекаются в едином центре, в роли которого выступает богиня Деметра. Они становятся как бы её ипостасями. Во-вторых, границы их индивидуальных времён и пространств раздвигаются до общечеловеческих масштабов (трагедия частной женской судьбы воспринимается писателем как трагедия всего человечества).

Огромный интерес представляет в романе образ горбатого старика, читателя иератических знаков в «нерукотворных небесных книгах». Бывший инженер мукомольной промышленности однажды решил заняться изучением расположения небесных светил, чтобы по ним определить судьбу человечества. Устроив на чердаке своего многоэтажного дома обсерваторию, он начал наблюдать за движением звёзд. Однако несмотря на все усилия, он

так и не смог прочесть ни одной голубой строки в космической книге бытия. Их смысл остался для него неразгаданной тайной.

Образ старика выражает стремление людей познать своё будущее. Кроме того, через него раскрывается в романе космическая тема. Изображая старика, занимающегося исследованием небесных иератических знаков, отражающих судьбу людей, Анатолий Ким показывает, что индивидуальное время-пространство каждого человека связано с миром вечности, воплощением которого является космос.

Космос предстаёт в романе как своеобразный центр, объединяющий людей. Именно через него происходит пересечение индивидуальных времён и пространств старика и солдата Купряшина. Та сапфирная линия, которую на протяжении многих лет пытался расшифровать исследователь, оказывается линией жизни солдата.

Неоднократно возникает в романе образ Гостя тьмы. Он часто незримо присутствует рядом с Глебом Тураевым и его братом Антоном. Наблюдая за их жизнью, прислушиваясь к их разговорам, он пытается понять смысл человеческого бытия, разобраться в хаосе людских чувств, мыслей, поступков. Однако при этом пространственно-временная позиция Гостя тьмы не совпадает и не пересекается с пространственно-временной позицией ни одного из героев. Он находится как бы над ними, что и даёт ему возможность вести наблюдение.

Образ Гостя тьмы Анатолий Ким вводит в роман для того, чтобы взглянуть на мир людей со стороны, с позиций представителей иных, параллельно существующих миров (в данном случае мира теней). Это позволяет писателю дать более адекватную оценку процессам, происходящим в изображаемой им действительности, так как все события он рассматривает с трёх точек зрения: автора-рассказчика (объективно-субъективный взгляд); героев (субъективный взгляд) и Гостя тьмы (созерцающий взгляд).

Роман характеризуется двойственностью. Причём двойственность проявляется как на уровне повествования, так и на уровне образов. Все события, получившие отражение в произведении, соотносятся с событиями прошлого. Так, например, рассказывая о немецких военнопленных, автор упоминает о пленённых татарами русичах. Описывая то или иное место, он указывает, каким оно было раньше (смотрите, например, дорога, ведущая в деревню Княжи в XX веке, а в XIII веке на её месте сплошной красный бор). Характеризуя Николая, Степана и Глеба Тураевых, автор сравнивает их с далёкими пращурами их рода (например, отличительной чертой рода Тураевых, передаваемой из поколения в поколение, является внезапно возникающее чувство вселенской катастрофы).

Вследствие такого построения повествования складывается впечатление, что описываемые в произведении события развиваются на

границе двух пространственно-временных измерений (прошлого и настоящего). Причём граница эта настолько зыбкая, что прошлое нередко предстаёт как настоящее, а герои легко перемещаются из одного измерения в другое (например, Николай смотрит в глаза своему внуку Глебу; врач Марин видит монаха, жившего четыре века назад).

В романе немало образов двойников. Так, сын Лидии Тураевой Митрофан очень похож на сельского учителя Гостева Сергея Никаноровича, с которым она вела переписку на протяжении многих лет. Причём сходство между ними проявляется не столько во внешности, сколько в их судьбах, характерах, свойствах ума, хотя они ни разу в жизни не встречались. Образ сержанта Белюха, с которым служил в армии Глеб Тураев, имеет много общего с образом палача концлагеря Буркатого. Они оба, по словам автора, «из одной породы послушных команде служаков, из усердных исполнителей чужой воли, называемой приказом» /64, 143/.

Двойники – это по сути зеркальные отражения. Зеркало же, по мнению Кима, показывает человека лишь в определённом измерении. В данном случае герои отражаются как бы изнутри. Зеркало показывает пространства их души, содержимое которых столь схоже у Гостева и Митрофана, у Буркатого и Белюха.

Говоря о композиции романа, следует отметить прежде всего то, что повествование в нем ведётся параллельно в трёх пространственно-временных измерениях: Николая, Степана и Глеба. Причём рассказ об их судьбах автор начинает с изложения истории жизни среднего Тураева. Вследствие чего время-пространство Степана предстаёт как настоящее, время-пространство Николая – как прошлое, время-пространство Глеба – как будущее. А единство их судеб воплощает собой единство трёх времён.

Роман строится как диалог между внуком и дедом. Их мысли зачастую оказываются в едином пространстве. Такое построение объясняется стремлением писателя, с одной стороны, рассмотреть будущее с позиции прошлого, а прошлое оценить с позиции будущего; с другой – проследить эволюцию и состоятельность идей Николая Тураева. Ибо Анатолия Кима интересует не столько история жизни героев, сколько история духа.

Отличительной особенностью композиции является также то, что судьбы всех героев романа так или иначе пересекаются с судьбами Николая, Степана и Глеба. Индивидуальные времена и пространства Тураевых, в свою очередь, соединяются в образе Творца, постоянно присутствующего в произведении. Вследствие чего все герои романа предстают как его различные ипостаси. А потому повествование в «Отце-лесе» фактически ведётся от одного лица. «Я» Творца вбирает в себя все остальные «я». По сути образ Творца – это тот же «МЫ», но только в более тесном единстве.

Возникает в романе и образ Хора. Автор упоминает о нём в связи с характеристикой Тураевых. Он говорит, что отличительной особенностью их

духовности было неумение «петь в хоре», «чувство непостижимой и страшной одинокости среди всех отдельных существ и элементов мира» /64, 109/.

Весь роман состоит из отдельных притч, каждая из которых повествует о судьбе определённого героя. Их в произведении достаточно много, но «все они превосходно соседствуют в тексте так же, как и их персонажи» /77, 81/. Все притчи тесно переплетаются друг с другом, образуя своеобразный калейдоскоп судеб героев.

Действие «Отца-леса» разворачивается не только в современной действительности, но и уходит в далекое прошлое, «во времена мифа и сказки».

Мифологизм произведения проявляется на уровне мифологических образов, постоянно возникающих в романе. Так, характеризуя Анисью, автор говорит, что она была жрицей Афродиты и Деметры. Описывая Савостьяна Ротанкова, он сравнивает его с Тезеем и Персеем. Заблудившийся художник встречает в лесу «козлоногого и козлорогого» Пана. Более того, в процессе повествования автор неоднократно подчеркивает, что человек находится между двумя мирами: миром божественным и миром сатаны.

Сказочный план связан прежде всего с образом Змея-Горыныча. Так же, как и в фольклорных произведениях, он несет в себе злое начало. В роли же доброго молодца выступают, с одной стороны, Савостьян Ротанков, с другой – Царь-баба Олёна Дмитриевна, чей образ перекликается с образом сказочного богатыря.

Судьбы героев изображаются писателем в единстве с судьбой исторической. Анатолий Ким очень детально характеризует дореволюционную и советскую эпохи. Он описывает жизнь народа в период коллективизации, в годы второй мировой войны. Такое пристальное внимание писателя к истории объясняется не только его стремлением осмыслить события, произошедшие в XX столетии, но и понять, как будет складываться дальнейшая судьба человечества.

События в произведении так же, как и в «Белке», развиваются на фоне космоса. Через весь роман проходит мысль о том, что жизнь человека течет в пространстве Вселенной.

В романе широко используются библейские сюжеты. Автор рассказывает о воскрешении Иисуса Христа, о его любви к людям, раскрывает основные положения его учения. О Боге и его сущности размышляют Николай Тураев и его внук Глеб, Александр Сергеевич Марин и Серафима Грачинская. Рассказывая о таких событиях, как, например, «воскрешение» Степана Тураева, автор сравнивает его с Лазарем, а охранников концлагеря, на глазах которых произошло это «воскрешение», – с фарисеями. Обращение Анатолия Кима к Библии обусловлено его

стремлением глубже проникнуть в психологию и сознание современного человека, постичь особенности развития духовного мира людей.

На основе единства мифа, сказки и реальности строится пространственно-временной континуум произведения, тот «макромир», в пределах которого размещаются «микроміры»: мир людей, мир теней и мир леса.

Значительное место отводится в романе образам леса, города, больницы, разлива, хоровода. Лес в понимании писателя воплощает вечность, с которой рано или поздно соединяется жизнь каждого человека. Ибо, согласно концепции писателя, все люди после своей смерти превращаются в деревья. Отсюда значимость образов дерева и сосны. Дерево – это вертикаль жизни, единство прошлого, настоящего и будущего. Лирообразная сосна, по словам самого же автора, символизирует собой единство двух ветвей рода Тураевых. А потому вместе с прекращением существования рода гибнет и сосна (её спиливают).

Город представляет собой замкнутое пространство (в противоположность лесу). Это «система налаженных систем», некая «машина», внутри которой в определённом направлении вращается жизнь человека.

Больница для умалишённых ассоциируется в сознании писателя с реальной действительностью, ибо, по мнению А. Кима, все люди в современном мире «не совсем нормальные». Ненормальность эта заключается в том, что они творят зло по отношению друг к другу, а также в их «беспамятстве», выражающейся в том, что они живут «только реальностью жизни и умножения имущества».

Разлив выражает идею бесконечности и безграничности жизни, её слиянности с вечностью. Образ хоровода раскрывает мысль о круговороте жизни.

Таким образом, роман «Отец-лес» очень сложен по своему содержанию и построению. В нем сливаются воедино судьбы людей различных эпох и поколений. Вследствие чего возникает ощущение одномоментного «присутствия» прошлого, настоящего и будущего. Созданию такого впечатления способствует и то, что повествуя о судьбе того или иного героя, автор постоянно обращается к мифу, к Библии, тем самым как бы возвращаясь к нравственно-этическим первоосновам человечества. Такое построение произведения обусловлено прежде всего особенностями жанра романа-притчи. Ведь отличительной чертой притчи является «тяготение к глубинной «премудрости» религиозного и моралистического порядка /78, 305/.

Однако, некоторые исследователи считают, что «Отец-лес» представляет собой параболу, поскольку в нем со всей очевидностью реализуются такие ее качества, как: подчиненность всех сюжетных линий

развитию авторской мысли, объемность, многозначность, предполагающую движение мысли от «чистого быта» до «чистого умозрения».

Бесспорно, все эти черты так или иначе «присутствуют» в романе «Отец-лес». А потому, говоря о его жанровом своеобразии, пожалуй, следует согласиться с А.Г. Бочаровым, который утверждает, что в современной литературе практически все притчевые произведения характеризуются параболичностью /79, 212-213/.

Еще более сложной организацией отличается роман «Поселок кентавров» (1993). Время и пространство в этом произведении условны. Все события, описываемые в романе, происходят в некоей стране Кентаврии, которую населяют конелюди. В силу своей двойственной природы они занимают промежуточное положение, чем и обусловлено своеобразие их образа жизни. С одной стороны, кентаврам не чужды «элементы цивилизации». Они так же, как и люди, носят одежду, выращивают на полях лачачу, строят дома. Но с другой – основу их жизни составляет елдорайство, столь присущее животным.

Промежуточностью характеризуется и положение Кентаврии. По словам автора, она находится между страной амазонок и лугами, где пасутся лошади. При этом он не дает ее точного географического описания, а лишь указывает, что добраться до Кентаврии можно двояко: либо преодолев длинный, тернистый путь; либо пройдя через «завесу мира».

Примечательно и то, что условно-мифологический план соединяется в романе с фантастическим. В произведении постоянно возникают образы томсло (пришельцев), которые, вторгаясь в жизнь людей, кентавров, пытаются установить порядок на Земле.

Роман состоит из пяти частей. Каждая из них представляет собой самостоятельный рассказ, повествующий об определенном событии из жизни кентавров, а соответственно имеет свою пространственно-временную характеристику. При этом пространство и время в них также неопределенны. Автор не дает точной датировки. Свое повествование он начинает непосредственно с события.

Каждая часть включает в себя отступления. Они выполняют поясняющую функцию. Поэтому чаще всего в отступлениях рассказывается о событиях прошлого. Вследствие чего создается впечатление ретроспективности повествования, реальности происходящего.

Действие романа охватывает мир людей, амазонок, кентавров, животных и томсло. Каждый из них существует по собственным законам, занимает определенное пространство (территорию) и имеет свой отсчет времени. На первый взгляд кажется, что они совершенно не связаны между собой. Однако, если взглянуть глубже, то можно увидеть, что по сути все эти миры являются различными ипостасями единого целого – мира человеческого.

Реальность, изображаемая в романе, предстает как некая иллюзия. Наиболее очевидно это проявляется в эпизоде, в котором описывается история жизни торговца. Отправившись с караваном по финикийской пустыне, он заболел холерой. Будучи при смерти торговец неожиданно очутился в поселке кентавров. Перед ним открылась «завеса мира», благодаря чему он и спасся от гибели. Однако вскоре, когда торговец вернулся в Кентаврию с тем, чтобы обогатиться, он вновь оказался в пустыне, на том самом месте, где когда-то лежал, умирая от холеры. И в тот момент он подумал, что, возможно, «ничего ...на самом деле не было: ни бедности, ни гор, лесов, спасения, кентавров – ничего, кроме приближающейся холерной смерти, не было и никто его ничем чудесным не одаривал, не спасал, не испытывал» /80, 92/.

На примере данного эпизода видно, что иллюзорны в романе также время и пространство. Описываемые события как бы движутся по замкнутой кривой. Все в конечном итоге возвращается на «круги своя». Так, гнедая кобыла, любившая амазонку Оливью и стремившаяся в своих снах к людям, однажды забыла о своем чувстве и навеки «слилась» с дикой природой. Кентавр Пассий получил то, что когда-то утратил. А мир, созданный писателем, со всеми его обитателями оказывается в финале романа на грани исчезновения.

Произведение характеризуется двуплановостью. За миром условным фактически скрывается реальность. Через фантастическое писатель стремится постичь современную действительность.

Такое построение объясняется спецификой жанра. «Поселок кентавров» – роман-гротеск. Для гротеска же характерно: во-первых, фантастичность, комичность; во-вторых, способом и предметом изображения в нем становится «странное», «загадочное»; в-третьих, в нем предстает мир, являющийся вторичным по отношению к реальному, и построенный по принципу «от противного» /81, 19-20/.

Своеобразный синтез времен и пространств представляет собой роман-мистерия «Сбор грибов под музыку Баха» (1998).

Повествование в этом произведении начинается как бы с конца – с того момента, когда в Японии происходит землетрясение. Оно становится своего рода точкой отчета времени, ибо, говоря о том или ином событии, автор указывает, имело оно место до или после землетрясения.

Свой рассказ он начинает со слов: «Когда-то был огромный город Токио, и в нем находилась психиатрическая лечебница под названием «Капчигай» /82, 1/. Тем самым автор подчеркивает, что события, о которых пойдет речь, произошли в далеком прошлом. Далее он знакомит с обитателями «Капчигая» и рассказывает о японском юноше Тандзи.

Будучи очень одаренным, Тандзи уже с двух лет исполнял музыкальные композиции Иогана Себастьяна Баха. Его талант вызывал восхищение у

окружающих людей. Тандзи прочили блестящее будущее музыканта. Однако этому не суждено было осуществиться. Однажды, готовясь к концерту, Тандзи «переиграл». Оказавшись не в состоянии пережить случившуюся с ним трагедию, он вскоре очутился в психиатрической лечебнице «Капчигай», где познакомился с русским валторнистом, назвавшим себя Обезьяной Рединым. Подружившись с Рединым, Тандзи поведал ему историю своей жизни.

И вот спустя несколько лет после землетрясения, вследствие которого погибли все жители Токио и обитатели «Капчигая», по просьбе валторниста собираются те, кто имел отношение к судьбе японского юноши, чтобы решить вопрос о причинах его гибели как музыканта. При этом в мистерии принимают участие не только близкие, друзья Тандзи, врачи лечебницы. В разговор постоянно вступают И.С. Бах, У. Шекспир, Пабло Казальс, Борхес, которые, рассказывая о своем творчестве, рассуждают о смысле бытия, о роли музыки, о значении искусства.

В романе происходит как бы «разрушение» пространственно-временных границ. В результате чего представители различных эпох и поколений оказываются в едином измерении. Тем самым в произведении раскрывается мысль о взаимосвязи времен, о вечном движении жизни.

Более того, пространство и время предстают в романе как некая иллюзия. Прошлое, о котором повествует автор, фактически является будущим, да и то возможным (город Токио существует по сей день). Реальность сливается с ирреальностью (наряду с героями произведения в диалогах участвуют конкретные исторические лица, известные литературные и библейские персонажи). Место, в котором разворачивается действие, условно и относительно, ибо не имеет ни пространственных, ни временных характеристик.

Все как бы сплетено в единый клубок, вращается в едином вихре жизни. Отсюда значимость образа Хора «МЫ», который, по сравнению с предыдущими произведениями Кима, получил более глубокое смысловое наполнение. Если в повести «Луковое поле», в романах «Белка», «Отец-лес» писатель говорит прежде всего о единстве всех живых существ на Земле, то в «Сборе грибов под музыку Баха» возникает образ Вселенского Хора, объединяющего не только людей, животных, растения, но и планеты, звезды, ангелов и даже предметный мир, окружающий человека. «МЫ, – пишет А. Ким, – композиторы, пианисты, валторнисты, грибы, серые и зеленые мхи, березы и сосны, голубое сияние неба, стекающее в лесные просветы ...» /82, 29/.

Таким образом, события, описываемые в рассказах, повестях, романах Анатолия Кима развиваются в нескольких пространственно-временных измерениях: реальном, условно-мифологическом, фантастическом; прошлом, настоящем и будущем. Вследствие чего сюжетное время-пространство в его

произведениях характеризуется многомерностью. Оно охватывает не только воспоминания героев, их размышления, но и сновидения, в которых они совершают путешествия из одного измерения в другое. Большое внимание А. Ким уделяет пространству воображения, благодаря чему человек получает возможность выйти за пределы своего индивидуального пространства-времени.

Действие, изображаемое писателем, разворачивается на фоне вечности. Отсюда своеобразие построения повествования. В пределах одного абзаца нередко излагаются события, совершенно не связанные между собой, различные по месту и времени протекания. Тем самым писатель показывает, что все они, хотя и разные, равны перед вечностью.

Для произведений Анатолия Кима характерна двойственность. Эта двойственность проявляется прежде всего на уровне построения. Все события, изображаемые писателем, рассматриваются с двух точек зрения: с позиции наблюдателя (взгляд со стороны, чаще всего из будущего) и с позиции участника (взгляд из настоящего). Двойственность присуща и героям произведений. Чаще всего они занимают пограничное положение между двумя мирами (прошлым и настоящим; реальным и сказочным и т.д.).

Герои Кима живут не только в обычном трехмерном пространстве, но и в четырех- и двухмерном. В качестве четвертого измерения выступает мир мечты, фантазии, «голубых островов», в который устремляются они в поисках счастья, покоя. Обитателями двухмерного пространства являются плоские люди, чей образ возникает в романе «Белка».

Неоднозначно и авторское время-пространство. Его позиция постоянно варьируется.

Если же говорить об эволюции взглядов Анатолия Кима и о тех процессах, которые произошли в связи с этим в творчестве писателя, то следует отметить следующие особенности его произведений:

- 1) постепенное усложнение пространственно-временной организации;
- 2) углубление значений образов-символов, они становятся более емкими;
- 3) время и пространство приобретают все более условный характер.

Если в «Белке» и «Отце-лесе» фантастический план играет вспомогательную роль. Через него писатель рассматривает действительность с тем, чтобы осмыслить происходящие в ней процессы. То в «Поселке кентавров», «Сборе грибов под музыку Баха» фантастическое выходит на первый план, а пространство и время становятся иллюзорными. Это позволило писателю значительно раздвинуть границы изображаемого им мира.

Следовательно, творчество Анатолия Кима впитало в себя те тенденции, которые характерны для современной литературы, прозы «сорокалетних». Однако необходимо отметить, что представления писателя о мире, о

пространстве и времени определяются также влиянием восточной и русской культур, в философских традициях которых формировалась его проза.

В этом плане творчество Кима сближается с творчеством многих современных писателей и среди них, например, таких как Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов, Михаил Пак, сопоставительному анализу с произведениями которых посвящена следующая глава.

3 СВОЕОБРАЗИЕ ПОСТРОЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА А. КИМА

(на основе сопоставления с творчеством Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М.Пака)

Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов и Михаил Пак являются представителями трех различных литературных поколений. Айтматов начал свой творческий путь в пятидесятые годы, когда были опубликованы его первые рассказы «Ашим» и «Газетчик Джюйдо» (1952). Известность к нему пришла после выхода повести «Джамиля» (1958). В том же 1958 году был издан сборник его рассказов «Лицом к лицу». Затем последовали повести «Верблюжий глаз» (1961), «Первый учитель» (1962), «Материнское поле» (1963). Уже в этих ранних произведениях писателя проявились особенности его мировидения, обусловленные, с одной стороны, национальными и культурными традициями его народа, а с другой – его стремлением проникнуть в суть коренных проблем бытия, которые в дальнейшем со всей очевидностью раскрылись в его романах «Плаха», «Буранный полустанок», «Тавро Кассандры». В своем творчестве киргизский прозаик широко использует фольклор: древние легенды, мифы, предания. Его произведения отличаются философской глубиной, емкостью образов, масштабностью поднимаемых в них проблем. Благодаря чему Ч. Айтматову удалось выйти далеко за пределы тех литературных традиций, которых придерживались писатели его поколения.

Творчество Тимура Пулатова неразрывно связано с «московской школой» (прозой «сорокалетних»). Поэтому его произведения во многом близки кимовским. Им также присущи параболичность, притчевость, богатство образно-выразительных средств, сочетание реального и фантастического. Быт и бытие, духовное и материальное, вечное и преходящее – важнейшие характеристики созданного Пулатовым мира. В литературу узбекский писатель вошел в шестидесятые годы. В 1964 году в журнале «Звезда Востока» была опубликована его первая повесть «Завсегдадай». Среди наиболее известных произведений Тимура Пулатова можно назвать его романы «Черепаша Тарази», «Жизнеописание строптивого бухарца», «Плавающая Евразия».

Михаил Пак занимается литературной деятельностью с 1976 года. Однако широкой общественности его имя стало известно лишь в девяностые годы, когда появилась его первая серьезная публикация – повесть «За порогом ночей» (1990). К настоящему моменту им написано более двадцати рассказов, четыре повести, три романа. Некоторые из них вошли в его сборник «Пристань ангелов» (1998). Произведения Пака, как отмечает В.В. Бадиков, отличаются тонким психологизмом, умением проникнуть во

внутренний мир героев, в суть происходящих в современной действительности процессов. Его творчество – наиболее заметное явление в казахстанской литературе /83, 3/. Более того, оно представляет собой сложнейший синтез культур, ибо будучи корейцем по национальности Пак пишет на русском языке.

Творчество писателей, таким образом, развивалось в разное время. Условно можно отнести Ч. Айтматова – к старшему поколению, Т. Пулатова – к среднему, М. Пака – к младшему. Однако это не разъединяет писателей, поскольку, по мнению исследователей,¹ проза восьмидесятых-девяностых годов вобрала в себя тенденции и идейно-художественные завоевания литературы предшествующих двух десятилетий. А потому рассмотрение творчества Анатолия Кима в контексте произведений Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова и Михаила Пака позволит увидеть преемственность поколений, проследить развитие современного литературного процесса, отличительными чертами которого стали «тяготение к ... широкомасштабному повествованию; к художественному исследованию различных пластов человеческой души; обостренное внимание к глубинным процессам, происходящим на уровне внутреннего мира личности; ...стремление к синтетическому воссозданию действительности» /84, 265, 267/.

Общность писателей проявляется также в том, что их прозу характеризует синтез восточной и русской культур, определивший особенности их мировоззрения, представления о времени и пространстве. Так, в основе восточной философии лежит идея о цикличности времени. Жизнь человека понимается как движение по кругу, возвращающее его в конечном итоге к истокам (в мир инобытия). Поэтому большое значение имеет прошлое. По мнению философов, оно определяет настоящее, обуславливает будущее. А потому человек всегда «обращен лицом к прошлому, ...и вся устремленность его ...ретроспективна» /85, 20/. Более того, время, согласно их учениям, материально, ибо оно оставляет след, накладывает определенный отпечаток на человека. В западной философии преобладает мысль о линейном, поступательном движении времени. Прошлое, настоящее и будущее образуют единую цепочку, которую неизменно проходит человек /86, 64/. Для их учений характерно противопоставление вечного и временного. В этом плане западная философия сближается с восточной. Разница лишь в том, что первые понимают под вечным божественное, тем самым утверждая идею об устремленности человека к высшему духовному началу, ввысь; последние –

¹ См.: Черная Н.И. Позиция писателя и развитие романских форм. – Киев: Наукова думка, 1990. – С. 3-5.

Дюжев Ю.И. Статьи о современной литературе. – Петрозаводск: РАН, 1994.

природу, космос. Согласно учениям Востока, пространство и время как бы изначально заданы. Человек живет в том измерении, которое ему определено природой. Время как бы довлеет над ним. Оно управляет течением его жизни. В западной философии человек рассматривается как центр мироздания. Он независим от окружающей его действительности. Он сам определяет свою судьбу и живет в собственном времени-пространстве.

В творчестве Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова, Михаила Пака время понимается как некая реальность, которая существует независимо от человека и влияет на его жизнь, судьбу. Оно ощутимо и зримо. Поэтому ведущую роль в их произведениях играет категория времени. Его образ постоянно возникает в повестях, романах писателей.

При этом время носит в их творчестве циклический характер. Ибо, по мнению Айтматова, Пулатова, Пака, все в мире вращается по кругу. А потому время бесконечно и неисчерпаемо. Оно вечно. Соответственно прошлое, настоящее и будущее образуют единое, взаимосвязанное целое.

Согласно представлениям писателей, человек – это микрокосм. Он имеет свое индивидуальное время-пространство, которое делится на умозрительное и материальное. В пределах умозрительного происходит движение мыслей, чувств. В материальном протекает жизнь человека. Индивидуальное время-пространство тесно связано с макрокосмом, воплощением которого является Вселенная, космос. Отсюда соотнесение вечного и преходящего.

В этом плане точка зрения Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова, Михаила Пака практически совпадает с концепцией Анатолия Кима. Различие состоит лишь в том, что время Ким рассматривает как одну из разновидностей пространства, тем самым подчеркивая единство данных категорий.

Представления писателей о времени и пространстве обусловили построение их произведений.

Повествование в произведениях Анатолия Кима, как было отмечено выше, ведется параллельно в нескольких пространственно-временных планах. С одной стороны, оно охватывает прошлое, настоящее и будущее, что позволяет писателю взглянуть на изображаемую им действительность ретроспективно. С другой – описываемые в произведениях Кима события чаще всего развиваются в двух мирах: реальном и ирреальном. В свои рассказы, повести, романы писатель широко включает сказки, мифы. Огромное место в его творчестве занимает космическая тема. Практически во всех его произведениях так или иначе присутствует образ Вселенной. Вследствие чего происходит значительное расширение горизонтов изображаемого им мира. А описываемые им события приобретают планетарное значение. Отсюда сопряженность времен, судеб героев.

В этом плане творчество Анатолия Кима сближается с творчеством Чингиза Айтматова. Стремясь решить вечные проблемы, понять противоречия нашей эпохи, киргизский прозаик обращается к историческому прошлому своего народа. Он широко использует легенды, древние предания. Вследствие чего прошлое постоянно присутствует в его произведениях как неотъемлемая часть настоящего. Нередко писатель заглядывает в будущее, включая фантастический план. Так, в его романе «Буранный полустанок» изображаются, с одной стороны, события, связанные с древней легендой о Найман-Ане и ее сыне манкурте, с другой – судьба железнодорожного рабочего Едигея и его односельчан и, в-третьих, жизнь обитателей планеты Лесная Грудь. Эти три плана, воплощающие собой прошлое, настоящее и будущее, пересекаясь в едином центре, функцию которого выполняет кладбище Ана-Бейит, образуют диалектическое целое. Еще более сложной пространственно-временной организацией отличается роман «Тавро Кассандры». В данном произведении местом действия становятся орбитальная станция «Восход-27» и планета Земля. В связи с чем диапазон изображения постоянно меняется. То он сужается до пределов частной судьбы, то разрастается, достигая планетарных масштабов. При этом реальные события оказываются соотнесенными не только с событиями историческими, но и библейскими, мифологическими.

Многоплановостью отличаются произведения Тимура Пулатова и Михаила Пака. Так, в романе узбекского писателя «Черепаша Тарази» реальность осмысливается через миф. В результате чего события, происходящие в жизни главного героя, оказываются в неразрывном единстве с событиями далекого прошлого. Автор неоднократно подчеркивает на страницах произведения, что, превратившись в черепаху, судья Бессаз фактически вернулся в свое «первоначальное состояние». История и современность, миф и действительность – таковы исходные величины мировосприятия Т. Пулатова. Наиболее очевидно это раскрывается в его романе «Плавающая Евразия». В структуре данного произведения реалии современной действительности переплетаются с мифологическими, библейскими, сказочными образами и сюжетами. Причем действие романа разворачивается одновременно во всех пространственно-временных планах, а события и персонажи концентрируются вокруг главного героя Руслана Давлятова. Такое построение объясняется стремлением писателя показать взаимообусловленность и взаимосвязь времен и поколений.

В романе казахстанского писателя Михаила Пака «Ночь – это тоже солнце» в реальный мир вторгается мир сказки. Причем оба эти мира, существуют параллельно. Более того, сказка становится своеобразным зеркальным отражением реальности. Через нее постигаются процессы, наблюдаемые в современной действительности.

Следует отметить также то, что в творчестве Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака, как и в творчестве А. Кима, своеобразно преломляется «теория вложенных миров». Изображаемые ими события и герои оказываются связанными не только с определенным местом (домом, городом, лесом, страной и т.д.), но и помещенными в пространственно-временной континуум Вселенной.

Многомерность изображаемого мира обусловила множественность позиций, с которых А. Ким, Ч. Айтматов, Т. Пулатов, М. Пак рассматривают описываемые в их произведениях события. Одно и то же явление писатели показывают в различных ракурсах. Например, в «Плахе» Чингиза Айтматова о встрече волчицы Акбары с Авдием Каллистратовым вначале рассказывает автор, затем она дается в интерпретации Авдия, который пытается осмыслить случившееся и, наконец, о ней вспоминает волчица. Интересен роман «Тавро Кассандры». В нем процессы, происходящие на Земле, рассматриваются автором как бы сверху и снизу. Сверху – благодаря космическому монаху Филофею, снизу – благодаря американскому футурологу Роберту Борку. Это позволяет писателю не только расширить горизонты созданного им мира, но и дать более объективную оценку наблюдаемым им явлениям.

На основе такого же принципа строятся романы Тимура Пулатова. В произведениях данного писателя мир изображается сквозь призму авторского восприятия и пространственно-временного опыта персонажей. Так, в романе «Плавающая Евразия», говоря о перевоплощениях Давлятова в Салиха, автор вначале раскрывает собственное отношение, затем передает ощущение самого Руслана и реакцию жителей Шахграда (Батурбека, академика Бабасоля и т.д.).

Несколько иной подход характеризует творчество Пака. Помимо того, что отображаемые явления рассматриваются писателем с различных пространственно-временных позиций, в то же время все образы обрисовываются им так, что каждый раз по мере своего появления на страницах произведения они предстают с совершенно новой, а зачастую и противоположной грани. Тем самым Пак предоставляет читателю возможность увидеть глубинные, скрытые стороны людей и вещей (смотрите образ незнакомки в романе «Ночь – это тоже солнце»).

Множественность точек зрения на описываемые события обусловила особенности хронотопа автора в творчестве Анатолия Кима. Пространственно-временная позиция рассказчика от лица, которого ведется повествование, постоянно варьируется в произведениях писателя. То автор занимает по отношению к происходящему позицию наблюдателя и осмысляет все события, исходя из собственного жизненного опыта. То становится очевидцем разворачивающегося действия. В таких случаях повествование ведется либо из будущего времени (строится в форме воспоминаний), либо из настоящего. При этом автор может иметь

самостоятельную пространственно-временную позицию или же его время-пространство может на какой-то момент соединиться со временем-пространством одного из героев произведения. Вследствие чего происходит смена субъектов повествования. Нередко автор забегает вперед, тем самым опережая описываемые им события и нарушая их хронологическую последовательность.

Неоднозначностью характеризуется пространственно-временная позиция автора и в произведениях Чингиза Айтматова. Ярким примером тому служит роман «Плаха». Основные события в данном произведении излагаются автором. Однако при этом он широко включает в свой рассказ прямую речь героев. В таких случаях его хронотоп накладывается на их индивидуальные времена и пространства. Герои сами рассказывают о себе, дают оценку своим поступкам. Так, например, характеризуя Базарбая Нойгутова, автор тут же как бы перевоплощается в него. Это помогает ему лучше раскрыть психологию героя.

Подобным образом строятся и произведения Тимура Пулатова. В его повести «Второе путешествие Каипа» автор начинает свое повествование в прошедшем времени. Тем самым он подчеркивает, что ведет свой рассказ из будущего. Однако уже в следующий момент его пространственно-временная позиция пересекается с пространственно-временной позицией героя. Автор как бы переходит из своего будущего времени в то время, когда развивались описываемые им события. Он начинает смотреть на происходящее глазами Каипа. При этом время-пространство автора часто совпадает со временем-пространством героя. Он вместе с Каипом рассуждает о смысле жизни, об окружающих людях – жителях острова, погружается в раздумья о прошлом.

Столь же неординарна позиция автора в произведениях Михаила Пака. Особенно интересен в этом плане его роман «Пристань ангелов».

Данное произведение состоит из пяти частей. В первой части повествование вначале ведется от лица автора, который знакомит читателя с главным героем романа художником Аркадием Лимом. Затем его рассказ продолжает рыба. Обращаясь то к Аркадию, то к мальчику, она перечисляет основные события жизни художника. Вторая и третья части строятся в форме воспоминаний главного героя. Аркадий сам рассказывает о себе, о своей судьбе. Причем историю своей жизни он вначале излагает с позиции будущего времени, а затем по мере погружения в прошлое обо всех произошедших событиях он начинает говорить в настоящем времени. При этом рассказ Аркадия Лима перемежается монологами других героев. Вследствие чего его время-пространство периодически соединяется с их индивидуальными временами и пространствами. В четвертой и пятой частях слово вновь переходит к автору. Он заканчивает историю жизни Аркадия Лима.

Сложностью в произведениях Анатолия Кима характеризуются хронотопы персонажей. Практически все его герои живут на границе нескольких миров. Благодаря памяти, воображению они путешествуют по своему прошлому и будущему, легко перемещаются из одного измерения в другое. Нередко даже выходят за пределы индивидуального времени-пространства.

Образы героев произведений А. Кима близки образам романов Ч. Айтматова. Так, например, Авдий Каллистратов («Плаха») живет на пересечении нескольких пространственно-временных измерений и прежде всего прошлого и настоящего. Причем прошлое включает не только воспоминания героя, но и события, описанные в Библии. Авдий часто совершает путешествие в то время, когда был жив Иисус Христос. Он обращается к Учителю, беседует с Ним и даже пытается спасти Его от гибели. Это обусловило двойственность позиции героя. Он живет параллельно как бы в двух мирах: реальном со всеми его противоречиями, столь характерными для второй половины XX столетия, и далеком прошлом, восходящим к событиям, имевшим место на Голгофе. В «Буранном полустанке» границы хронотопа Едигея расходятся настолько, что его судьба оказывается связанной, с одной стороны, с древними киргизскими легендами и преданиями, с другой – с космическими полетами и строительством космодрома и, в-третьих, с судьбой жителей сарьезекских степей. Масштабностью отличается изображение героев в романе «Тавро Кассандры». Их хронотопы предстают как составные части, элементы более сложных хронотопов. Поэтому судьба каждого из героев несет в себе отголосок судьбы планетарной.

Калейдоскоп времен и пространств представляют хронотопы персонажей романа Тимура Пулатова «Плавающая Евразия». В силу двойственной природы жители Шахграда постоянно меняют свой облик, перевоплощаясь в героев древних мифов. Кроме того, многие из них связаны между собой тем, что являются ипостасями одного человека, «двумя сторонами» единого «я». «Он часть меня, этот Салих, – говорит Давлятов, – притом часть наиболее активная в сомнениях и вопросах. Я ведь человек... амбивалентный...» /87, 102/. (Смотрите также образы Мирабова – Нахангова, Бабасоля – Шаршарова и др.).

Своеобразным связующим звеном между миром реальным и сказочным становится образ Викентия Тена в романе Михаила Пака «Ночь – это тоже солнце». История рыб, придуманная героем, по сути отражает жизнь людей. События, описанные в сказке, происходят в той самой барже, где ночует Викентий. Совпадает и время действия – девяностые годы XX столетия. Через сказку герой пытается постичь мир, окружающий его. Кроме того, время-пространство Викентия Тена охватывает его прошлое и настоящее.

Рассказ героя о его жизни постоянно перемежается его воспоминаниями о детстве.

Большое место в творчестве Анатолия Кима занимают онейрические пространства. Интерес к ним писателя обусловлен тем, что сны, видения – фактически проявления бесконечного времени. Они связаны со сферой бессознательного. А потому представляют собой особое измерение, очутившись в котором человек освобождается от «пут» индивидуального и земного времени.

Немаловажное значение придают сновидениям в своем творчестве Чингиз Айтматов, Тимур Пулатов, Михаил Пак. Они так же, как и Анатолий Ким, считают, что сны «освобождая» человека, помогают ему лучше понять процессы, происходящие в действительности. Именно поэтому герои их произведений чаще всего во время своих ночных видений переосмысливают наиболее важные события своей жизни. Например, Бостон в романе Ч. Айтматова «Плаха» постоянно возвращается в своих снах в прошлое, к событиям, связанным с гибелью его друга Эрназара. Переживая все заново, он пытается найти причину случившегося. Эрна, героиня романа М. Пака «Ночь – это тоже солнце», видит себя во сне маленькой девочкой. Она как бы возвращается к истокам своей жизни, и это дает ей возможность лучше разобраться в своей судьбе. Прошка из повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа», отправляется во сне на Зеленый остров. Тем самым он как бы заглядывает в свое будущее, которое для него пока недостижимо.

Кроме того, будучи связанными со сферой бессознательного, сновидения раздвигают границы индивидуального времени-пространства. Они позволяют героям совершать путешествия по своему прошлому и будущему, свободно перемещаться из одного измерения в другое и даже выходить за пределы собственного времени, как это происходит в романах Анатолия Кима и Чингиза Айтматова (Глеб Тураев в романе Кима «Отец-лес» и Иисус Христос в романе Айтматова «Плаха» видят сны, из которых они узнают, какая участь ожидает человечество).

Огромную роль в творчестве А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака играют образы-символы и прежде всего океана, реки, дороги, часов, круга. Данные образы представляют интерес, поскольку их исследование позволяет глубже раскрыть концепцию мира писателей, ибо каждый из них заключает в себе идею, так или иначе связанную с категориями времени и пространства. Так, океан ассоциируется в сознании прозаиков с вечностью. Именно поэтому в последние минуты своей жизни Авдий Каллистратов (роман Ч. Айтматова «Плаха») вспоминает монахиню и ее молитву. И перед его взором предстают океан и плывущий по нему затонувший корабль. Тем самым Айтматов показывает, что, уйдя из мира реального в мир иной, Авдий обрел бессмертие. К океану в поисках покоя и счастья приходят герои Кима.

Река – это сама жизнь и ее источник. Она течет, меняя свои русла. Точно также происходит и в жизни людей (смотрите, например: повесть «Луковое поле», роман «Белка» А. Кима, роман «Плаха» Ч. Айтматова, повесть «Танец белой курицы» М. Пака).

Образ часов варьируется в произведениях писателей. С одной стороны, часы отражают течение жизни, с другой – являются символом обыденного бытия (смотрите образ часов в повести Кима «Собиратели трав», в романе Ч. Айтматова «Плаха»).

Дорога – это путь человека, та последовательность поступков и деяний, которые он совершает с момента своего рождения до смерти. Поэтому, идя по ней, герои писателей часто размышляют о своем прошлом и будущем. Более того, дорога – своеобразный центр, где пересекаются и соединяются судьбы людей.

Особое место в творчестве прозаиков отводится образу круга. Так, в романах Ч. Айтматова по кругу летят на небе коршуны; в круг становятся грузины («Плаха»); земля плывет «на кругах своих» («Буранный полустанок»). В повести М. Пака «Танец белой курицы» круг изображен на гербе горожан; по кругу вращается их жизнь. Идея круговорота, как отмечает А. Бочаров, проходит через все творчество Т. Пулатова: «Она развернута и в картинах природы, ...ночном пиршестве обитателей пустыни, и в оживающих барханах, и в постоянной смене дня и ночи...» /88, 536/. В произведениях А. Кима часто возникают образы колеса (повесть «Луковое поле»), хоровода (роман «Белка»). Круг является в творчестве писателей «символом ...«Беспредельного Пространства». Он представляет «Бесконечное время в Вечность» /63, 162/.

Подход писателей к проблеме времени и пространства определил особенности их концепции человека. Ведь, как известно, человек является неотъемлемой частью мира. Важнейшими же характеристиками мира выступают категории пространства и времени. Следовательно, концепция человека неразрывно связана с концепцией времени и пространства. А значит, необходимо определить, как осмысляются категории времени и пространства в современной литературе.

По мнению исследователей, для произведений писателей, чье творчество приходится на семидесятые-девяностые годы XX столетия, характерно «многомерное изображение человека» в его связи с окружающими людьми, человечеством, Землей, Вселенной, связи с прошлым и будущим /84, 148/. Вследствие чего особую актуальность в современной литературе приобрела тема памяти и прежде всего памяти нравственной, исторической.

Человек – часть истории, утверждают писатели. Он «несёт в себе, в своём характере, в своём сознании огромный исторический опыт народа» /89, 44/, и потому он ответственен за всё, что происходит на Земле.

Такой подход к проблеме человека обусловил интерес писателей к категории времени. Перемещая своих героев из настоящего в прошлое и будущее, они приходят к выводу, что жизнь людей, их индивидуальное время неразрывно связаны со временем историческим. Оно пронизывает их быт, их сознание. Весь мир человек воспринимает «через время и во времени», независимо оттого, вспоминает ли он о каких-либо событиях, имевших место в его жизни, размышляет ли о своём будущем.

Время связывает его с окружающими людьми. По мнению писателей, оно выражает идею братства, поскольку несёт в себе «память» о единстве исторических корней всего человечества.

Данная категория определяет характер, поступки людей, ибо весь их жизненный опыт строится на основе нравственных уроков прошлого. Время, утверждают писатели, обуславливает душевное состояние человека, особенности его внутреннего мира, поскольку «вся жизнь человека есть не что иное, как цепь превращений, и звенья этой цепи тесно спаяны» /90, 75/.

Сквозь призму времени в современной прозе рассматривается и проблема взаимодействия человека с природой. По мысли писателей, природа воплощает собой историю человечества. Являясь матерью всех людей, она выступает свидетелем их поступков и деяний. Природа хранит память об их прошлом, и потому отношение к ней определяет их дальнейшую судьбу, обуславливает их настоящее и будущее: «Человек, – пишет М. Шукуров, – ответственен за то, что происходит вокруг него, в среде, с которой он взаимодействует, ибо то, что происходит сегодня, отразится завтра» /91, 127/.

Огромное значение при исследовании проблемы человека в современной литературе имеет и категория пространства. В связи с обострившимися экологическими проблемами, угрозой ядерной катастрофы произошло раздвижение не только временных, но и пространственных границ. В результате чего человек оказался на пересечении различных пространств и времён и прежде всего прошлого, настоящего и будущего.

Более того, в прозе последних лет человек стал рассматриваться как часть Вселенной, а его индивидуальное пространство как один из составных элементов, из которых складывается система пространственных отношений людей.

Так же, как и время, данная категория характеризует внутренний и внешний мир человека. С помощью пространства писатели испытывают своих героев, раскрывают их нравственный потенциал. При этом немаловажную роль играет образ природы, являющейся жизненным пространством людей, с которым они взаимодействуют и ежедневно вступают в те или иные отношения.

Категория пространства позволяет глубже проникнуть в суть проблемы отчуждения, ставшей одной из актуальных в литературе XX столетия. По

мнению многих писателей, процесс отдаления людей друг от друга, от природы обусловлен тем, что каждый человек замыкается в собственном мире, тем самым «отгораживаясь» от окружающей действительности.

Таковы общие особенности концепции человека, времени и пространства в современной прозе. Однако, как известно, у каждого писателя, несмотря на влияние эпохи, вырабатывается собственный взгляд на мир, что и позволяет говорить о его творческой индивидуальности.

Следовательно, сопоставление с произведениями Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова и Михаила Пака позволит определить, в чем заключается своеобразие подхода Анатолия Кима к проблеме человека и какую роль при этом играют в его прозе категории пространства и времени.

Рассказы, повести, романы А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака наполнены огромной любовью к человеку, к земле, к природе. Они волнуют и тревожат людей самых разных поколений. Читая их, не просто осознаешь, насколько прекрасен окружающий мир, но и невольно проникаешься необычайным чувством сопряженности со всем, что происходит вокруг.

В своих произведениях, трогательно-лиричных, философских, пронизанных размышлениями о судьбе человечества, о смысле бытия, А. Ким, Ч. Айтматов, Т. Пулатов, М. Пак сумели показать неразрывную связь людей друг с другом, с природой, космосом, Вселенной, раскрыть красоту и богатство человеческой души. Созданные ими образы отличаются рельефностью и глубиной. В них писатели запечатлели черты, присущие нашим современникам, отразили особенности и противоречия эпохи.

Судьба человека и человечества на рубеже XX-XXI столетий – центральная тема творчества Анатолия Кима, Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова и Михаила Пака. Обращение к ней писателей обусловлено их стремлением найти причину происходящих в обществе негативных явлений. Изображая в своих произведениях самых разных людей, раскрывая их характеры и внутренний мир, А. Ким, Ч. Айтматов, Т. Пулатов и М. Пак пытаются понять, отчего люди, имеющие столь большой исторический опыт, обладающие огромным духовным потенциалом, порой совершают жестокие и страшные злодеяния, последствия которых в последнее время стали угрожать гибелью всему человечеству.

К решению данной проблемы писатели подходят со всех возможных сторон. Они рассматривают и исследуют взаимоотношения человека с окружающим миром, природой, обществом, определяют, какое влияние оказывает среда на формирование личности. Огромное внимание в их творчестве уделяется вопросу о месте и роли человека на Земле.

В понимании Анатолия Кима человек – часть Вселенной, а его жизнь – мгновение в общем космическом времени. Но это мгновение не проходит бесследно. Судьба всех людей оставляет тот или иной след в космическом пространстве, ибо Земля чутко реагирует на движения человеческой души.

Любое чувство находит отклик в сердце Матери-природы, отражаясь на её внешнем облике. По мысли Кима, когда человек замышляет и совершает злые, жестокие поступки, окружающее его пространство погружается во мрак и время как будто останавливается, замирает, когда же он творит добро, мир вокруг него озаряется светом.

Одна из ведущих тем в творчестве Анатолия Кима – проблема счастья. По мнению писателя, достичь счастья может лишь человек, умеющий любить, поскольку любовь – великая сила, способная воскрешать людей. Она – залог гармонии мира, возрождения человечества, его будущего. Причём счастье, по мысли А. Кима, имеет свои пространственные и временные координаты, ибо любовь – это солнце, вокруг которого, словно Земля, вращается жизнь человека. Когда оно греет, находится рядом, мир людей покрывается радужными красками, всё расцветает, как в весеннюю пору. Когда же солнце отдаляется и исчезает, наступает холод, всё погружается в оцепенение, подобно природе, засыпающей в предверии зимы. Именно так происходит в жизни главного героя рассказа А. Кима «Под сенью ореховых деревьев».

В основе данного произведения лежит история любви московского инженера Турова. Туров приезжает в далёкий для него Джалал-Абад, чтобы навестить своего брата. Здесь он знакомится с киргизской женщиной с загадочным именем Гаяна. Несмотря на взаимную симпатию, возникшую между ними с первой же встречи, они вынуждены были расстаться. У Гаяны была семья.

Туров возвращается в Москву, где в скором времени женится. В это же время он начинает работать над кандидатской диссертацией, основные идеи которой зародились у него во время поездки с Гаяной в ущелье Кара-Алма. Однако и в личной жизни, и в профессиональной сфере его преследуют неудачи. От него отворачиваются коллеги, друзья, жена. И вдруг совершенно неожиданно, когда Туров находится на грани отчаяния, практически потеряв веру в себя, ему приходит письмо от Гаяны. В послании женщина убеждает Турова, что его идеи представляют огромную ценность для науки. Для Турова письмо стало, как протянутая рука друга, пришедшего на помощь в трудную минуту. Окрылённый поддержкой Гаяны Туров успешно защищает диссертацию, а затем отправляется в Киргизию, чтобы соединить свою судьбу с судьбой Гаяны. Но здесь его вновь ждет разочарование. В их отношения вмешиваются ее родственники. Туров остаётся один, но с надеждой, что когда-нибудь сможет быть с любимой женщиной.

Главная мысль рассказа «Под сенью ореховых деревьев» заключается в том, что любовь является своеобразным маяком в жизни людей. Она определяет основные моменты их судьбы, влияет на внутренний мир. Любовь знаменует как бы новый этап в жизни человека, с иным отчётом времени, с иным восприятием действительности, поскольку человек начинает

рассматривать окружающую его реальность сквозь призму своего чувства. Любовь делает человека счастливым, преображает его внутреннее и внешнее пространство, о чём свидетельствуют слова главного героя рассказа: «На земле нашей, дружище, жить всё же хорошо. Это по-настоящему понимаешь, только пережив счастье... И оказывается, что человеку нужнее всего такое яркое счастье, имеющее свои точные координаты пространства и времени. К этому счастью вновь и вновь возвращается память, нет, пожалуй, кружится возле, словно Земля вокруг Солнца. А от этого Солнца начинается и постепенно набирает силу всё то лучшее, что человек делает в своей жизни» /65, 83/. Более того, любовь и неразрывно связанное с ней чувство счастья определяют смысл бытия людей. Они придают значимость человеческой жизни. «...Я появился на этот свет случайно, – говорит Туров, – так бы случайно прожил жизнь и умер, если бы в свой день и час не встретил эту женщину... Я словно обрёл какой-то главный смысл всей своей жизни...» /65, 91/.

К такому выводу приходят и герои повести киргизского писателя Чингиза Айтматова «Джамиля».

События, описываемые в этом произведении, происходят в небольшом киргизском аиле Куркуреу в годы второй мировой войны. В центре повести судьба девушки Джамилы. Её муж ушёл на фронт. Как и все женщины аила, она терпеливо, с надеждою ожидала его возвращения с войны. Но когда, наконец, Джамия получила письмо, в котором сообщалось, что её муж Садык приедет осенью домой, в её жизни произошло событие, которое изменило всю её дальнейшую судьбу.

Во время сенокоса в их аил пришёл раненый солдат Данияр. Как выяснилось, он был земляком местных жителей. Но много лет назад из-за смерти своих родителей Данияр покинул родной аил. Однако побывав на фронте, решил вернуться в отчий дом.

Данияр был тихим, задумчивым человеком. Целыми днями он молча работал, а по вечерам в одиночестве сидел на сопке у реки и о чём-то мечтал. В аиле на него почти никто не обращал внимания и не замечал его. Но однажды во время поездки на станцию Данияр по настоянию Джамилы запел. Его голос поразил девушку и её юного кайни. Им казалось, что не только они, но и мир вокруг них слушает Данияра. «...Отзвук песни, её новый трепетный порыв словно пробудил дремлющую степь. И она благодарно слушала певца, обласканная родным ей напевом... Притихнув, слушала его зачарованная августовская ночь. И даже лошади давно перешли на мерный шаг, будто бы боялись нарушить это чудо» /92, 40/. В тот миг Сеит и Джамия ощутили, что в их душах рождается что-то новое, ранее им неведомое, то, к чему они так давно стремились. Это что-то было любовью. Своими песнями Данияр заставил Сеита и Джамилу иначе взглянуть на окружающий их мир. В их душах открылось как бы новое пространство, а в

жизни начался новый отсчёт времени. Они как будто заново родились и впервые увидели, насколько прекрасна их родная земля. Благодаря Данияру Сеит и Джамия поняли, что смысл жизни заключается в том, чтобы научиться любить. Любить природу, людей, ибо только любовь может преобразить мир, сделать человека духовно богаче.

Причём любовь, по мысли Чингиза Айтматова, не знает ни временных, ни пространственных границ. Она всегда живёт в душе человека, поддерживая, вдохновляя его в трудные минуты. Об этом свидетельствует финал повести, где уже взрослый Сеит, глядя на свою картину, на которой изображены Данияр и Джамия, говорит: «И сейчас бывают у меня неудачи, бывают и такие тяжёлые минуты, когда я теряю веру в себя. И тогда меня тянет к этой родной мне картине, Данияру и Джамии... Я смотрю на них и слышу голос Данияра. Он зовёт меня в путь-дорогу – значит, пора собираться. Я пойду по степи в свой аил, я найду там новые краски» /92, 57/.

Идея о том, что любовь преодолевает пространственно-временные границы, разделяющие людей, проходит и через творчество Анатолия Кима. Наиболее ярко она раскрывается в его рассказе «Баба Дора».

Сюжет данного произведения составляет биография бабушки Доры. На протяжении многих лет она жила в доме жены своего покойного сына. У старушки была своя комната, и плохо ли, хорошо ли, но все эти годы невестка заботилась о ней. Но однажды пришла телеграмма, в которой сообщалось, что её племянница Бэла приезжает поступать в институт. В связи с чем старушку выселили на веранду. Кто знает, как сложилась бы судьба бабы Доры, если бы ни приезд Бэлы. Едва появившись в доме своего дяди, она потребовала, чтобы старушку вернули жить в её прежнюю комнату. Более того, Бэла стала заботиться о ней. А в один из тёплых сентябрьских дней они вместе отправились на прогулку на высокий холм, расположенный за селом. Добравшись до его вершины, баба Дора, глядя вниз, подумала, что, возможно, в последний раз смотрит на мир и что зимой ей «надо помирать». Но тут же у неё возникло желание пожить еще немного, хотя бы ради человека (Бэлы), который её любит. И как бы в ответ на её мысли «погасшее было на минуту солнце, вышло из-за облака, зажгло его тонкий край, и вниз ударил луч». В тот момент баба Дора поняла, что «человеческое счастье пахнет землёю и травами» /65, 49/.

В своём рассказе Анатолий Ким утверждает, что счастье есть конечная цель пути человека и достичь его можно лишь благодаря любви. Любовь соединяет людей, размыкая их индивидуальные пространства и преодолевая их временные границы (баба Дора – Бэла: старушка – девушка). Она является залогом продолжения жизни на земле, о чём свидетельствует образ солнца, возникающий в финале рассказа. Когда баба Дора задумалась о смерти, солнце погасло. Когда же старушка вспомнила о человеке, которому не безразлична её судьба, оно вышло из-за облака, и его луч ударил вниз.

Солнце – это баба Дора. Луч – Бэла. Соответственно, чем больше на земле любящих сердец, тем больше у солнца лучей.

Большое значение имеет в рассказе образ холма. Не случайно герои Кима поднимаются наверх, и именно там, на вершине холма, баба Дора приходит к пониманию счастья. Холм воплощает собой путь человека, его стремление к самосовершенствованию. Чтобы достичь счастья, считает писатель, люди должны морально и нравственно вырасти, ибо счастье находится не в заоблачных далях, не в безбрежном пространстве космоса, а на Земле, и пахнет оно травами.

Огромную роль играет любовь в жизни главного героя повести казахстанского писателя Михаила Пака «За порогом ночей».

В ней рассказывается о судьбе шофёра Ильбе. Встретив во время одной из своих поездок прекрасную девушку Оксун, он влюбляется в неё. После нескольких встреч Ильбе делает ей предложение, и Оксун соглашается выйти за него замуж. Счастливые они приезжают в его родной посёлок Аукан. Но счастье их длится недолго. Вскоре Оксун умирает, отравившись зельем, подсыпанным ей завистливой соседкой. Отчаявшийся, разочаровавшийся в людях Ильбе уходит в степь. Несколько лет он проводит в одиночестве, поселившись в старой заброшенной лачуге, в которой протекает крыша, продувают стены. Но Ильбе ничего не замечает, поскольку жизнь после смерти Оксун для него теряет смысл, а время как будто останавливается. Он не чувствует смены погоды, не ощущает холода и голода. Но однажды к Ильбе приходит очень похожая на его жену девушка Лина. Она, прочитав ему письмо, написанное ей когда-то Оксун, убеждает его вернуться к людям.

Уже само название этого произведения указывает на двойственность: то, что находится по одну и другую сторону порога. По такому принципу строится и сама повесть, и её сюжет, в котором можно условно выделить два плана, изображающие жизнь шофёра Ильбе до и после смерти его жены Оксун. Любовь становится своеобразной границей, соединяющей два мира главного героя, шире – людей. Первый – мир прекрасный, преображённый чувством. Мир, полный жизни и красок, в котором даже падающий зимний снег подобен светящимся на небе звёздам. Второй – мир жестокий, холодный, абсолютно пустой, как та безлюдная степь, где столько лет провёл главный герой повести. Мир, в котором каждый человек замыкается в собственном пространстве, живет по собственному отчёту времени и чувствует себя одиноким. Оба эти мира тесно взаимосвязаны между собой и представляют как бы два конца жизненного пути людей. Первый – это тот идеал, к которому должно стремиться человечество, ибо счастье, по мысли М. Пака, и есть высшая цель бытия. Второй воплощает реальность, в которой живут люди в настоящее время. Причём обрести счастье можно лишь научившись любить, поскольку любовь в понимании писателя способна разрушать пространственно-временные границы, лежащие между людьми.

Доказательством тому служат слова Оксун: «Я встретила человека и сразу его полюбила... Знаю, что бы ни случилось с нашим счастьем, он выдержит, не сломится. Потому что, если будет жить он, а значит, в его сердце буду жить и я» /93, 333-334/.

Более того, в этих строчках выражается мысль о том, что любовь воскрешает людей. Человек даже после своей смерти продолжает жить, если есть на земле те, кому он дорог, кто помнит о нём.

Подобную мысль высказывают Чингиз Айтматов в рассказе «Свидание с сыном» и узбекский писатель Тимур Пулатов в повести «Завсегдатай».

В основе рассказа Ч. Айтматова жизнь старого кузнеца Чордона. У него погиб на фронте единственный сын Султан. И вот спустя двадцать лет после смерти сына. Чордон вдруг почувствовал неудержимое желание посетить места, в которых до войны учительствовал Султан. «Мне всё время кажется, – говорит старик своей жене, – что он жив, что он как будто и сейчас там» /94, 48/.

По дороге к селу Чордон представлял, как он приедет в места, где Султан провел свои последние дни перед уходом в армию. В своих мечтах старый кузнец видел сына живым, и потому, случайно встретив своего соседа, сказал, что Султан жив. В следующий момент Чордон понял, что это неправда, но не посмел сказать, поскольку после того, как его сын «случайно ожил в его собственных устах и жил уже в сознание другого человека», ему захотелось, чтобы «сын пожил немного, хотя бы несколько минут» /94, 57/.

В повести Т. Пулатова «Завсегдатай» рассказывается о судьбе артиста балета Ахуна. В тридцать пять лет он вышел на пенсию. Оказавшись совершенно свободным, Ахун начал заниматься какими-то авантюрными махинациями на базаре. Но делал он это не ради выгоды, получения дохода, а по «состоянию души». Его одолевала скука, Ахун не знал, чем заняться. Его ничто не интересовало, он никого не любил. Чужие слёзы и радость, как подметила в нём его случайная возлюбленная, его обременяли. Целыми днями Ахун бродил по базару, чтобы хоть как-то провести время. Но однажды он исчез. Базарные торговцы сказали, что сожгли его за «измену делу». Однако анализ не подтвердил наличие человеческого пепла в указанной ими золе. И тогда обитатели базара задались вопросом: «А был ли вообще среди нас этот завсегдатай?».

Ахун исчез, но никто и никогда не вспомнит о нём. Он навсегда ушёл в небытие, ибо нет на земле человека, который любил бы его.

Творчество Анатолия Кима, Чингиза Айтматова и Михаила Пака объединяет мысль о том, что любовь – «граница», связующая два мира, высказанная Паком в его повести «За порогом ночей». Когда человек любит и его любимый рядом, он счастлив, когда же он теряет свою любовь, его жизнь становится беспросветной, бессмысленной. Именно так происходит с женщиной, повстречавшейся главному герою повести Кима «Луковое поле».

Будучи пятнадцатилетней девочкой, она полюбила одного человека. Но они вынуждены были расстаться, поскольку его призвали на фронт, где он вскоре погиб. После его смерти женщина несколько раз выходила замуж, но безуспешно. В каждом своём муже она искала черты любимого, сравнивала их с тем, кого уже не было. В конечном итоге женщина осталась одна, так и не найдя собственного счастья, обрести которое можно лишь научившись заново любить окружающих людей, как это сделали Ильбе в произведении М. Пака, Ильяс в повести Ч. Айтматова «Тополёк мой в красной косынке».

Тимур Пулатов также придерживается мнения, что любовь делает человека счастливым, придаёт значимость его жизни. Так, в своём интервью с корреспондентом «Литературной газеты» он говорит: «Я попытался дать ответ о самом главном, кто и что приказал мне не просто выжить, но быть человеком, внушив веру в бессмертие жизни, в людей, сохранил и возвратил память новых впечатлений бытия – самых ярких, самых пронзительных, делающих человека счастливым» /95, 6/. Из слов писателя следует, что если в жизни человека нет таких «ярких, пронзительных» впечатлений, то она становится бессмысленной. Эта мысль чётко прослеживается в его повести «Завсегдадай». Однако в отличие от героев произведений А. Кима, Ч. Айтматова, М. Пака, Ахун замыкается в своём времени-пространстве и отгораживается от окружающего мира не потому, что он теряет любимого человека, а потому, что оказывается вообще не способен на такое чувство, как любовь.

Огромное место занимает тема любви в романе Анатолия Кима «Отец-лес». В этом произведении она приобретает общечеловеческое значение. Повествуя о судьбах людей различных поколений, проводя параллели между минувшими событиями и явлениями реальной действительности, писатель приходит к выводу, что только благодаря любви человек может попасть в будущее, ибо она несёт в себе то позитивное начало, которое способно возродить человечество, сделать его бессмертным.

В своём романе А. Ким подчёркивает мысль о том, что причиной всех войн на Земле является ненависть. Люди изначально не умеют любить, утверждает он. Доказательством тому служит судьба Иисуса Христа, образ которого неоднократно возникает на страницах произведения.

Две тысячи лет назад Иисус пришёл на Землю, чтобы донести до людей своё Слово. Он говорил им о любви, учил их милосердию, доброте. Но люди не стали слушать Его. Вместо того, чтобы внять Слову Иисуса, они распяли Его. А затем, как отмечает Ким, делали всё, чтобы Он не вернулся. В результате на Земле появились дети, не знающие любви /64, 396/.

Вплетая евангельский сюжет в реальную действительность, писатель проводит мысль о том, что настоящее и будущее человечества неразрывно связаны с его прошлым, что любое злодеяние непременно отражается на

судьбе всех и каждого. Поступив жестоко с Иисусом, люди тем самым обрекли себя на безбудущность.

Подобную мысль высказывает и Чингиз Айтматов в своих романах «Плаха» и «Тавро Кассандры». В «Плахе» события, описанные в Евангелии, соотносятся с современной действительностью. Но в отличие от Кима, Айтматов даёт людям как бы второй шанс. Он «воскрешает» Иисуса в образе Авдия Каллистратова.

Однако «современного проповедника милосердия, человечности» постигает та же страшная участь, что и Христа. Авдий умирает, будучи распятым на саксауле. Жестоко поступают люди с космическим монахом Филофеем, с американским футурологом Робертом Борком, главными героями романа «Тавро Кассандры». Стремясь спасти мир, они оба обратились к человечеству с просьбой прекратить злодеяния и задуматься о завтрашнем дне. Однако их слова вызвали лишь гнев у людей. В итоге Роберт Борк и Филофей погибли. Они оба заплатили жизнью за свои слова, и это несмотря на то, что на Земле уже «однажды был «великий Урок на все времена», ценой которого «была Голгофа» /96, 222/. Причём причиной расправы и в «Плахе», и в «Тавре Кассандры» послужило то же нежелание людей заглянуть в правду жизни. А правда эта состоит в том, что человечество вместо того, чтобы стремиться к гармонии и красоте, к добру и истине, создало себе «идола» – власть – которому и поклоняется на протяжении тысячелетий, ради него обманывая, убивая друг друга.

«Вся история человечества, – говорит Анатолий Ким в своём романе «Отец-лес», – выстроилась на постижении... открытия» о том, что «человека можно убить», ибо оно было сделано людьми гораздо раньше, чем открытие, что его «можно любить» /64, 331/. Отсюда многочисленные войны, неуёмная жажда истребления. В этом кроется причина «самоуничтожения людей». Будучи не в силах противостоять злу и жестокости, царящим в мире, многие герои романа Кима уходят из жизни. И самое страшное, что большинство из них – женщины. Ведь женщины дают людям жизнь, тем самым обеспечивая существование рода человеческого во времени, его будущее.

С темой любви, счастья в творчестве Анатолия Кима неразрывно связана тема природы. По мнению писателя, природа – Мать человечества. Она хранит память о его прошлом, выступает свидетелем настоящего, является залогом его будущего. Природа заботится о людях. Чутко реагируя на движения их души, она поддерживает их в трудные минуты, залечивает их раны. Именно поэтому люди, оказавшись в сложной ситуации, устав от жестокости и несправедливости окружающего их мира, зачастую отправляются в лоно Матери-природы, как это сделал Павел, главный герой повести А. Кима «Луковое поле».

Разочаровавшись в жизни, Павел покинул Москву и приехал в небольшой совхоз, где нанялся работать сторожем. Уже с первых дней своего

пребывания на новом месте он почувствовал, что в его душе рождается что-то новое. Это чувство росло в нём каждый раз, когда он проходил на рассвете через яблоневый сад. В такие минуты он ощущал себя «чистым и свежим, словно вернулся к истокам далёкого детства», а в его душе наступал «удивительный порядок», будто в нём открывалось «новое пространство», «такой же простор, что и вокруг» /66, 407/.

Павел прожил в совхозе всего три месяца. Но за это время он изменился. Постоянно общаясь с природой, вдыхая запах земли, травы, Павел иначе стал смотреть на мир. Более того, впервые в своей жизни он почувствовал себя счастливым, «открыл в себе совершенно и безукоризненно чистое, как свежесвыпавший снег, человеческое бескорыстие» /66, 530/.

В повести «Луковое поле», по словам В.Г. Бондаренко, предстаёт «развёрнутый во времени, длящийся непрерывно миг радостного прозрения человека, понимания им своего величия, своей всемирности, всечеловечности» /18, 182/. И происходит это благодаря слиянию человека с природой, со стихией жизни.

Мотив единства человека с природой проходит и через весь роман А. Кима «Отец-лес». Главные герои данного произведения – Николай, Степан и Глеб Тураевы – в решающие моменты своей жизни отправляются в лес. Причём природа для каждого из них означает что-то своё. Для Николая она воплощает собой независимую от течения времени гармонию духа и материи, пути «дао» и совершенства «дэ». Будучи философом он ищет во «влажном дыхании растительного царства ...струю вещественности, поток экзистенции, что унесёт его самоощутимое «я» прямо в океан Наджизни» /64, 32/. Степан ощущает себя младенцем Матери-природы, для которого существование вне её невысказано. Глеб приходит в лес в поисках смысла жизни, утраченной гармонии с миром. Общаясь с природой, он пытается понять, в чём заключается сущность, ценность бытия.

Такое различие в отношении героев к лесу обусловлено тем, что они являются представителями трёх разных поколений, и, естественно, каждый из них воспринимает природу, исходя из собственного пространственно-временного опыта. Жизнь Николая проходит в дореволюционной России, в тот период, когда ещё не были утрачены связи людей с землёю. За плечами Степана жестокая, кровавая вторая мировая война. Глеб – представитель эпохи бурного развития НТР. Он один из создателей оружия массового уничтожения, изобретение которого, как и вторая мировая война, показало, что жизнь человека не имеет ни малейшей цены и его легко можно убить.

Но несмотря на столь большую разницу в мировоззрениях Николая Тураева, его сына Степана и его внука Глеба, несмотря на лежащие между ними пространственно-временные границы, всех их объединяет понимание того, что они – дети леса. В конечном итоге каждый из них уходит из мира

людей. Они возвращаются в лес, ибо осознают, что только рядом с ним (Отцом-лесом) смогут обрести покой и счастье.

Природа сыграла огромную роль в судьбах Павла («Луковое поле»), Николая, Степана, Глеба Тураевых («Отец-лес»). Она научила их радоваться жизни, видеть в окружающем мире не только тёмные, но и светлые стороны. Природа согрела их души, отдав им всю свою доброту и теплоту. Словом, она поступила с ними как настоящая Мать.

Природа – Мать всех людей, утверждает Анатолий Ким. Рядом с ней каждый человек, каким бы взрослым он ни был, ощущает себя ребёнком. Он как бы возвращается к истокам своего далёкого прошлого, к тем временам, когда он только появился на свет. Общаясь с природой, человек чувствует, что его жизнь – мгновение по сравнению с вечной жизнью природы. Но это мгновение, по мысли А. Кима, каким бы коротким оно ни было, оставляет определённый след в её жизни, тем самым предопределяя её будущее и будущее всего человечества. Поэтому тема природы в его творчестве переплетается с темой памяти. Прикасаясь к земле, траве, деревьям, человек, считает Ким, прикасается к своей истории, к своему прошлому. Более того, согласно представлениям писателя, люди, растения, животные, будучи детьми Матери-природы, являются братьями, а их жизнь, складываясь из многочисленных времён и пространств, составляет единый пространственно-временной поток жизни природы.

О единстве человека и природы на страницах своих произведений говорит Тимур Пулатов и, в частности, в рассказе «Яки серые, рыжие».

Герой рассказа – старый Мола-бек. Всю свою жизнь он пас в горах яков. А потому свой последний час он хотел встретить не в родном ауле и не рядом со своими близкими, а среди яков. «Мола-бек всегда думал, что умрёт спокойно среди яков. Два яка лягут, и пастух сядет между ними, зароется в их шерсть. И яки будут согревать его тело. А потом душа улетит на вершину гор, и какая-нибудь скала отвалится и нарисует нечто, очень похоже на Мола-бека: ведь пастухи не умирают, скалы вокруг очень похожи на ушедших...» /97, 142/.

Повествование в рассказе ведётся в двух пространственно-временных планах. Первый охватывает события, связанные с жизнью старика в горах рядом с яками. Второй раскрывает взаимоотношения Мола-бека с соплеменниками. Причём оба плана в рассказе не только пересекаются, но и сопоставляются.

Сравнивая поступки людей и животных, писатель приходит к выводу, что природа всегда отвечает человеку за его внимание и заботу любовью, в то время как люди нередко совершают по отношению друг к другу жестокие злодеяния. Примером тому служит поступок зоотехника.

Однажды Мола-бек и зоотехник шли ночью через горы. Неожиданно старика сзади ударил валун, свалившийся со скалы. Раненый Мола-бек

обратился за помощью к зоотехнику. Но тот отказался помочь. Зоотехник бросил старика одного, сказав ему на прощание: «...Ты умрёшь. И никто не соберёт твои кости» /97, 142/. Собрав последние силы, Мола-бек поднялся. Всю ночь он шёл через горы с единственным желанием побыстрее добраться до яков. Он верил, что животные спасут его. В конце концов Мола-бек находит своих яков. И они спасают его.

В этом рассказе Тимур Пулатов проводит мысль о том, что человек – часть природы, которую он в дальнейшем развивает в романе «Второе путешествие Каипа».

Во «Втором путешествии Каипа» писатель на примере судьбы главного героя показывает, что жизнь каждого человека составляет одно из звеньев в нескончаемой цепочке смены поколений. Т. Пулатов утверждает, что все люди, будучи рождёнными Матерью-природой, рано или поздно возвращаются в её лоно. «Знал Каип, – говорит писатель в своём романе, – что змеи были корнями деревьев. Сползли они в землю и зарылись в песок, где больше жизни, чем на воздухе. А из песка этого и появился первый на острове человек» /98, 304/.

Тема природы занимает одно из центральных мест в творчестве Чингиза Айтматова. Её образ, возникающий во всех его произведениях, становится своеобразным мериллом нравственности людей, поскольку природа в понимании писателя не просто окружающий человека мир (деревья, цветы, трава, степь, горы и т.д.), пространство, в котором он живёт. Это прежде всего его история, его прошлое, и потому, утратив гармонию с ней, люди обрекают себя на одиночество и даже на гибель. Вторгаясь в её пределы, разрушая её изначальную красоту и целостность, они тем самым теряют свою последнюю связь с прошлым. А без прошлого, как известно, невозможно настоящее и будущее, о чём свидетельствует судьба Орозкула Балажанова в повести «Белый пароход».

Жестокий хозяин кордона Орозкул во время одного из своих объездов убивает Рогатую Мать-олениху, которая по преданию является прародительницей племени Бугу. За совершённое им злодеяние он лишается потомства. И это не случайно. Убив Рогатую Мать-олениху, Орозкул фактически отрёкся от прошлого своего народа и тем самым обрек себя на безбудущность, ибо воплощением будущего, по мнению Чингиза Айтматова, являются дети, поскольку в них продолжение рода человеческого¹.

Однако, последствия поступка Орозкула сказываются не только на его личной судьбе, но и на судьбе жителей кордона. Узнав о гибели Рогатой Матери-оленихи, самый юный из них прыгает в реку, чтобы уплыть подальше от мира жестоких и злых людей.

¹ В этом плане Ч. Айтматов сближается с А. Кимом. Ким называет детей «посланцами в будущее».

Человечество должно бережно относиться к природе – напоминает Айтматов во всех своих произведениях и, в частности, в романе «Буранный полустанок». С древнейших времён она заботится о людях, обеспечивая их пищей, убежищем. Однако человек по мере своего развития, одолеваемый неуёмной алчностью и жадной властью, постепенно отдалился от неё и даже более, он поднял на неё руку. Он начал её уничтожать, безжалостно и жестоко вторгаясь в её пределы, разрушая её красоту и целостность. И с каждым годом, с каждым днём масштабы его воздействия на природу увеличиваются, а орудия становятся всё более совершенными и изощрёнными. Люди постепенно превращаются в манкуртов, убивающих свою мать (в данном случае природу). Поэтому в финальной сцене романа, где человек, верблюд и собака бегут вместе по степи, «объятые ужасом, ...страшась расстаться друг с другом, ...безжалостно высветляемые гигантскими огненными сполохами...», возникает образ белой птицы, которая, летя рядом с человеком, кричит ему: «Чей ты? Как твоё имя? Вспомни своё имя!» /99, 558/.

В этом небольшом, но очень глубоком по своему философскому содержанию эпизоде Айтматов показывает, что цивилизация, созданная человеком для утверждения его власти на Земле, однажды обернётся против него же самого, и он окажется перед ней столь же бессильным, как и природа которую он уничтожает.

Об этом свидетельствует и судьба Аральского моря, образ которого писатель вводит в повествование романа, чтобы предупредить человечество о надвигающейся опасности. Ведь по сути землянам грозит та же участь, что постигла лесногрудцев. Мелеющее Аральское море ассоциируется в романе с высыханием поверхности планеты Лесная Грудь. И вполне возможно, что однажды на месте жемчужины казахских степей останется лишь солёная пустыня, и некогда благодатная земля превратится в безжизненное пространство.

В своём романе Ч. Айтматов на основе совмещения реального плана с прошлым и будущим указывает людям на необходимость прекратить бездумную деятельность против Матери-природы, породившей их, и вспомнить свои корни.

На примере данных произведений видно, что тема природы в творчестве киргизского писателя находится в неразрывном единстве с темой памяти, а основная идея его произведений заключается в том, что человек должен всегда помнить о своей истории, о своём прошлом. Он утверждает, что люди являются частью природы. Так, в повести «Материнское поле» Мать-земля говорит Толгонай: «Не вся история в книгах, ни вся история в людской памяти – она вся во мне. И жизнь твоя Толгонай, тоже во мне, в моём сердце» /92, 199/.

Из этих строчек следует, что Чингиз Айтматов, как и А. Ким, считает, что жизнь природы представляет собой единый пространственно-временной поток, складывающийся из индивидуальных времён и пространств людей, растений, животных.

Большое внимание в своём творчестве Анатолий Ким уделяет проблеме «человек и эпоха». В своих произведениях он проводит мысль о том, что историческое время оказывает огромное влияние на людей. Оно определяет особенности их мировоззрения, жизненные принципы и цели, тем самым обуславливая общность их судеб и объединяя их в поколения. Так, например, отличительными чертами людей, родившихся в сороковые годы XX столетия, как отмечает А. Ким в повести «Луковое поле», стали крошечная боль и страх перед насильственной смертью, вызванные ужасами второй мировой войны. Они «приучились, словно пуганные звери, жить затаённо и в вечном трепете перед неведомой опасностью, выстрелом, мучением, ...искать тайным взглядом везде и всюду какого-нибудь убежища, ...куда можно забраться и притаиться, чтобы уцелеть» /66, 483/.

Схожи цели и жизненный путь людей данного поколения. Повзрослев, многие из них поступили в институты, отправились работать на стройки, чтобы возводить новые здания, города. Участь и строя, они стремились обеспечить себя и своих детей теми благами, которых были лишены в годы войны, и тем самым преодолеть в своей душе впечатления далёкого детства, наполненного голодом, холодом, ужасами взрывов, выстрелов, насилия.

Каждый человек – часть своей эпохи, утверждает Анатолий Ким, а значит, он является «песчинкой», «гранулой» истории человечества, ибо она складывается из судеб не только целых поколений, но и отдельных людей. Отсюда схожесть их целей, жизненных путей. Из века в век люди стремятся к любви, благополучию, а их жизнь представляет собой последовательную смену горя и счастья.

Однако, не только эпоха влияет на судьбу человечества, но и они определяют некоторые её закономерности. От того, как построят люди свою жизнь, на какие нравственные начала будут опираться и к каким целям стремиться, зависит «облик», «лицо» эпохи и её значение в историческом процессе.

Над проблемами «человек и эпоха», «человек и история» размышляет Чингиз Айтматов. В своих произведениях он, как и Анатолий Ким, утверждает, что все люди – братья. И родство это заключается прежде всего в том, что они имеют общие корни. Прошлое объединяет людей различных эпох и поколений, преемственность между которыми осуществляется с помощью обычаев, традиций, языка. В связи с чем проблема человека и истории в творчестве Айтматова переплетается с проблемой памяти. Писатель считает, что каждый человек должен помнить о своём прошлом, бережно относиться к своей культуре. Особенно это важно в век бурного

развития науки и техники, поскольку цивилизация отдалила людей друг от друга, тем самым став причиной их взаимоотноуждения.

Все люди на Земле одиноки, – говорят Чингиз Айтматов, Анатолий Ким, Тимур Пулатов и Михаил Пак на страницах своих произведений. Одни в силу того, что не сумели определить цель своей жизни и, подобно Павлу в повести Кима «Луковое поле», сбились с пути, по которому шло их поколение. Другие – потому, что стремясь к материальному благополучию, утратили свою связь с природой, с историей, с прошлым, объединяющими людей (смотрите произведения А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова). Третьи – оттого, что оказались непонятыми обществом (так происходит зачастую с героями Пака).

Однако главная причина отчуждения, одиночества людей, по мнению Анатолия Кима, Тимура Пулатова, заключается в том, что каждый из них живёт в собственном пространственно-временном измерении. Пространство и время пронизывают быт, сознание человека. Данные категории обуславливают мировоззрение, мировосприятие, особенности характера людей, и тем самым определяют их взаимоотношения друг с другом.

Именно различие пространственно-временного опыта, считает Ким, лежит в основе извечного конфликта отцов и детей. Эта мысль чётко прослеживается в следующем эпизоде из его повести «Луковое поле»: «...Она (старушка)...выбегала из хижины и шла через дорогу на поле, чтобы надёргать рядок лука. Дочь прогоняла её с поля... Дочь никак не могла понять, что она сталкивает родную мать со всеобщей лодки жизни, на которой находилась сама вместе с другими. И это непонимание и жестокость дочери были для матери обиднее всего» /66, 426/.

Немаловажную роль играет и тот факт, что у каждого человека своя судьба, свой путь, пройти который должен он сам, ибо «глубь чужого времени... есть среда», где другому «дышать невозможно» /66, 502/. Причём жизнь людей проходит как бы в замкнутом пространстве и времени. «Каждый из нас, как в скобках, – говорит отец Павла в «Луковом поле», – скобка слева и скобка справа, между ними все наши слова, которые успеет сказать в жизни» /66, 459/.

Отчуждению людей способствуют и внешние факторы. Стремясь спасти себя от природных стихий, от опасностей окружающего мира, люди стали строить дома, и тем самым фактически возвели стены, отделившие их друг от друга.

Проблема отчуждения, одиночества является центральной в творчестве Михаила Пака. Практически во всех своих произведениях он с глубокой горечью говорит о том, что с каждым годом люди всё больше и больше отдаляются друг от друга. И в этом немалую роль, как отмечает Пак в романе «Ночь – это тоже солнце», играют политические события, процессы, происходящие в современном мире. Так, вследствие распада Советского

Союза оборвалась ещё одна нить, связывавшая народы, людей. Обособившись друг от друга, они остались наедине со своими трудностями, проблемами, что послужило причиной их ожесточения, озлобленности, приведшей в конечном итоге к их взаимоотчуждению. Кроме того, боясь последствий распада Советского Союза, многие из них покинули свои дома и вернулись на исторические родины в надежде, что там смогут найти своё счастье. Однако большинству из них это не удалось. Воспитанные в традициях иной культуры, они оказались чужими своему народу.

Причиной отчуждения людей, по мнению М. Пака, является также и то, что каждый человек вместо того, чтобы творить добро, заботиться о ближних, замыкается в своём личном мире (пространстве) и не желает знать о том, что происходит вокруг. Отсюда жестокость современной действительности, породившая в свою очередь двойственность, проявляющуюся в образах отдельных героев романа «Ночь – это тоже солнце». Так, незнакомка, постоянно встречающаяся на пути Викентия Тена, предстаёт перед ним то как красивая, гордая девушка, то как опустившаяся, грубая женщина. «Второе лицо» есть и у Эрны, настоящее имя которой оказывается Валерия.

Писатель не случайно использует данный приём при изображении своих персонажей. Двойственность является характерной чертой большинства современных людей. Беря себе другое имя, а вместе с ним как бы надевая на себя другое лицо, они тем самым пытаются спасти свои души, свои чистые благородные порывы, сберечь и сохранить своё «я». Подтверждением этому служат слова Эрны. «Каждый человек имеет два лица, где-то я читала, своё истинное лицо человек прячет в тайники своей души, взамен выдумывает второе «я», таким образом он защищается от окружающей действительности» /93, 107/.

«Надевание второго лица» способствует ещё большему разрыву связей между людьми, поскольку их внутреннее пространство оказывается отгороженным от мира дополнительным, чуждым им самим пространством.

Немалую роль в процессе отчуждения, по мнению А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака, играет цивилизация. В своих произведениях они неоднократно подчёркивают, что достижения науки и техники зачастую приводят к отдалению людей друг от друга, от природы. Доказательством этому служит создание оружия, ставшее причиной многочисленных войн. Кроме того, строя дома, изобретая всевозможные машины, орудия в целях обеспечения собственного комфорта, человек попадает в зависимость от них. Происходит резкое сужение окружающего его материального пространства, и он становится похожим на созданные им же предметы. Постепенно, как отмечает А. Ким в романе «Отец-лес», человек превращается в систему, подобную городам, автобусам, но в отличие от них, он – система, меняющаяся изнутри /64, 374/. А значит, человечество

можно спасти от одиночества, считают писатели. Для этого людям необходимо встать на путь возрождения. Они должны начать строить свою жизнь по законам добра и справедливости. Причём помочь человечеству в процессе возрождения может искусство, ибо только искусство, являющееся воплощением гармонии и красоты, по мнению Михаила Пака, способно указать путь к счастью. Его точку зрения разделяет Анатолий Ким. «Творчество, – говорит он в повести «Луковое поле», – есть противовес чувству нашего вселенского сиротства» /66, 486/.

Замкнутость пространства порождает также отсутствие свободы, без которой немислимо осуществление судьбы. Каждый человек появляется на свет для того, чтобы достичь определённой цели в жизни. Однако это не всегда ему удаётся. В силу различных обстоятельств человек порою не находит смысл своей жизни и чаще всего из-за отсутствия свободы, так как только благодаря ей, по мысли Анатолия Кима, люди могут «преодолевать пространства мира и устраивать в нем свои дела» /66, 431/.

Особое место в творчестве А. Кима занимает философия всеединства, «убеждённости в том, что человек – и шире всякое живое существо – причастно другому» /100, 5/. Эти мотивы всеобщего родства пронизывают все его произведения. И прежде всего они выражаются в его концепции «вечного человека», согласно которой, человек един и бессмертен, ибо люди в понимании писателя в сущности являются «одним человеком, состоящим из различных человеческих существ» /64, 211/, а смерть – лишь преобразование, переход из одного состояния в другое. Отсюда многочисленные перевоплощения героев, как, например, в повести «Лотос». Лиса, умершая от испуга на кладбище, оборачивается медсестрой, которая отдаётся Лохову возле смертного ложа его матери, желая силою любовного трепета противостоять страху перед неотвратимой смертью. И то ли давняя знакомая Лохова, у которой он, потрясённый смертью матери, провёл ночь, то ли её маленькая дочь, вызвали утром в душе Лохова чувство, будто бы он был её отцом, а она, возможно, его матерью или матерью его детей.

Нередко в произведениях А. Кима происходят встречи предков и потомков, и даже их соединение в одном времени и пространстве. Так, в «Лотосе» голос умирающей матери Лохова ведёт диалог с голосом её сына и с голосом её мужа. А в повести «Луковое поле» по одной лесной дорожке одновременно идут Павел, автор и их Звёздный Брат (человек из будущего). «Шёл по дорожке юноша Павел... И я вижу, что это не Павел, а я сам иду по лесной дорожке... Но, возможно, это вовсе не я, а ты идёшь, мой Звёздный Брат, по нескончаемой дорожке остановленного мгновения, которую мы все проходим...» /66, 499-500/.

Подобные встречи предков и потомков характерны и для романа А. Кима «Отец-лес».

Данное произведение строится так, что повествование в нём ведётся параллельно в трёх пространственно-временных измерениях. Автор одновременно рассказывает о жизни Николая Тураева, его сына Степана и внука Глеба. Вследствие такого построения индивидуальные времена и пространства главных героев соединяются, а они как бы становятся воплощением различных ипостасей одного человека. Кроме того, на протяжении всего романа Николай, Степан и Глеб постоянно встречаются со своими пращурами, жившими много лет назад, с людьми, с которыми в реальной действительности их жизненные пути ни разу не пересекались и пересекаться не могли.

Перевоплощения героев характерны для произведений Михаила Пака. Так, в повести «Танец белой курицы» душа архитектора то приобретает образ белой птицы, которая клюёт, терзает его тело, «жаждя освободиться и возвратиться в гнёздышко к своим птенцам» /93, 113/; то, приняв облик его бывшей жены Аделины, приходит к нему ночью и рассказывает о своей судьбе. Да и сам архитектор легко перемещается во времени и пространстве. Находясь в больничной палате, он вдруг оказывается на берегу плещущегося моря. А в следующий момент он превращается в «странного типа», стоящего на углу кирпичного дома, за которым сам же наблюдает из своего окна.

Нередко в произведениях Пака происходят встречи живых и умерших. Например, в его повести «За порогом ночей» шофёр Ильбе каждый вечер беседует со своей покойной женой Оксун. Он советуется с ней, рассказывает ей о своей жизни.

Перевоплощения, преображения героев А. Кима и М. Пака служат в их творчестве для утверждения идеи единства человека с миром. Оба писателя считают, что люди и окружающая их действительность взаимосвязаны.

Однако, в их концепциях есть и определённые различия. Анатолий Ким в своих произведениях стремится «собрать, объять весь мир в любых его пространственных, временных, духовных измерениях» /60, 182/, чтобы показать бесконечность жизни, которую он обозначает местоимением «МЫ». «МЫ» – это прежде всего причастность каждого человека ко всему живому на Земле, это единство людей всех поколений. У Михаила Пака перевоплощения героев, слияние их в одном лице обусловлено хаотичностью мира. Писатель считает, что в современной действительности идёт процесс деиндивидуализации личности, вследствие чего люди становятся похожими друг на друга. Действуя в одинаковых обстоятельствах, они постепенно утрачивают своё «я» и приобретают как бы «второе лицо», позволяющее им выживать в условиях хаоса, царящего в мире. Но при этом М. Пак разделяет точку зрения А. Кима о продолжении жизни после смерти, о возможности воскрешения человека от любви.

Большое внимание в творчестве Анатолия Кима уделяется вопросу о том, что представляет собой человек. По мнению писателя, все люди –

«явления такие же, как звёзды». Они летают, они свободны и бессмертны, поскольку «Человек – равное звёздам, духовное, ...бесконечное существо» /66, 504/. Но свободу и бессмертие люди могут обрести лишь в том случае, если они живут в гармонии и согласии с окружающим их миром, творят добро, ибо только те, кто умеет любить, способны подняться ввысь и достичь счастья.

Вся жизнь человека – это бесконечное движение ввысь, утверждает Ким в своих произведениях. Однако, люди, поставившие своей конечной целью собственное благополучие, страстно желающие служить самим себе, от младенчества до старости суетятся в тревожных поисках хлеба насущного и тем самым существуют как бы в «горизонтальном направлении». «В то время как «человек, рождённый под этим высоким именем, должен устремляться бесконечно ввысь по вертикали» /18, 187/, то есть из прошлого в будущее, «от одной души к единению всех человеческих душ».

Причём в своём движении ввысь люди должны прежде всего опираться на культуру, считают Анатолий Ким и Чингиз Айтматов, ибо культура в их понимании – источник духовного богатства человечества. Благодаря ей осуществляется связь, преемственность поколений. Она помогает человеку встать на путь самосовершенствования, движение по которому невозможно без опоры на историю, традиции и опыт прошлого. «Культура, – говорит А. Ким в романе «Отец-лес», – живой призрак самых высших реалий космического духа» /64, 264/, а значит, она – та нить, связующая людей с миром, со Вселенной, она – залог их будущего.

Одно из центральных мест в творчестве А. Кима и Ч. Айтматова занимает тема «человек и Бог». Оба писателя кладут в основу своих романов историю, описанную в Евангелии. Обращаясь к образу Иисуса Христа, они пытаются понять, какую роль играет Бог в жизни людей, какова его сущность. По мнению Анатолия Кима и Чингиза Айтматова, Бог явлен в каждом человеке, ибо люди, «вместе взятые, есть подобие Бога на земле» /99, 141/. Они – его различные ипостаси, а потому всё, что происходит с ними, происходит в Нём.

Бог – «мирообъемлющий отец, в сердце которого происходит связь между видимым и невидимым» /64, 177/. В Нём вся совокупность человеческих деяний и устремлений. Он соединяет людей с миром прекрасного.

Воплощая собой любовь, считают писатели, Бог является высшей целью человеческого бытия, а потому стремясь познать Его, люди тем самым встают на путь духовного возрождения. Благодаря Богу человек постигает сущность красоты, заключающуюся, по мнению А. Кима, в «единственности всего и всякого в прогулке жизни» /66, 261/. Он соединяет поколения людей, связывая воедино их прошлое, настоящее и будущее.

Особое звучание в произведениях Анатолия Кима, Чингиза Айтматова, Михаила Пака получила тема детства. В их повестях, романах неоднократно возникают образы мальчиков, девочек. Изображая жизнь своих юных героев, писатели проводят мысль о том, что дети – олицетворение будущего. А потому самое страшное наказание за совершённое человеком злодеяние – лишение его потомства. Именно такая участь постигла Орозкула Балажанова, героя повести Айтматова «Белый пароход». За своё чудовищное преступление против Матери-природы он расплачивается тем, что не имеет детей.

Однако, подобная участь, предупреждают писатели, может постигнуть не только отдельных людей, но и всё человечество, ибо в обществе, где господствуют жестокость, ненависть, где нет места любви и согласию, дети обречены, поскольку убивая друг друга, уничтожая природу, люди фактически отрекаются от своего прошлого, губят своё настоящее, без которых немислимо будущее. Доказательством тому служит трагическая гибель сиротки Авдотьи в романе А. Кима «Отец-лес». Девочку разрывают собаки, натравленные на неё помещиком Полуторацким и его холуем Жвемой. При этом один из них, как отмечает в дальнейшем рассказчик, является её отцом. Похожая ситуация происходит и в романе Ч. Айтматова «Плаха». Целясь в волчицу Акбару, Бостон убивает собственного сына, тем самым прекратив своё существование во времени. «Вот и конец света – сказал вслух Бостон, – и ему открылась страшная истина... его мир, неповторимый, невозобновимый, утрачен и не возродится ни в ком и ни в чём. Это и была его великая катастрофа, это и был конец света...» /99, 285/. Безбудущность – таково наказание, ожидающее человечество за совершённые им грехи.

Однако, не только будущее определяется настоящим, считает Айтматов, но и настоящее зависит от будущего, ибо судьба родителей неразрывно связана с судьбою их детей. Подтверждением этому служат слова Зарипы в романе «Буранный полустанок», которая говорит, что её муж умер оттого, что «его оторвали от сыновей».

Дети символизируют собой возрождение, они несут в себе надежду людей на счастливое будущее, утверждает Анатолий Ким. Так, в финале его романа «Отец-лес» маленький мальчик, сброшенный Серафимой Грачинской с обрыва в реку, громко смеётся и стремительно уплывает вперёд, чтобы спустя много лет стать Отцом нового Леса, «благоухающего без гнева и зла». Аналогичная мысль проходит через произведения Михаила Пака. Например, в его романе «Пристань ангелов» Аркадий Лим обретает утраченные им душевный покой и гармонию лишь благодаря мальчику, оказавшемуся поблизости на том безлюдном пустыре, куда забрёл отчаявшийся художник.

Интересное решение получила проблема человека в романе А. Кима «Белка». В основу этого произведения писатель положил идеи об

эволюционном развитии человечества, разработанные в трудах П. Тейяра де Шардена («Феномен человека») и В.И. Вернадского (учение о ноосфере). Согласно их теории, на Земле шёл длительный процесс эволюции, вследствие которой возникло некое разумное начало, создавшее, в свою очередь, предпосылки для развития нового, разумно направленного этапа самой эволюции. В результате на планете появилось первое мыслящее существо – человек. С момента его появления, познания им природы, изобретения примитивных орудий труда на Земле шло постепенное накопление сведений. Эти сведения передавались из поколения в поколение, вначале в устной, затем в письменной форме. Благодаря им совершенствовались орудия труда, расширялись знания об окружающем человека мире. В конечном итоге накопившиеся сведения создали некую информационную оболочку – ноосферу, опоясавшую ныне всю нашу планету.

Ноосфера в переводе с греческого означает «сферу разума», поскольку ведущую роль в ней играют разумные реальности, такие как творческие и научные открытия, духовные идеи, которые материально осуществляются в создании машин, искусственных построек, всевозможных научных и промышленных комплексов и т.д.

В ноосферном видении наиболее отчётливо проявляется сознание родственной связи человечества со всей эволюционной цепью жизни, с природой. Но в то же время для данной теории характерно понимание человека как существа ещё «неоконченного», не достигшего своего совершенства. Так, В.И. Вернадский пишет: «*Homo sapiens* не есть завершение создания... Он служит промежуточным звеном в длинной цепи существ, которые имеют прошлое и, несомненно, будущее» /101, 55/. И далее он продолжает: «...разум не есть и не может быть конечной, максимальной формой проявления жизни... Человек не есть «венец творения»» /101, 73/.

Из слов В.И. Вернадского следует, что эволюционный процесс формирования ноосферы ещё не закончился. А значит, человечеству предстоит пройти ещё множество этапов развития, прежде чем оно достигнет высшей стадии эволюции, то есть уровня так называемого «высшего, истинного Человека».¹ К высшему Человеку можно выйти только «через творчество собственной природы», ибо «оно требует мужества разобраться в глубоких корнях зла в человеке, приведших его вместо всех этих сияющих вершин на потенциальную грань самоуничтожения» /73, 413/.

Таким образом, можно выделить три эволюционных уровня бытия: звери, люди и высший Человек. Именно эту эволюцию и прослеживает в своём романе «Белка» Анатолий Ким.

¹ Идею о «высшем, истинном Человеке» выдвигает С.Г. Семёнова в своей книге «Преодоление трагедии». – М.: Советский писатель, 1989. – С. 413.

Сюжет данного произведения разворачивается в трёх пространственно-временных измерениях. Первое охватывает мир людей-оборотней (по сути своей зверей); второе – мир людей; третье, соответственно, – мир истинных Людей. Наиболее густо заселён мир оборотней. Практически все персонажи романа вплоть до едва промелькнувших предстают как люди-звери. Так, возлюбленная Мити Акутина Лилиана является хорьком, жена Жоры Азнауряна – львицей. А по улицам Москвы разгуливают кабаны, моржихи, бобры, фокстерьеры. Причём среди оборотней можно выделить две группы. Одни из них – это люди, изначально имеющие звериную сущность. Другие – это звери, волею случая превратившиеся в людей (как, например, дельфин).

Изображая людей-оборотней, писатель проводит мысль о двойственной природе человека, о соединении в нём животного и духовного начала. Процесс же эволюции зависит от того, какое из этих начал возьмёт вверх. По мнению А. Кима, в мире есть две жизни – высшая и низшая. Высшая «проходит в блеске лучезарных богов где-нибудь на вершине Олимпа; ...в этой жизни всякая распря разрешается самым справедливым образом; зло наказывается без пролития крови...». Она воплощает собой будущее человечества. Низшая – «угрюмая, алчная, ...это жизнь диковинных чудовищ...». Она воплощает собой прошлое человечества. «Соединительной тканью» между высшим и низшим бытием является человеческая жизнь (настоящее человечества) /66, 224/. Более того, настоящее выступает не только как нить, связующая две ступени бытия, но и как своеобразная альтернатива, дающая возможность людям сделать выбор. Выбор же зависит от того, какое из начал в человеке возьмёт вверх – духовное или животное. Причём немалую роль в духовном развитии людей, считает писатель, играет искусство. Открывая человеку путь в мир прекрасного, вечного, оно делает его бессмертным. Примером тому служит судьба Мити Акутина. В дальнейшем А. Ким развивает эту мысль в романе «Сбор грибов под музыку Баха». «Музыка, – говорит он на страницах произведения, – давалась с самого начала для внедрения в душу людей любви и гармонии...» /82, 53/.

Эволюцию человечества прослеживает Тимур Пулатов в своём романе «Черепаша Тарази». Но, в отличие от «Белки» А. Кима, действие в произведении узбекского прозаика, развивается в двух пространственно-временных планах – мире зверей и мире людей. Мир зверей воплощает собой прошлое человечества. Мир людей совмещает настоящее и будущее. Причём процесс развития человека Т. Пулатов рассматривает в двух направлениях: от высшей ступени к низшей и от низшей ступени к высшей. Своё исследование писатель проводит на примере судьбы главного героя романа судьи Бессаза.

Исполняя обязанности судьи, Бессаз совершал множество несправедливых поступков. И делал он это исключительно ради удовлетворения своих потребностей, так как считал, что главный смысл жизни состоит в том, чтобы служить собственным интересам. В конечном итоге за своё безнравственное

поведение судья был жестоко наказан. Бессаз превратился в черепаху и тем самым откатился в своём развитии назад. Он вернулся к истокам своего далёкого прошлого, в «плоть праматери», ибо род его вел свою «тотемистическое начало» от черепах.

Но вскоре из Бухары приехал со своими учениками (тестудологами) известный учёный, философ, писатель, натуралист Тарази, чтобы провести научное исследование по проблеме превращения черепахи в человека. В данном случае объектом их эксперимента стал бывший судья.

Научный опыт Тарази включал в себя два этапа. Первый был связан со сложным, медленным процессом очищения крови. Второй представлял собой «психоанализ», направленный на исследование внутреннего мира черепахи. В результате эксперимента Тарази и его учеников бывший судья приобрёл человеческий облик. Став человеком, Бессаз признался в совершённых им злодеяниях. Однако несмотря на раскаяние, он не смог до конца преодолеть в себе «тёмное», «звериное» начало. И потому через некоторое время Бессаз снова начал медленно костенеть, покрываться панцирем и терять свои человеческие черты. Опыт Тарази не удался. Он потерпел поражение. Бывший же судья в итоге утратил память о своих удивительных превращениях и окончательно сомкнулся с животным царством. Единственное, что осталось у Бессаза от его прошлой жизни – это «извечная тоска... по человеческому».

В своём романе Тимур Пулатов утверждает, что люди должны научиться творить добро, любить друг друга, жить в согласии с окружающим миром. В противном же случае, история может повернуться вспять.

Три эволюционных уровня бытия со всей очевидностью представлены в романе Чингиза Айтматова «Плаха». Однако, в отличие от Анатолия Кима, Тимура Пулатова, киргизский прозаик отнюдь не занимается исследованием исторического развития человечества. В его романе мир зверей, мир людей и мир высшего, истинного Человека противопоставляются друг другу.

Изображая жизнь волков, сайгаков, Айтматов стремится показать, насколько в природе всё гармонично и целесообразно. Писатель раскрывает, каков был изначальный природный ход вещей до вторжения в неё человека. В своём описании он использует такие слова, как «с незапамятных времён», «древнейшее, как само время». И это не случайно, поскольку круговорот жизни в природе всегда определялся ходом времени. Всё имело своё строгое предназначение: время зачинать и выводить детёнышей, растить их, вскармливать их, время охоты, время появления на свет и время смерти. «...Всему было своё время. И в том была своя, данная от природы целесообразность оборота жизни...» /99, 11/.

Но однажды существующий в природе баланс был жестоко нарушен вторжением в неё человека. Ради достижения собственных целей люди стали вырубать леса, уничтожать зверей. Причём с каждым годом методы их

воздействия на природу становились всё более изощрёнными. Как вспоминает волчица Акбара, вначале люди приходили в саванну с луком и стрелами, затем появлялись с бабахаящими ружьями верхом на лошадях, но пришло время, и они начали приезжать на машинах, прилетать на вертолётах и устраивать массовые облавы сайгаков, расстреливая их снизу и сверху, а вместе с ними и других обитателей саванны.

«Грандиозное эволюционное приобретение человека, на которое природа «самоотверженно» работала миллионы лет, через неисчислимую среду животных поколений, – разум, призванный по самой своей идее служить цели дальнейшего одухотворения мира», в итоге обернулся против самой же природы и начал эффективно обслуживать низменные потребности человека /73, 417/. «Зверскость», которая в естественной природе уравнивается целесообразностью, в людях благодаря интеллекту, достижениям науки и техники стала ужасающей. Человек оказался способен на дела апокалипсического масштаба. Ведь по сути массовый расстрел сайгаков в Моюнкумской саванне есть не что иное как «конец света», сотворённый руками человека по отношению к животному миру.

Истинный Человек предстаёт в романе Айтматова в образе Авдия Каллистратова. Обладающий чистой, благородной душой, полный высоких порывов, искренне преданный заветам своего Учителя, он пытается остановить людей, призывая их оглянуться назад, в своё прошлое и задуматься над тем, что творят они. Авдий говорит им о добре, о милосердии, о любви. Но они не слышат его. Причину этого Авдий видит в бездуховности современного общества, в отсутствии религии, которая могла бы внушить людям веру в высокие нравственные идеалы, ибо подобно тому, как в природе, «в той же Моюнкумской саванне, жизнь поддерживалась и саморегулировалась извечно налаженным природным механизмом», так и в истории человечества на протяжении многих лет вырабатывались в «муках и озарениях, твёрдые навыки поведения» /102, 109/, гарантировавшие, по словам Чингиза Айтматова, баланс между добром и злом. Понятие вины, греха, раскаяния с вытекающими из них заповедями служит в течение столетий определённым гарантом жизненного равновесия. Хотя заповеди постоянно нарушались, тем не менее, они продолжали существовать в памяти людей как некие нравственные законы, за несоблюдение которых грозило возмездие. Однако, в XX столетии, ознаменованном двумя кровопролитными войнами, унёсшими миллионы жизней, они были забыты и отвергнуты. И лишь немногие из современных людей всё ещё продолжают помнить и пытаются следовать строгим заповедям, завещанным им когда-то Иисусом Христом. К числу их относится и Авдий Каллистратов. Всё, что он делает в романе, представляет собой отчаянную попытку донести до людей слова о любви, о милосердии и тем самым спасти их от гибели, победить зло

добром. Ради достижения собственных идеалов, осуществления мечты, Авдий жертвует самым дорогим – своей жизнью.

Примечательно, что в своём предсмертном зове он обращается не к людям, а к волчице Акбаре, которую однажды встретил в Моюнкумской саванне. «Он уже не слышал ничего, в глазах у него помутилось, и ему почему-то привиделась серая волчица. Та самая, которая тем жарким летом перепрыгнула через него в конопляной степи... – Спаси меня, волчица, – вдруг вырвалось у Авдия». И она, будто бы услышав обращённые к ней предсмертные мольбы, пришла. Приблизившись к распятому на низкорослом саксауле Авдию, Акбара «тихо заскулила... Человек с трудом приоткрыл веки и прошептал, обращаясь к поскуливавшей волчице: «Ты пришла...». И голова его безвольно упала вниз. То были его последние слова» /99, 187, 192/.

Сцена смерти Авдия Каллистратова содержит в себе глубокий смысл. Он умирает лишь после того, как к нему приходит волчица Акбара. И это не случайно. С приходом волчицы его душа, истерзанная и измученная, как бы обретает долгожданный покой. Тем самым писатель показывает, что в своей смерти Авдий, нежно и трепетно относившийся ко всему живому, достиг высшего человеческого счастья – слияния и гармонии с природой – Великой Матерью, породившей человечество.

Таким образом, в романе Чингиза Айтматова, в отличие от произведений Анатолия Кима, Тимура Пулатова, звери предстают прежде всего как неотъемлемая часть природы, олицетворяющей собой вечность. Сравнивая мир животных и мир человеческий, писатель показывает, что жестокость людей обусловлена тем, что они утратили свою связь с природой.

А потому звери в его произведении воплощают собой не только прошлое человечества, но и его настоящее и будущее, поскольку, по мнению Айтматова, люди смогут достичь будущего, лишь обретя гармонию с окружающим миром (в том числе и с миром животных).

Олицетворением будущего выступает в романе также образ Авдия Каллистратова. Он является тем нравственным и духовным идеалом, к которому должно стремиться человечество.

Интересно отметить, что в мире людей у Айтматова представлены два типа: такие, как Обер-Кандалов, и такие, как Бостон. Если сравнивать с романом Анатолия Кима «Белка», то Обер-Кандалова, Базарбая, Гришана можно отнести к разряду оборотней, поскольку главным их принципом является удовлетворение собственных потребностей. Этот тип людей интересует лишь нажива, выгода, ради которой они и совершают преступления. Бостон же – обыкновенный человек, который в общем-то мог достичь уровня высшего, истинного Человека. Но не достиг, так как стал жертвой «заговора оборотней». Вторгшись в жизнь Бостона, они вынудили его совершить убийство. Вследствие чего он навсегда отрезал себе путь в будущее, причём и в реальной жизни, и в духовном плане. Случайно

застрелив своего сына и тем самым уничтожив своё «продолжение во времени», Бостон «ломается» духовно. Рушатся его моральные, нравственные идеалы, а вместе с ними исчезает и смысл жизни.

Истинных Людей и в «Белке» Анатолия Кима, и в «Плахе» Чингиза Айтматова очень мало. Но они всё же есть, и потому оба писателя твёрдо убеждены, что однажды человечество всё-таки измениться.

Особое место занимает в творчестве А. Кима тема жизни и смерти. Она проходит через все его произведения. Так уже в самом первом рассказе писателя – «Шиповник Мёко» – есть строчки: «На шахте случилась авария, насмерть придавило отца Гичена. Весёлая душа старого шахтёра навсегда покинула обжитые места и ...ринулась куда-то прочь, мы не знаем куда» /65, 86/.

Душа и тело – вот исходные пункты кимовской концепции. Умирает тело, но не умирает душа, утверждает писатель. Она продолжает жить, путешествуя по временам и пространствам, вселяясь в другие тела.

Такой подход Анатолия Кима к вопросам жизни и смерти в определённой степени обусловлен влиянием буддизма. Согласно представлениям буддистов, бытие – это динамичное существование мгновенных дхарм, находящихся в непрерывной причинно-следственной, «мучительной» связи. Каждая же дхарма воплощает собой единство объективного и субъективного. Отсюда восприятие человеческой личности со всеми её переживаниями внешнего мира как некоего потока мгновенно сменяющихся комбинаций мгновенных дхарм. Буддисты утверждают, что «нет ни внешнего мира, ни человеческого «я», нет ничего устойчивого, постоянного, кроме вихря элементов бытия» /103, 5/. А потому люди – это существа, «возбуждённые страстями, проникнутые неведением и эгоизмом», увлекающиеся бесконечным потоком желаний, который пресечь они не могут. Соответственно жизнь человека представляет собой сплошное страдание, бесконечное перерождение одной формы бытия в другую.

Позаимствовав из буддистской философии идею о переселении, перевоплощении души, Анатолий Ким в то же время несколько иначе подходит к проблеме смерти. Смерть в его творчестве предстаёт не просто как переход из одного состояния в другое, а как выход в иной мир, мир вечности. Смерть – утверждает писатель – это не обрыв цепи, а её продолжение, поскольку умирая человек соединяется с теми, кого он когда-то потерял, и его голос начинает звучать в общем Хоре «МЫ». Он отправляется в тот мир, где время бесконечно. Поэтому там человек обретает покой. Ему не нужно, как в реальной жизни, куда-то постоянно спешить, считая каждую минуту, каждую секунду.

Смерть – это пробуждение ото сна, долгого, мучительного, полного страданий. Она «уносит» человека от всех земных тревог, проблем. Смерть делает человека свободным.

В этом плане взгляды Анатолия Кима сближаются со взглядами французского философа-гуманиста Мишеля Монтеня. Монтень считал, что смерть – это благо, ибо она освобождает человека от его печальной юдоли. Так, в своей книге «Опыты» он писал: «...Размышлять о смерти – значит размышлять о свободе. Кто научился умирать, тот научился быть рабом. Готовность умереть избавляет нас от всякого подчинения и принуждения» /104, 104/.

Мысли Мишеля Монтеня перекликаются с мыслями немецкого военнопленного Шульмана, героя романа Кима «Отец-лес». Рассуждая о преступлениях фашистской Германии, Шульман приходит к выводу, что главная причина всех войн на Земле состоит в том, что человечество боится смерти. С самого рождения люди знают только одно – «что нет ничего страшнее и противнее смерти». Вследствие чего, считает он, они становятся её «рабами и пленниками». А потому, чтобы преодолеть ощущение несвободы, обусловленное чувством страха, люди должны научиться встречать смерть со светлыми улыбками на устах. И тогда, по мнению Шульмана, прекратятся войны. Люди перестанут воевать, потому что они уже не смогут устрашать друг друга «высшей властью смерти».

Ощущение свободы охватывает Степана Тураева («Отец-лес»), когда он полумёртвый доходит до дома своего отца, расположенного в лесу. Упав в траву и чувствуя, как к нему медленно подступает смерть, Степан впервые думает о том, что смерть является «не ужасным завершением тяжкой неволи жизни, а началом легчайшей свободы, и не отторжением от всего мира, а приобщением ко всему неисчислимому сонму свободных предметов» /64, 4/. В тот момент ему начинает казаться, будто он очутился в межзвёздном пространстве, где всё невесомо и где нет ни малейшей опоры. Он впервые чувствует себя легко и свободно. И это новое чувство вызывает в его душе полное согласие и примирение со смертью.

Спустя много лет подобная мысль вновь «посетит» Степана. Задумавшись о жизни, «он решит, что смерть – дело «законное» и «облегчительное», поскольку она «возвращает» человека к чему-то, что гораздо «лучше, истиннее жизни».

Смерть в творчестве А. Кима как бы равнозначна жизни, поскольку она возвращает человека в некое духовное Единство, с которым он утрачивает связь после своего рождения. Едва появившись на свет, человек замыкается в собственном времени и пространстве, тем самым отгораживаясь от окружающего его мира стеной. Он вынужден так поступать, потому что закон существования людей, по мнению писателя, на данный момент состоит в том, что благополучие одних зависит от неблагополучия других. Кроме того, всё человечество делится на многочисленные группы, соответствующие их социальному статусу, убеждениям, что также способствует разобщению

людей. Смерть же уравнивает всех, возвращая их в то первоначальное состояние, из которого они возникли.

При таком подходе индивидуальная жизнь предстаёт как некий разрыв в бытии всеобщем, а время и пространство, в котором живёт человек как нечто иллюзорное, незначительное, мгновенное, ибо после смерти он сливается с миром, где время бесконечно, а пространство не имеет границ.

Во всей полноте тема жизни и смерти раскрывается в повести А. Кима «Лотос». Сюжет данного произведения прост. Московский художник Лохов приезжает в небольшой сахалинский посёлок, чтобы проститься со своей умирающей матерью, которую он не видел шестнадцать лет. Однако не это составляет основу повести. Главное в ней – размышления Лохова о смысле бытия, его духовная эволюция.

Глядя на умирающую мать, видя её муки и страдания, художник начинает сомневаться в целесообразности жизни. Он невольно задаётся вопросом о том, зачем человеку жить, если он всё равно умирает. Причём зачастую умирает мучительно. Смерть представляется ему как нечто противоестественное, в чём-то даже унижающее человека. Предсмертные муки матери вызывают в душе художника страх, который он пытается побороть с помощью любовного трепета. Однако это не приносит ему облегчения. Сомнения и противоречия продолжают терзать его душу. Вследствие чего Лохов впадает в состояние почти полной невменяемости. Он вдруг со всей отчётливостью начинает видеть своё прошлое, затем на какой-то миг ощущает себя ясновидцем, предрекающим своё будущее. «Путешествия» героя по его прошлому и будущему постоянно перемежаются с размышлениями о жизни и смерти. В его душе как бы идёт диалог между жизнью и смертью. И в конце концов художник находит такую мысль, такую логику, которая «оказывается способной смерть объяснить и оправдать...» /105, 242/. Он приходит к пониманию того, что главная истина жизни – любовь. Её ничто не может победить и даже смерть, поскольку любовь не знает ни временных, ни пространственных границ.

Глубокое символическое значение несёт в себе образ Лотоса, неоднократно возникающий на страницах произведения. Являясь воплощением вечных истин (гармонии, красоты, чистоты), цветок становится в повести своеобразным примиряющим началом между жизнью и смертью. Именно поэтому в руку умирающей матери Лохов вкладывает апельсин, кожура которого разъята в виде лепестков цветка, а затем постоянно приходит с таким Лотосом-апельсином на её могилу. О священном значении цветка твердят на протяжении всей повести неземные голоса Хора «МЫ». С Лотосом-апельсином спустя много лет приходит душа матери Лохова к умирающему Паку.

На примере судьбы художника Лохова Анатолий Ким показывает, что смерть несёт в себе огромное позитивное значение. Она заставляет человека

задуматься о смысле бытия. Благодаря ей люди постигают ценность и красоту жизни.

Смерть нередко предстаёт в произведениях Кима как нечто материальное, видимое. Так, герои его романа «Отец-лес» встречают смерть, гуляющую по лесным тропинкам. Причём каждый раз она появляется перед человеком в разных обличьях. К умирающему монаху смерть приходит в джинсовом костюме. Митя Акутин («Белка») видит её в образе старушки, ведущей маленькую внучку. Смерть – некая «гостья» из другого измерения, которая приходит к каждому человеку в определённый день и час.

С темой смерти в творчестве Анатолия Кима переплетается тема бессмертия. Под бессмертием писатель понимает не бесконечное существование, а прежде всего «достижение некоего совершенства», в силу которого человек сохраняет себя в последующей жизни. По мнению Кима, человек вечен, поскольку он является одновременно и «потомком далёких предков», и «патриархом» для своих потомков /106, 8/, он – звено в непрерывной цепи смены поколений. Воплощением бессмертия людей в произведениях писателя становится образ Хора «МЫ».

Таким образом, пространство и время в творчестве Анатолия Кима, Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова, Михаила Пака характеризуются многомерностью. Реальный план соединяется с мифологическим, сказочным, фантастическим. Основным же принципом построения их произведений становится синхронность времен. Вследствие чего происходит значительное раздвижение пространственно-временных границ изображаемого ими мира, и их герои оказываются на пересечении прошлого, настоящего и будущего.

Для творчества Кима, Айтматова, Пулатова, Пака характерна множественность точек зрения на описываемые ими события. Одно и то же явление писатели рассматривают с различных пространственно-временных позиций. Это обусловило особенности хронотопа автора и сложность построения повествования их произведений.

Огромную роль в творчестве писателей играют образы-символы. Они способствуют раскрытию их пространственно-временной концепции мира, основу которой составляет идея об извечном круговороте бытия.

Однако несмотря на столь большое сходство в пространственно-временной организации произведений данных писателей, в то же время творчество Анатолия Кима характеризуется целым рядом особенностей, позволяющих говорить о своеобразии построения его индивидуально-авторской картины мира. Основные из них заключаются в том, что:

1) В своих произведениях писатель стремится постичь не столько историю жизни героев, сколько историю духа. Поэтому главный акцент он делает на исследовании пространства их души, сознания.

2) Произведения Кима нередко строятся в форме диалога между представителями различных поколений (обычно внука и деда). Тем самым

писатель утверждает мысль не только о неразрывной взаимосвязи и взаимообусловленности прошлого и будущего, о единстве судеб всех людей перед вечностью, но и о единстве духа человеческого.

Представления писателей о времени и пространстве определяют особенности их подхода к проблеме человека. Являясь основными характеристиками жизни людей, пронизывая их быт и сознание, данные категории позволяют глубже проникнуть в суть взаимоотношений человека с окружающим миром, обществом.

Так, в прозе Анатолия Кима, Чингиза Айтматова, Тимура Пулатова и Михаила Пака человек рассматривается как часть природы, истории, Вселенной, а его жизнь как одно из звеньев, составляющих цепочку бытия. Поэтому особую актуальность в их творчестве приобрела тема памяти. Память стала своеобразным критерием нравственной оценки героев, которые одновременно живут в своем прошлом, настоящем и будущем. Кроме того, в понимании писателей индивидуальное время-пространство каждого человека неразрывно связано с вечностью, воплощением которой в их прозе является космос.

Однако несмотря на столь большую общность взглядов А. Кима, Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака, в то же время в их концепциях есть и определенные различия. Эти различия проявляются прежде всего в подходах писателей к вопросам о жизни и смерти, о сущности человека.

Согласно представлениям Анатолия Кима, смерть – не обрыв жизненной цепи, а ее продолжение. Это выход человека в иную вселенную, в иное измерение, где нет времени. А потому смерть в его творчестве равнозначна жизни. Человек же в понимании писателя един и бессмертен, ибо все люди на Земле являются ипостасями одного человека.

Интересно отметить также и то, что в прозе А. Кима, в отличие от произведений Ч. Айтматова, Т. Пулатова, М. Пака, пространственно-временную характеристику получают такие понятия, как любовь, счастье. Писатель утверждает, что эти чувства возникают в жизни каждого человека в определенный момент. А потому счастье и любовь имеют свои пространственно-временные координаты.

4 ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ КАЗАХСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Вторая половина XX столетия – один из наиболее значимых периодов в истории казахской литературы. Как отмечают исследователи¹, в это время наблюдается расцвет эпической прозы. Обращение художников слова к таким жанровым формам, как повесть и роман, обусловлено тенденциями развития литературы данного периода, отличительными чертами которой являются:

- 1) углубление психологизма;
- 2) тяготение к изображению действительности во всех её многообразных проявлениях;
- 3) стремление к большим социально-философским обобщениям /107, 212/.

Большое внимание писатели стали уделять постижению внутреннего мира человека, диалектики его души. Их прозу характеризуют ёмкость содержания, широта охвата действительности, масштабность эпического повествования. Отсюда сложность структурного построения произведений современной литературы. Как указывает А. Шарипов, в пределах романа или повести нередко наблюдается соединение различных композиционных форм /108, 81/.

Усиление интереса казахских писателей к философским, нравственным, социальным, экологическим проблемам обусловило значимость категорий времени и пространства. Любое явление действительности стало рассматриваться в литературе сквозь призму данных понятий. Через время и пространство писатели осмысливают взаимосвязи человека с окружающим миром, его место и роль в истории.

Казахскую прозу второй половины XX века отличают напряжённость, драматизм повествования /109, 274/. Действительность, изображаемая в ней, обычно представляет собой мир на грани катастрофы, что связано с теми экономическими, политическими процессами, которые происходят в современном обществе. Это определило особенности пространственно-временной организации произведений литературы. Размышляя о настоящем, казахские писатели нередко обращаются к историческому прошлому своего народа. Они широко включают в повествование древние легенды, предания, мифы. Человек в их произведениях изображается в системе его взаимоотношений с окружающими людьми, с природой, в единстве с историей и культурой народа.

¹ См.: Ахметов З.А. Современное развитие и традиции казахской литературы. – Алма-Ата: Наука, 1978. – С. 187. Шарипов А. Традиции и новаторство в казахской литературе. – Алма-Ата: Мектеп, 1984. – С. 64.

Данные тенденции получили отражение в творчестве таких известных, талантливых, самобытных писателей XX столетия, как Абдижамил Нурпеисов, Абиш Кекильбаев, Толен Абдиков, Оралхан Бокеев. В своих произведениях они подняли наиболее острые и злободневные проблемы современности. Герои А. Нурпеисова, А. Кекильбаева, Т. Абдикова, О. Бокеева размышляют о вечных ценностях: добре, справедливости, гармонии, красоте, любви. Они мучительно ищут своё место в жизни, пытаются понять, в чём заключается смысл бытия, что такое счастье и возможно ли оно на земле. Произведения писателей пронизаны тревогой за судьбу человечества, его будущее.

Большое внимание в их прозе уделяется осмыслению столь сложных философских категорий, как время и пространство. Данные понятия А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Т. Абдиков, О. Бокеев рассматривают сквозь призму бытия человека. Так, рассуждая о времени, прозаики показывают, какую роль оно играет в жизни и судьбе людей. Пространство в произведении писателей имеет два измерения. Оно предстаёт как внутренний мир человека и как та реальность, в которой он живёт.

Представления писателей о времени и пространстве обусловили своеобразие их художественного мира, особенности построения их произведений.

Интересны в этом плане повести «Снежная девушка» Оралхана Бокеева, «Истина» Толена Абдикова, романы «Конец легенды» Абиша Кекильбаева, «Последний долг» Абдижамила Нурпеисова.

Уже само название произведения¹ О. Бокеева указывает на то, что описываемые в нём события охватывают два пространственно-временных измерения. Один из них связан с образом Снежной девушки, другой – с образом Нуржана. Причём первый план является основным, а второй служит для его раскрытия. Сквозь призму сознания Нуржана автор осмысляет образ Снежной девушки, который отличается многогранностью.

Повествование в произведении ведётся от лица автора. Он излагает происходящие события, даёт характеристику персонажам, показывает движение их мыслей, чувств. Иногда для более полного и глубокого раскрытия внутреннего мира героев автор вступает с ними в диалог. Вследствие чего его пространственно-временная позиция периодически пересекается и даже сливается с пространственно-временными позициями персонажей произведения.

В повести немало диалогов и монологов. Их включение позволяет автору рассматривать описываемые им события с разных точек зрения (с собственной пространственно-временной позиции и пространственно-временной позиции героев) и тем самым дать объективную оценку

¹ Повесть О. Бокеева, помимо основного заглавия – «Снежная девушка», – имеет подзаголовок «Нуржан».

происходящему. Более того, через диалоги и монологи герои непосредственно раскрывают свой внутренний мир, пространство своей души, сознания.

Центральными персонажами произведения являются Снежная девушка, Нуржан и его друзья Аманжан и Бакытжан. Сюжет повести строится на основе их рассказов, воспоминаний, грёз, видений. Хронотоп героев характеризуется многогранностью. Так, индивидуальное время-пространство Снежной девушки включает несколько пространственно-временных измерений: сказочное, онейрическое, реальное. Её образ впервые возникает в диалоге управляющего отделением Упряя и Нуржана. Посылая юношу на Айыртау за сеном, Упрай предупреждает его: «Зима суровая. Призрак Снежной девушки... является на тех дорогах, предвещая голод и джут» /110, 128/. Затем о ней упоминает в разговоре с Нуржаном и Бакытжаном Аманжан: «Заведём трактор, сядем и поедем прямо к Снежной девушке. Слышали, наверно, какие сказки про неё рассказывают?» /110, 129/. Тем самым автор изначально показывает загадочность, многоликость образа Снежной девушки. Она – героиня сказки. Она – призрак и в то же время реальное лицо. Поэтому её образ выступает в повести своеобразным центром, на уровне которого пересекаются индивидуальные времена и пространства различных героев произведения. Например, в сказочном плане хронотоп Снежной девушки тесно связан с хронотопом Конкая. Жестокий, коварный старик выполняет в произведении роль злодея, погубившего красавицу. В структуру повествования как бы вплетается сюжет широко известных сказок, что существенно раздвигает границы индивидуального времени-пространства героини. На уровне снов хронотоп Снежной девушки соединяется с хронотопом Нуржана. Её образ часто возникает в его видениях, грёзах. Связь между ними наблюдается также в реальном плане. Нуржан постоянно слышит голос, плач, песни Снежной девушки. Однако следует отметить, что границы между сном и явью настолько зыбкие, что герой порой сам не может определить, насколько реальным является его видение.

Интересен образ Алмаш. Её связь со Снежной девушкой осуществляется на нескольких уровнях. Во-первых, в реальной действительности. Алмаш, по её словам, и есть Снежная девушка. Во-вторых, на уровне пространства души героини. Снежная девушка является воплощением её внутреннего мира (смотрите диалог Нуржана и Алмаш: «А Снежная девушка?» – спрашивает он. «– Это я, – отвечает ему Алмаш. – Это мой призрак, мой двойник. Когда мне совсем плохо, она отделяется от меня и ходит ночью по снегам... Когда я очень хочу видеть тебя, то отправляю её в твой аул... Сейчас она, мой дорогой, от радости и счастья летает в горах и распевает песни» /110, 219-220/). В-третьих, Снежная девушка приходит к Алмаш в её снах. В-четвёртых, через мечты, грёзы Нуржана. И Снежная девушка, и Алмаш по сути являются олицетворением его желания, стремления к любви, к счастью. Именно поэтому, передавая диалог Нуржана и Алмаш, автор не называет её

по имени. Он употребляет слово «девушка». Тем самым автор показывает, что в образе героини таится загадка. Остаётся неясным, действительно ли Алмаш является Снежной девушкой, или же речь идёт о девушке вообще, которую видит во сне Нуржан, о которой он мечтает и которую хотел бы полюбить.

Заслуживает внимания образ матери Аманжана Ундемес-шешей. Её хронотоп также сливается с хронотопом Снежной девушки. Ундемес-шешей – одна из её ипостасей. Ибо, как рассказывает отец Алмаш, мать Аманжана – девушка из кержацкого аула, которую когда-то погубил Конкай, и именно с неё начались истории о Снежной девушке.

Образ Ундемес-шешей столь же загадочен, как и остальные женские образы. В силу того, что героиня постоянно молчит, невозможно опровергнуть или подтвердить историю, поведанную Нуржану отцом Алмаш. Единственным доказательством правдивости слов старика может служить сходство Аманжана и Конкай. Соответственно нельзя точно определить, существует ли Снежная девушка в реальности или же её образ – плод фантазии людей. Это обусловило сложность её хронотопа. С одной стороны, Снежная девушка олицетворяет собой одиночество человека, холодность окружающего его мира. Подтверждением тому служит её песня, печальная, протяжная, полная тоски, похожая на плач ребёнка. С другой – автор конкретизирует её образ, соотнося с реальными женскими образами. Вследствие чего границы индивидуального времени-пространства Снежной девушки постоянно варьируются. То они расширяются, достигая общечеловеческих масштабов, то предельно сужаются, замыкаясь вокруг конкретного лица.

Сложностью характеризуются хронотопы Аманжана и Бакытжана. Их индивидуальные времена и пространства включают реальные события, воспоминания, сновидения. Хронотопы обоих героев связаны с хронотопом Снежной девушки. Так, индивидуальное время-пространство Аманжана пересекается с её индивидуальным временем-пространством благодаря образам Ундемес-шешей и Конкай. Хронотоп Бакытжана соединяется с хронотопом Снежной девушки на уровне её песни.

Следует отметить единство образов трёх друзей. Хронотопы Нуржана, Аманжана, Бакытжана тесно переплетаются между собой. Фактически они – ипостаси единого целого, на что указывает прежде всего созвучие их имён, оканчивающихся на слово «жан», в переводе означающим «душа». Отсюда интерес писателя к внутреннему миру героев. Ибо именно на уровне пространства души наиболее очевидно проявляется близость Нуржана, Аманжана, Бакытжана. Все трое мечтают о любви. Причём, любовь для них ассоциируется со звездой, далёкой, недостижимой. Этим обусловлен своеобразный лейтмотив их видений. «...Ни одна из звёздочек не упала мне на грудь», – говорит каждый из них, вспоминая о своей безответной любви.

Особое место в повести занимает образ Конкай. Подобно хронотопу Снежной девушки, его индивидуальное время-пространство неоднозначно. С одной стороны, Конкай – реальное лицо, старик, живущий в горах. С другой – он олицетворяет собой жестокость людей, негативные стороны их души. «Конкай значит, – говорит он жигитам, – бери себе всё, что тебе нравится, и ничего не бойся!.. И он сидит в каждом, да только не всякий хочет в этом признаться» /110, 153/. Отсюда выражение «конкайская душа», которое часто герои используют в своей речи. Более того, его образ является своеобразным воплощением обратного хода времени: из настоящего в прошлое. «Старик Конкай, – пишет автор, – словно взялся доказать своей жизнью, как человек может снова уйти вспять, назад, к первобытной дикости. И посмеяться над самым понятием «человеческий гений...» /110, 155/. На примере данного героя писатель показывает, что ожидает людей, если они, вместо того чтобы стремиться к духовным ценностям, будут заботиться лишь о собственном благе.

В таком аспекте возрастает значение образов Снежной девушки и Нуржана. Она предстаёт как некий знак, предупреждающий человечество о последствиях совершаемых им злодеяний; он – как некий идеал, к которому должны стремиться люди. Ибо, по мнению писателя, чтобы достичь будущего, необходимо прежде всего научиться любить, творить добро и ценить прекрасное.

Практически все герои повести характеризуются двойственностью, которая проявляется как на уровне их внешнего облика, так и внутреннего мира, пространства души. Например, Конкай. Сначала он кажется жигитам «громоздким», «мощным», «неодолимым». Но затем они видят в нём обыкновенного усталого старика – сиротливого и даже жалкого» /110, 154/. Нуржан, как отмечает автор, поёт песни, «чтобы растопить душевный лёд».

В произведении постоянно фигурируют образы двойников. Так, Нуржан является копией отца Алмаш, Аманжан – вылитый Конкай, Бакытжан похож на Упряя.

Образы двойников выполняют в повести несколько функций. Во-первых, они служат для раскрытия авторской идеи о единстве людей, их тесной взаимосвязи друг с другом. Во-вторых, позволяют показать хаотичность, противоречивость, жестокость мира людей (смотрите, например: «В аулах у многих детей нет отцов («погибли на войне»), хотя они родились в 1946 году... Проклятая война смогла и таким образом осиротить детей» /110, 130-132/). В-третьих, предоставляет героям возможность взглянуть на себя как бы со стороны, с иной пространственно-временной позиции.

В процессе повествования автор описывает небесный и земной мир. При этом они не противопоставляются друг другу, а образуют единое, гармоничное целое. «Месяц и земля, одетая в подвенечный наряд, – пишет О. Бокеев в произведении, – наконец сошлись в ночном свидании...» /110, 144/.

В пространственно-временном континууме повести реальность сочетается со сказкой, отсюда двухмерность изображаемой писателем действительности. Мир, окружающий героев, как бы волшебным образом делится: за реальностью, холодной, жестокой, скрывается загадочный мир сказки. При этом своеобразным связующим звеном между столь разными пространственно-временными измерениями выступает образ Нуржана. Романтичному, мечтающему о любви юноше даже суровая, снежная зима кажется прекрасной.

Через всё произведение проходит мысль о единстве прошлого и настоящего. Рассказывая о Нуржане, Аманжане, Бакытжане, жителях аула, автор вспоминает о войне. Он указывает, что её отголоски до сих пор сказываются на судьбах людей. Описывая погоду, автор говорит, что такая снежная зима была лет шестьдесят назад. Тем самым он проводит мысль о том, что прошлое, каким бы далёким оно ни было, всегда незримо присутствует в настоящем.

При характеристике героев автор нередко проводит параллели с природой. Так, например, Нуржана и Бакытжана, «распластавшихся у раскрытой двери», он сравнивает с «рыбами, вынутыми из воды». Это позволяет автору не только сделать более выразительными изображаемые им образы, но и показать единство пространственно-временного потока жизни людей и природы, ибо, по мнению писателя, человек – часть окружающего его мира.

В структуру повествования часто включаются пословицы, поговорки. Например: «Язык что помело», «Шапка идёт и дураку, а ум – старику» и т.д. Их использование объясняется стремлением писателя показать единство пространства духа, преемственность различных поколений.

Большое значение в повести имеет песня Снежной девушки. Она пронизывает всю структуру произведения, придавая ему особую тональность. По звучанию песни Снежной девушки напоминает плач, а её слова несут в себе глубокое символическое значение. С одной стороны, они способствуют раскрытию глубинной сути содержания повести, с другой – затрагивают одну из актуальнейших проблем современности – проблему отчуждения. Через песню Снежной девушки автор выражает свою концепцию мира и человека.

«Я замёрзла в холодном снегу.

Здесь цветок превратился во льдинку.

Но тепло я в себе берегу,

Горяча ещё жизни кровинка...» /110, 144/.

В первой строчке выражена мысль о жестокости, равнодушии людей. Современный мир холоден, ибо в нём не хватает душевного тепла. И потому человек в нём «замерзает». А его душа, светлая и чистая, символом которой выступает образ цветка, возникающий во второй строке песни, постепенно «превращается во льдинку». Однако писатель не теряет надежды и веры в

людей, в их будущее. Об этом свидетельствуют третья и четвёртая строки песни. По мнению О. Бокеева, человечество однажды осознает свои «ошибки» и начнёт строить мир на добрых и справедливых началах.

Необычное звучание получает в повести тема любви. С одной стороны, любовь светлое, доброе чувство, благодаря которому человек поднимается ввысь, выходя за пределы индивидуального времени-пространства. Именно поэтому в сознании Аманжана и Бакытжана она ассоциируется со звездой. С другой – любовь – «вечная разлука». «И на земле, и под землёю, – говорит Снежная девушка Нуржану, – влюблённые не должны соединиться!.. Иначе любви вообще не было бы» /110, 194/. В данном случае любовь понимается как недостижимая мечта. Причём причиной её недосягаемости является прежде всего жестокость современных людей, их взаимоотчуждение. Стремясь обеспечить себя необходимыми материальными благами, они стали жить как бы «по горизонтали». Люди утратили способность подниматься ввысь. Вся их жизнь протекает как бы в замкнутом кругу, в пределах пространственно-временных границ собственного бытия.

Более того, говоря о любви, Снежная девушка вспоминает о Козы и Баян, о Ромео и Джульетте. Вследствие чего её образ и образ Нуржана приобретают общечеловеческое значение, а их индивидуальные времена и пространства как бы сливаются с вечностью. Тем самым писатель утверждает, что любовь позволяет человеку преодолеть замкнутость собственного мира. Она «делает его бессмертным», соединяя с вечностью.

В повести неоднократно возникают образы порога, дома, круга.

Порог – граница, разделяющая два противоположных мира: мир дома («замкнутого пространства») и мир улицы («незамкнутого пространства»); мир тепла (бани) и мир холода (улицы).

Дом в понимании писателя не просто жилище человека, а своеобразное отражение его души (смотрите: «Уже второй день трактор был их **домом**, верным **кораблём** для трёх жигитов» /110, 139/). Кроме того, по мнению О. Бокеева, дом сам имеет душу. «Тусклая керосиновая лампа, – пишет он в повести, – словно печальная **душа бедного жилья**, едва преодолевала сумрак избы» /110, 215/. Однако, данные строки можно толковать иначе, в более широком смысле: лампа – свет души человека, сумрак избы – реальность, в которой живут люди, их бытие.

Круг – символ жизни, гармонии. Ибо «по кругу ходят все на этом свете». Форму круга имеет зрак Снежной девушки.

Действие, изображаемое в повести Толена Абдикова «Истина», разворачивается в Америке. В основе повествования лежит судьба телепата Роберта. При этом фабульное время-пространство охватывает события, происходящие в жизни главного героя с момента его болезни до его смерти.

Сюжетное время-пространство включает воспоминания, размышления Роберта.

Повествование в произведении ведётся от лица автора. Он характеризует главного героя, раскрывает его внутренний мир. Однако пространственно-временная позиция автора неоднозначна. В процессе повествования он нередко предоставляет слово самим героям. В таких случаях его пространственно-временная позиция соединяется с пространственно-временной позицией персонажей.

Изображаемые в повести события развиваются в двух планах: внутреннем (духовном) и внешнем. Причём духовный план служит своеобразным зеркалом, сквозь призму которого раскрывается глубинная суть действительности, окружающей героев. Более того, описывая поступки персонажей произведения, автор, проникая в пространство их сознания, показывает причины и мотивы, обусловившие их поведение.

Центральными героями повести являются телепат Роберт, его жена, профессор, священник. Их индивидуальные времена и пространства тесно переплетаются между собой и характеризуются двойственностью. Каждый из героев живёт как бы на стыке двух миров: реального и духовного. Однако наибольшей сложностью отличается хронотоп Роберта. Его индивидуальное время-пространство охватывает прошлое и настоящее, реальные события и сказочные. Так, оказавшись в парке и размышляя о своём положении, Роберт вспоминает детство, родителей. Его воспоминания при этом перемежаются со сказочными историями, которые он слышал от матери. Вследствие чего границы индивидуального времени и пространства Роберта существенно раздвигаются.

Следует отметить, что сказка играет в повести огромную роль. Через неё автор, с одной стороны, раскрывает судьбу Роберта, причины его трагедии; с другой – проводит мысль о единстве, многоликости мира, в котором живёт человек. По мнению писателя, мир складывается из нескольких пространственно-временных измерений (реального, сказочного, воображаемого и т.д.), каждое из которых является его ипостасью.

Слова из сказки служат своеобразным лейтмотивом повести. В процессе воспоминаний и незадолго до смерти Роберт думает о матери. Он слышит её голос, который «течёт плавно и убаюкивающее: "– ...потом человек этот привел путника в подземный дворец с золотыми куполами, которые сверкали на солнце, и сказал: "Ешь и пей, что пожелает душа, гуляй здесь, любуйся дворцом, развлекайся с красавицами... Но никогда не открывай вот эту дверь. Или будешь несчастным..."»/111, 213/.

На уровне сказки индивидуальное время-пространство Роберта соединяется с индивидуальным временем-пространством его матери. Сказка выступает связующим звеном между прошлым и настоящим героя.

В реальной действительности судьба Роберта пересекается с судьбами окружающих его людей и прежде всего его жены, профессора, священника,

главврача больницы. Примечательно, что связь между героями осуществляется как во внешнем плане, так и на уровне их сознания. Роберт не только вступает в диалог с окружающими его людьми, но и проникает в пространство их души, «читает» их мысли. Вследствие чего характеры персонажей произведения получают более глубокую мотивировку. Их поступки, поведение рассматриваются с двух точек зрения: 1) с позиции того, какими герои пытаются казаться и 2) с позиции того, какими они являются на самом деле. Ярким примером тому служит диалог Роберта и профессора: «— Столько лет пришлось так усиленно работать... Исследования, опыты, обобщения... Что говорить – вместе с вами и я перенёс немало трудностей. Но видит бог, о науке думал, не о себе... – вслух размышлял профессор. «О себе, о себе», – читал Роберт в его морщинистых водянистых глазах. – Собственно говоря моя основная цель – вас, феномен, подаренный вам природой, оставить для истории. Чтобы история никогда не забыла вас... «Меня, меня», – читалось в старческом взоре» /111, 211/.

Отсюда появление мотива маски. Так, описывая встречу Роберта с профессором, автор указывает, что «профессор... шёл ему навстречу с добродушной улыбкой (этой нелепой *маской* психиатров и психоаналитиков)» /111, 188/.

Хронотоп Роберта характеризуется замкнутостью. Его индивидуальное время-пространство как бы противопоставляется индивидуальным временам и пространствам остальных героев произведения. Не случайно поэтому «профессор ощущал между собой и телепатом некую невидимую, но прочную преграду. Уперевшись в неё, он чувствовал, что дальше находится сфера, неведомая и таинственная, мир, чуждый и в равной мере недоступный ему» /111, 180/.

Глубоким символическим смыслом наполнена сцена встречи Роберта с его женой и профессором. Как пишет автор, увидев их, телепат пытался вспомнить, как нужно вести себя в подобных ситуациях, что нужно делать и говорить. Примечательно, что память к Роберту возвращается сразу после того, как он оказывается в объятиях жены. В данном случае происходит как бы замыкание круга – круга того бытия, которое герой покинул вследствие своей болезни. Именно поэтому, «как только разомкнулись объятия, память вновь оставила Роберта. Адская птица улетела и всё постепенно растворялось в безначальной и бездумной пустоте» /111, 188/. Образ адской птицы, возникающей в данном эпизоде, символизирует жестокость и бездушность мира людей.

Хронотоп Роберта выступает своеобразной призмой, сквозь которую писатель осмысляет явления и процессы, наблюдаемые в современной действительности. Через восприятие, сознание героя читателю предоставляется возможность взглянуть на мир, жизнь людей как бы со стороны, с иной пространственно-временной позиции.

Следует отметить, что все герои произведения, за исключением Роберта, лишены имён. Характеризуя людей окружающих телепата, автор называет их «главврач», «жена», «священник», «женщина с бородой» и т.д. Безымянность персонажей указывает на то, что они – типичные представители современного общества. Они безлики, ибо живут только настоящим, действуют по одним и тем же законам и правилам, имеют похожие помыслы и устремления. Разница же между ними проявляется лишь на уровне их внешности, профессии, положения по отношению к главному герою. В этом плане пространственно-временные позиции персонажей произведения совпадают. Они все живут в мире, являющимся чуждым Роберту.

В повести есть образы двойников. Так, описывая учёного, занимающегося исследованием телепатических способностей Роберта, и главврача больницы, в которой он проходит лечение, автор называет обоих героев профессорами. Это обусловлено их сходством, близостью внутреннего мира. И учёный, и главврач являются служителями науки, цивилизации, своей карьеры. Оба героя занимают одинаковую пространственно-временную позицию по отношению к окружающей их действительности.

Огромную роль в произведении играют диалоги. Их включение позволяет не только раскрыть мировоззрение героев, но и показать единство прошлого и настоящего, мира природы и мира человека. Более того, на уровне диалогов автор вводит в повествование произведения мифологическое и историческое время. Так, рассуждая о сущности жизни, Роберт ссылается на легенды и предания об Агасфере, Соломоне, Будде (смотрите диалог Роберта и священника). Размышляя о процессах, происходящих в действительности, герой проводит параллели с историей, с природой. «Сколько веков, тысячелетий, – говорит Роберт священнику, – человечество безуспешно пытается искоренить на земле зло! И что же? Много ли мы преуспели? Чего достигли люди, без конца подвергая свою судьбу опасностям, вызывая друг друга на борьбу, бессмысленно проливая кровь и опустошая душу? Раскройте пошире глаза – всё кругом в том же состоянии, как было и много-много лет назад. Ничто не меняется... И сегодня люди всё ещё подобны *белке*, бегущей в колесе...» /111, 205/.

Интересен в повести образ человека-машины. Хотя данный герой является эпизодическим, его индивидуальное время-пространство неразрывно связано с хронотопом Роберта. Связь между героями осуществляется, во-первых, в реальной действительности (Роберт встречает человека-машину в больнице); во-вторых, на уровне диалога телепата с профессором. Говоря о цивилизации, её роли и значении, Роберт отмечает, что со временем голову и сердце людей будут «монтировать руками». Тем самым образ человека-машины предстаёт в произведении как олицетворение возможного будущего человечества.

Значительное место в произведении занимают размышления писателя о сущности и смысле жизни, истории. По мнению автора, «в пространстве времени, называемом вечностью, жизнь – это слабый луч, который изредка рассекает тьму» /111, 192/. Интересную интерпретацию данная тема получает в высказываниях Роберта. По мысли героя, «жизнь – большая больница». Ибо «разум – это болезнь», и «люди появляются на свет, чтобы заразиться этой болезнью. Мучительно долго болеют ею. Затем все муки прекращаются, как будто заканчивается последний год на каторге и человек погружается в вечный покой» /111, 194/. Однако, несмотря на различие представлений автора и героя, в их позициях наблюдается определённая близость. Ибо, согласно их концепции, жизнь человека – одно из звеньев в нескончаемой цепочке бытия. Это замкнутое пространство, которое, в отличие от мира вечности, имеет определённые временные границы.

Тема жизни тесно переплетается в повести с темой смерти. Так, по мнению главного героя произведения, жизнь есть «процесс постепенного, непрекращающегося умирания человека» /111, 200/. Соответственно смерть в понимании Роберта – закономерность, изначально характеризующая бытие людей.

Через все произведение проходит мысль о предопределённости жизни, которая проявляется прежде всего в её конечности, ограниченности во времени и пространстве. Более того, поведение, поступки людей находятся в зависимости от законов, установленных в обществе. «Признайтесь, доктор, – говорит Роберт профессору, – разве вам хоть когда-нибудь не приходило в голову, что между людьми действует как бы заранее обговоренное правило: дескать, вот этого будем считать больным, а тех – здоровыми?..» /111, 195/.

Для постижения авторской концепции жизни большое значение имеет образ круга, неоднократно возникающий в процессе повествования. Круг, с одной стороны, символизирует извечный круговорот бытия; с другой – раскрывает идею замкнутости индивидуального времени-пространства человека (смотрите, например: в вечном кругу своих желаний, как отмечает Роберт, движется человек; по кругу течёт жизнь главного героя произведения: перед смертью он вспоминает детство; совершив побег из больницы, вновь возвращается в неё и т.д.).

Интересную интерпретацию получает в повести тема истории. Она рассматривается в связи с проблемой цивилизации. По мысли писателя, история представляет собой единство прошлого, настоящего и будущего. А потому поступки людей, их деяния по отношению к окружающему миру оставляют в ней определённый след и оказывают влияние на дальнейшую судьбу человечества. «В истории, – говорит Роберт, – прав, справедлив тот, кто одержал победу. Исторической необходимостью отмечены кровавые походы Александра Македонского, Цезаря, Чингиз-хана, Наполеона... И в ней, в истории, тонут душевные и физические муки, кровь и слёзы, пролитые людьми в те эпохи». Поэтому «предстоящая история... ещё несуразней. Всё

закончится тем, что цивилизация напрочь искоренит все естественные начала в человеке, подобно тому, как это уже происходит с природой» /111, 184/.

Размышляя о сущности истории, автор отмечает её двойственный характер, проявляющийся в том, что, с одной стороны, она ограничена во времени и пространстве, установленных изучающими её людьми; с другой – выступает хранительницей прошлого человечества, всех его деяний и событий, происходивших в процессе общественного развития. В первом случае история рассматривается сквозь призму субъективного восприятия. Она предстаёт как «творение людей», созданное в зависимости от потребностей их эпохи. Во втором – даётся объективная оценка истории. Она воспринимается как пространственно-временной поток, складывающийся из судеб людей и их индивидуальных времён и пространств.

На страницах произведения писатель пытается понять, в чём заключается смысл бытия, каковы место и роль человека на земле. Данную проблему Т. Абдиков осмысляет в контексте темы «человек и Бог». Тем самым он показывает неразрывное единство и предопределённость судеб людей. Ибо все они, по мнению писателя, – творения Бога, и их индивидуальные времена и пространства взаимосвязаны между собой.

В повести звучит мысль о том, человек – игрушка. Его марионеточное положение обусловлено целым рядом причин. Среди них прежде всего следует выделить зависимость человека от окружающего его мира и замкнутость его индивидуального времени-пространства.

Для более полного раскрытия своей концепции автор нередко проводит параллель с природой. Так, рассуждая о смысле бытия, он отмечает, что человек в сущности ничем не отличается от мышонка, попавшего в клетку и беспомощно мечущегося в узком пространстве, из которого нет выхода. Ибо люди на протяжении всей своей жизни тщетно пытаются отделить плохое от хорошего, злое от доброго, ложь от истины, не осознавая, что мир с момента своего возникновения держится на противостоянии этих двух начал.

Замкнутость пространства человека стала причиной его одиночества. Как утверждает писатель, на земле идёт постепенный процесс отчуждения людей друг от друга, от природы. Каждый из них вращается в кругу собственных желаний и потребностей.

На уровне авторской концепции наблюдается противопоставление между «жестоким и беспощадным обыкновением», воплощающим собой повседневную жизнь людей, и миром справедливости, символизирующим собой идеал, к которому должно стремиться человечество. Условно их можно отнести к нижнему и верхнему мирам. При этом первый из них характеризуется хаотичностью, бессмысленностью, суетностью, относительностью во времени и пространстве. По словам автора, он напоминает муравейник. Второй – это мир гармонии, мир будущего.

В связи с этим особое значение приобретает эпизод, в котором описывается побег Роберта из больницы. Оказавшись на крыше, герой

получает возможность взглянуть на жизнь людей как бы со стороны, с позиций иного пространственно-временного измерения, с позиций верхнего мира.

Большое внимание писатель уделяет теме счастья. По его мнению, человечество несчастно, ибо «счастье надо искать в скрытом, глубинном смысле жизни», а «такого смысла... нет» /111, 197/. И причина тому – жестокость, равнодушие, алчность людей, отсутствие у них стремления высь, в мир будущего, в мир мечты и «пламенной любви».

Заслуживает внимания авторская концепция времени. Согласно представлениям писателя, данная категория – сложное, многогранное явление. В её структуре он выделяет: 1) внутреннее время, характеризующее пространство сознания, воображения, памяти людей; 2) внешнее время, в пределах которого протекает жизнь человека; 3) «пространство времени», именуемое вечностью. При этом время, связанное с человеком, относительно и преходяще. Оно вливается в вечность, где время бесконечно.

Своеобразную интерпретацию получает в повести образ дома. Через него автор осмысляет и материализует внутренний мир своего героя. Так, описывая состояние Роберта, он отмечает: «Его душу можно было сравнить с домом, в комнатах которого натолкано множество нужных и удобных для жизни вещей, но все они либо не так расставлены, либо испорчены и негодны к употреблению. Это был дом, в котором было всё, кроме какой-либо системы и порядка» /111, 202/.

События, описываемые в романе Абиша Кекильбаева «Конец легенды», относятся к далёкому прошлому. Однако, проблемы затрагиваемые писателем, имеют непосредственное отношение к современности. На страницах романа автор размышляет над такими категориями, как добро и зло, правда и ложь, любовь и счастье, власть и слава.

Повествование в произведении ведётся на уровне сознания героев. Основу романа составляют их размышления, переживания. Вследствие чего фабульное и сюжетное время и пространство не совпадают.

Фабульное время-пространство охватывает события, разворачивающиеся с момента возвращения Повелителя до его выступления в очередной поход. Местом действия при этом становятся пустыня, город. Сюжетное время-пространство включает прошлое и настоящее героев, их воспоминания, сны, мечты.

Обо всех происходящих в романе событиях рассказывает автор. Он характеризует героев, даёт оценку их поступкам. Однако, в процессе повествования его пространственно-временная позиция постоянно меняется. Автор выступает то в роли стороннего наблюдателя, то в роли очевидца разворачивающихся событий. Нередко его пространственно-временная позиция совпадает с пространственно-временной позицией героев произведения, что обусловило особенности построения повествования.

Описываемые события рассматриваются в романе с двух точек зрения: автора и персонажей.

В центре внимания писателя – образ Повелителя. Изначально автор не называет героя по имени. Тем самым он подчёркивает, что данный образ, с одной стороны, носит обобщённый характер, с другой – занимает особое положение. Пространственно-временная позиция Повелителя находится над пространственно-временными позициями остальных героев романа. Он – вершитель их судеб. Их жизнь фактически протекает в установленных им пределах. Поэтому хронотоп Повелителя как бы вбирает в себя индивидуальные времена и пространства окружающих его людей. Он выступает своеобразным центром, в котором пересекаются и вращаются судьбы героев произведения. Сквозь призму сознания Повелителя автор преломляет, осмысляет, оценивает их поступки, деяния, происходящие события.

Хронотоп главного героя романа характеризуется многомерностью. Его индивидуальное время-пространство включает воспоминания, размышления, видения. Хронотоп Повелителя тесно переплетается с притчей. Так, рассуждая о счастье, о славе, он обращается к образу Соломона. Вследствие чего границы его индивидуального времени-пространства существенно раздвигаются.

Отличительной особенностью хронотопа Повелителя является замкнутость. Характеризуя героя, автор неоднократно указывает, что он живёт в собственном мире, в который не имеет доступа ни один из окружающих его людей. Примером тому служат следующие строки: «...в подвластном ему мире только один единственный человек имеет право на какие-то тайны – большие и малые, всё равно. Это он сам властелин» /112, 259/. Или: «Великий Повелитель, казалось, не замечал любопытных взоров; откинув голову и вглядываясь в далёкое марево, он сидел в седле прямой, неприступный и непроницаемый» /112, 405/.

Индивидуальное время-пространство Повелителя пересекается с историческим временем. Так, размышляя о своей жизни, о своём положении, герой задаётся вопросом: «Ведь с самого сотворения мира когда и где бывало, чтобы кто-то осмеливался выпрашивать тайну самого правителя?» /112, 259/. В данном высказывании звучит мысль не только о преемственности поколений, единстве прошлого и настоящего, связи частной судьбы с историческим временем, но и о цикличности бытия.

Особое место в романе занимает сон Повелителя, в котором он, одетый в икрам, совершает паломничество в Мекку. На уровне сна героя автор даёт оценку его деяниям, поведению, раскрывает суть его «я». Не случайно поэтому, что священный камень Каабы ускользает из рук Повелителя. Тем самым автор показывает, что Бог не может простить Великого Владыку. И главная причина тому – чрезмерная гордыня Повелителя. Как отмечает автор, даже во время паломничества «лицо его оставалось суровым и

непроницаемым» /112, 438/. Обращаясь к Богу, герой не стремится открыть ему душу и по-прежнему замыкается в собственном мире.

Поведение Повелителя обусловлено тем, что, покорив три стороны света, подчинив своей воле тысячи людей, он как бы возвысился над ними. Он стал «творцом» их судеб. Вследствие чего Повелитель почувствовал себя равным Богу. Поэтому привидевшийся ему сон он толкует по-своему. «Если сам всевышний, создавая свой огромный мир, наделил каждую тварь разными недостатками и слабостью, дабы ему сподручнее было удерживать их всех в своей власти, то почему возбраняется земным владыкам точно таким же образом держать в узде чернь? – спрашивает Повелитель. – Зачем осуждать смертного за то, что он лишь повторяет ошибки творца?» /112, 457/.

Как видим, сон выполняет в романе несколько функций: во-первых, позволяет герою взглянуть на себя как бы со стороны; во-вторых, служит предупреждением Повелителю об ожидающей его участи; в-третьих, раздвигает границы индивидуального времени-пространства героя; в-четвёртых, раскрывает авторское видение проблемы «человек и Бог».

На уровне сна происходит слияние пространственно-временных позиций Повелителя и Сеида. Как указывает автор, Великий Владыка ни разу не был в Мекке. Однако в своём сне он отчётливо видит окрестности священного города, горы-близнецы Саф и Мару. Это объясняется тем, что в нём как бы оживают «воспоминания его Сеида». Тем самым в романе проводится мысль о единстве людей. На страницах произведения писатель утверждает, что каждый человек является частью окружающего его мира, творением Бога. И потому люди взаимосвязаны между собой.

Судьба Повелителя тесно переплетается с судьбами окружающих его людей и прежде всего юного зодчего Жаппара и Младшей Ханши.

Жаппар занимает пограничное положение. Он живёт на стыке нескольких миров: прошлого и настоящего, реального и сказочного, земного и небесного. Причём пространственно-временные границы между этими мирами весьма зыбкие и неустойчивые. Воспоминания, размышления Жаппара постоянно переплетаются с его видениями, грёзами. Так, например, Младшая Ханша кажется ему сказочной феей. Её визит он воспринимает как чудное видение. Вспоминая об отце, Жаппар приходит к выводу, что вся его жизнь была окружена тайной: «тайной было само появление горшочника» в кишлаке, «таинственная душа» позвала его «в далёкий путь».

Во всём герой видит загадочное, прекрасное, что обусловлено романтизмом его души. С самого детства Жаппар жил в своём особом мире, в котором сон становится явью, а сказка реальностью. Поэтому, в отличие от окружающих его людей, он устремлён ввысь, к миру мечты, к миру неба.

На уровне хронотопа Жаппара наблюдается противопоставление двух миров – верхнего и нижнего. Строя башню, зодчий оказался как бы между небом и землёй. Его положение дало ему возможность сравнить оба мира. Так, в сознании Жаппара верхний мир предстаёт как обитель ангелов. Он

неразрывно связан с образом неба, гармонии, красоты. Нижний – связан с образом города. Это мир повседневной суеты.

Время-пространство Жаппара пересекается с индивидуальным временем-пространством Младшей Ханши. Её хронотоп также характеризуется многоплановостью. Он включает размышления, мечты, сновидения героини. Подобно Жаппару, Младшая Ханша живёт на границе реального мира и сказочного. Будучи одинокой на земле, она погружается в свои фантазии, грёзы. Героиня как бы создаёт свой собственный мир, который противостоит окружающей её действительности.

Младшая Ханша духовно близка Жаппару. Именно поэтому их образы неразрывно связаны между собой. Причём связь между героями наблюдается на нескольких уровнях. Во-первых, через образ Зухры и видения Жаппара. В сознании молодого зодчего обе героини сливаются воедино. Ему кажется, что Младшая Ханша очень похожа на Зухру. Это обусловлено тем, что они являются ипостасями единого целого – той прекрасной девы, которая грезится Жаппару в его видениях, олицетворяя собой его мечту о любви и счастье. Во-вторых, на уровне снов Младшей Ханши. В-третьих, через образ минарета, символизирующего собой любовь обоих героев и их стремление к счастью. Кроме того, индивидуальные времена и пространства Жаппара и Младшей Ханши как бы вращаются внутри хронотопа Повелителя. Их судьбы находятся в зависимости от его воли.

Своеобразна композиция романа. По сути она отражает пространственно-временные позиции героев.

Произведение состоит из четырёх частей, в первой и последней из которых рассказывается о Повелителе, во второй – о зодчем Жаппаре, в третьей – о Младшей Ханше. Тем самым образ Великого Владыки, его размышления как бы «окаймляют» сюжет романа. А его индивидуальное время-пространство служит своеобразной рамкой, в пределах которой разворачиваются судьбы Жаппара и Младшей Ханши.

Глубокое символическое значение несут в себе заглавия частей романа. С одной стороны, они отражают композицию произведения («Красное яблоко» – завязка; «Минарет» – развитие действия; «Любовь» – кульминация; «Конец легенды» – развязка); с другой – раскрывают его смысловое содержание. Так, первая часть называется «Красное яблоко». *Яблоко*, круглое по форме, выражает идею круговорота бытия, размеренности жизни. *Красное* – сочное, наливное – означает блеск, богатство владений Повелителя. Заглавие данной части неразрывно связано с образом яблока, которое получает хан от своей старшей жены. Соответственно червоточинка в этом яблоке – то, что нарушает размеренную жизнь обитателей дворца, то есть *минарет*. Так осуществляется связь между первой и второй частями романа. *Минарет* – высокая башня, устремившаяся в небо, поднимавшаяся над дворцом Повелителя – символизирует любовь, которой чужды пространственно-временные границы, чья-либо воля, законы

разума и бытия. Образ минарета, сотворённого молодым зодчим Жаппаром, заставляет Младшую Ханшу взглянуть на окружающий мир иначе. Она впервые приходит к пониманию того, что главный смысл её жизни – *любовь*, которой ей так не хватает во дворце Повелителя. Поэтому название третьей части отражает внутреннее состояние героини, раскрывает пространство её души. Подобно минарету, возвысившемуся над дворцом Повелителя, и тем самым как бы вышедшему из-под его власти, в сердце Младшей Ханши, вопреки её воле, зарождается чувство, которое разрушает устоявшийся уклад её жизни и размыкает круг бытия. Заглавие четвёртой части совпадает с общим названием романа. Это обусловлено стремлением автора показать, что: 1) вместе с историей любви молодого зодчего и юной ханши завершилась история жизни Повелителя; 2) жизнь вращается по кругу. Ибо, с одной стороны, Великий Владыка разлучил влюблённых. Жестоко наказав Жаппара, он положил конец легенде о любви зодчего и Младшей Ханши и тем самым не дал возможности сбыться их мечтам. С другой – по воле Бога завершилась жизнь самого Повелителя, который также не успел осуществить свои планы – покорить четвертую часть света.

Следует отметить, что идея круговорота бытия является центральной в романе. По кругу движется сюжет и строится повествование произведения (роман начинается с описания возвращения Повелителя из похода и завершается его выступлением в очередной поход). По кругу и в кругу вращается жизнь героев (их судьбы находятся в зависимости от воли Великого Владыки, и они подчиняются установленным им порядкам, но в то же время поступки самого хана определяются мнением окружающих его людей, и он оказывается во власти собственных законов).

Для романа характерны двойственность, противопоставление. Так, размышляя о сущности людей, автор указывает на их двуликость. Каждый из них днём является человеком, а ночью превращается в зверя. По мнению писателя, люди живут как бы на стыке двух пространственно-временных измерений – мира животного и человеческого. Двуликостью характеризуются и некоторые образы в романе. Например, служанка Повелителя. Описывая её внешность, автор пишет: «Овальное лицо, густо покрытое пудрой, белело непроницаемо, длинные ресницы, не в меру насурьмленные, ловко прикрывали многоопытную осведомленность и подспудное упрямство, придавая лицу выражение лживой покорности и простодушия» /112, 270/.

Противопоставление наблюдается на уровне внутреннего мира героев. Показывая движение мыслей, чувств Повелителя и зодчего, автор делает акцент на том, что *сегодня* их душевное состояние отличается от того, каким оно было *вчера*.

Примечательно, что день, о котором идёт речь, охватывает разные промежутки времени в жизни героев. *Сегодня* для Повелителя связано с его возвращением из похода, для Жаппара – это момент осмысления значения,

необходимости минаретов, творцом которых он является. Однако, несмотря на различие, оба временных плана связаны между собой. Ибо в этот день, с одной стороны, и Повелитель, и Жаппар постигают некую истину, сущность своего бытия, с другой – их охватывает ощущение, предчувствие предстоящих перемен, которые в действительности происходят (смотрите, после возвращения хана его жизнь меняется, как и у зодчего после завершения им строительства). Вследствие чего в романе создаётся эффект остановленного мгновения. *Сегодня* Жаппара предстаёт как продолжение *сегодня* Повелителя. Их временные планы, вначале идущие как бы параллельно друг другу, в конечном итоге сливаются, образуя единое целое.

В романе постоянно проводятся параллели между миром людей и миром природы. Так, описывая Жаппара, автор сравнивает его с верблюжонком; характеризуя внутреннее состояние Младшей Ханши, он указывает, что её «подавленная душа всё равно что голодный бездомный щенок» и т.п. Через весь роман проходит мысль о единстве человека и природы. Примером тому служат следующие строки: «Солнце склонилось к закату. Но, словно беспокоясь за мечтательного подростка, который, забывшись, может остаться один в безлюдной степи, оно, повиснув у горизонта, вприщур наблюдало за ним. И только заметив, что мальчик встал, поднял лежавший в сторонке прут и направился к своим ягням, оно удовлетворённо скользнуло за горизонт» /112, 324/. Более того, мир людей рассматривается в произведении с позиции мира животных (смотрите образ ишачка).

Значительное место занимают в произведении размышления писателя о времени. Данную категорию автор рассматривает на уровне сознания Повелителя. Вследствие чего понятие времени получает своеобразную трактовку. Оно осмысливается сквозь призму общественного устройства. Так, по мнению героя, в мире, где господствует сила, происходит постоянная борьба за власть, время относительно и непредсказуемо. Оно представляет собой «сыпучий песок», складывающийся из *Вчера*, *Сегодня*, *Завтра*. При этом *Вчера* – «разновидность слабости», *Сегодня* – «неопределённость, .. зыбкая срединная межа между страхом и надеждой», *Завтра* – то, что побеждает *Сегодня*. Имя же «истинной силы» – *Вечность*.

В концепции героя происходит сужение временных границ от абстрактных до конкретных. Данная категория как бы приобретает «чёткие очертания». Более того, время материализуется. С одной стороны, оно сравнивается с сыпучим песком; с другой – ассоциируется с образом Повелителя. Причём в обоих случаях раскрывается суть данного понятия. Уподобляя время сыпучему песку, автор отмечает такие его свойства, как изменчивость, быстротечность. Соотнося же с образом Повелителя, писатель показывает, что время – некая сила, довлеющая над людьми, влияющая на их жизнь и управляющая их судьбами.

Интересны представления героя о счастье и славе. Данные понятия он рассматривает в единстве с категорией времени. В понимании Повелителя

«счастье – призрачное благо *бренной* жизни, слава – достояние величия и *вечности*» /112, 250/.

Большое внимание в романе писатель уделяет постижению сущности жизни. На примере судеб героев автор пытается понять, в чём заключается смысл бытия человека. При этом он не даёт однозначного ответа. Он лишь указывает, что жизнь «не что иное, как бессмысленные, беспорядочные знаки на песке, как случайные, постоянно меняющиеся призрачные следы в этом однообразно тусклом и безбрежном мире» /112, 248/. Тем самым автор выражает мысль, что индивидуальное время-пространство каждого человека – одно из составляющих звеньев во всеобщем круговороте бытия. Причём жизнь людей носит преходящий характер. Всё в ней переменчиво, призрачно и относительно.

Заслуживает внимания авторская интерпретация темы любви. Любовь в понимании писателя – «острая скала». Такое сравнение не случайно. Соотнеся любовь с образом острой скалы, автор не только материализует данное чувство, делая его более доступным восприятию читателя, но и показывает её двойственный характер. Ибо, с одной стороны, любовь окрыляет человека, возносит его ввысь; с другой – она нередко становится причиной гибели, крушения человека.

В произведении неоднократно звучит мысль об одиночестве людей. Повествуя о судьбах своих героев, автор подчёркивает, что каждый из них живёт в собственном мире, находится как бы в замкнутом пространстве. Причиной же их отчуждения являются законы, правила, установленные Повелителем. Так, Младшая Ханша одинока, поскольку не может быть рядом с тем, кого любит, ей не с кем поделиться своими мыслями, переживаниями, сомнениями, мечтами. Одинок Повелитель. Ибо, несмотря на то, что в его власти находится половина мира, «ни с одной живой душой, обитающей в этой половине мира, он не может поговорить искренне и откровенно» /112, 286/. Одинок создатель, так как не смеет открыто выразить свои чувства.

Замкнутость индивидуального времени-пространства человека обусловлена также предопределённостью его судьбы. По мнению писателя, жизнь людей изначально имеет чёткие границы. Каждый из них совершает путь, предначертанный сверху. Отсюда значимость образов-символов, позволяющих героям романа как бы заглянуть в своё будущее. Среди них следует выделить прежде всего образ перстня. Серебряный перстень, украшенный редким камнем, с которым Повелитель «никогда не расставался – ни в изгнании, ни в далёких походах», является символом его власти. Ибо он был подарен хану старшим тестем на смертном одре. Умирая, тот назначил своего зятя вместо себя верховным эмиром. Символом же преемственности власти стал перстень. Соответственно его потеря указывает на завершение правления Повелителя. Власти Великого Владыки, покорившего три стороны света, приходит конец.

Символичен эпизод, в котором описывается рождение первого сына Повелителя. Как отмечает автор, все дни, что хан провёл с женой в темнице, царил мрак. «В этот сырой, затхлый колодец днём не проникал луч солнца, ночью – свет луны» /112, 275/. Однако в тот момент, когда у Повелителя родился сын, луна осветила подземелье. И это не случайно. Ибо рождение новой жизни воплощает свет, надежду человека на будущее.

Для постижения идейно-смыслового содержания произведения большое значение имеют образы неба, города, горизонта, минарета, родника, дерева, двери.

Небо, с одной стороны, бескрайнее и беспредельное, воплощает собой вечность; с другой – простираясь над человеком, является своеобразным символом его духовных устремлений, миром мечты и надежды.

Город – отражение суетности жизни людей. В сознании писателя его образ ассоциируется с «гигантским серым муравейником», в котором «изо дня в день толкутся, как в ступе... беспокойные двуногие смертные» и «сшибаясь, как льдины в половодье, бьются и хватают друг друга за глотки ради богатства, чинов, положения» /112, 318/. Город – это символ нижнего мира. И потому его образ противопоставляется в романе образу неба. Город – замкнутое пространство, в котором протекает жизнь людей. Он является воплощением мира человеческого.

Горизонт, с одной стороны, – граница, лежащая между небом и землёй; с другой – своеобразное окно, позволяющее человеку глядеть на «беспредельный божий мир».

Образ минарета – один из самых загадочных и сложных в романе. Он характеризуется многозначностью. Так, вначале высокая, устремившаяся к небу башня воспринимается Повелителем как символ его могущества. Он видит в ней отражение самого себя. Ибо, подобно ему, она милостиво манит всех издалека, но вблизи становится строгой и недоступной. Однако в процессе повествования раскрывается истинное значение данного образа. Минарет представляет собой «дивный храм любви». Он воплощает неодолимую страсть, мечту её создателя. Более того, в понимании Жаппара минареты «выражают высокое и гордое стремление рода человеческого отрешиться хотя бы на мгновения от всего привычного и низменного, бескрылого, что притягивает, придавливает, клонит неодолимо и со всех сторон к земле, ...где повседневную мелочную недостойную суету зачастую выдают за подлинную жизнь, отрешиться от всего мнимого и подняться, взлететь, может быть, даже наперекор судьбе, на высоту, встрепенуться непокорным духом, чтобы можно было узреть истинно величественное, чем прекрасен и сам беспредельный мир, и высшее творение жизни – человек» /112, 319/.

Через образ родника раскрывается идея единства человека и природы. По мнению писателя, природа является матерью людей. Именно поэтому, оказавшись в трудной ситуации, Повелитель отправляется к роднику. «Здесь,

– как пишет автор, – сами по себе разрешались все его тревоги и сомнения и просветлялась, оттаивала заскорузлая, очерствевшая от хлопот и дум душа» /112, 271/. «Только... рядом с вечным родником, он не чувствовал себя могущественным властелином» /112, 257/.

Дерево – символ жизни. Оно воплощает неразрывное единство прошлого, настоящего и будущего, выражает идею цикличности времени (смотрите образ урючины). Интересно сравнение матери Повелителя. Прощаясь с ним перед смертью, она говорит, что он был её «единственным сыном, как одинокое священное дерево в голой пустыне» /112, 278/. В данном случае образ дерева является воплощением надежды, устремлённости в будущее.

Тяжёлая кованая дверь опочивальни Младшей Ханши отделяет героиню от окружающего мира. Она замыкает пространство, сужая его до границ комнаты. В сознании Младшей Ханши дверь воспринимается как символ «презрительно-холодного мира, в котором бесследно гаснут лучшие человеческие порывы и возвышенно-светлые мечты» /112, 403/.

Повествование в романе Абдижамила Нурпеисова «Последний долг» начинается как бы с конца. Вначале автор характеризует внутреннее состояние главного героя произведения, описывает место и время развития действия. Затем объясняет причины, заставившие Жадигера покинуть рыбацкий аул и прийти к морю.

Роман строится в форме воспоминаний. В основе его повествования лежит судьба Жадигера Амиржанова. Стремясь осмыслить своё настоящее, герой обращается к прошлому. Вследствие чего время в романе движется как бы в обратном направлении. В процессе воспоминаний герой постепенно перемещается из настоящего в прошлое. При этом время движется не линейно, а по возрастающим кругам. Ибо, размышляя о своей жизни, событиях, происходящих в действительности, пытаясь разобраться в причинах своего душевного разлада, герой углубляется в своё прошлое. Так, оказавшись на льдине, Жадигер вначале вспоминает о своей свадьбе с Бакизат, о студенческих годах. Затем, вернувшись к событиям настоящего, он погружается в размышления о своём детстве, о школьных годах. В результате перед взором читателя предстаёт целостная картина жизни Жадигера, изображённая в ретроспективном плане.

Такое построение повествования позволяет писателю рассматривать описываемые им явления и события с двух точек зрения: с позиций прошлого и настоящего, и тем самым проследить изменения, произошедшие в окружающей героя действительности. Индивидуальное время-пространство Жадигера накладывается на пространственно-временной план мира, в котором он живёт. Вследствие чего прошлое и настоящее героя становится своеобразной призмой, сквозь которую отражаются и преломляются прошлое и настоящее окружающей действительности. Так, например, вспоминая о Бакизат, Жадигер размышляет о том, какой она была раньше и какая сейчас.

С позиций прошлого и настоящего автор описывает Аральское море, крутояр, рыбацкий аул.

Повествование романа строится на основе диалога автора с героями произведения и прежде всего с Жадигером. Вследствие чего его пространственно-временная позиция постоянно варьируется. То он описывает происходящие события с точки зрения стороннего наблюдателя, то становится их непосредственным участником. Нередко пространственно-временная позиция автора совпадает с пространственно-временной позицией героев романа (Жадигера, Азима и др.). Такая форма построения повествования, с одной стороны, позволяет дать более адекватную оценку описываемым событиям, с другой – создаёт впечатление близости автора и читателя. Обращаясь к героям романа во втором лице, автор как бы одновременно обращается и к читателю, заставляя его (читателя) задуматься над проблемами, поднимаемыми в произведении. Благодаря чему возникает эффект сокращения пространственно-временной дистанции между автором и читателем, между читателем и героями романа. Читатель как бы встаёт на пространственно-временную позицию героев произведения, превращаясь в непосредственного участника происходящего.

Пространственно-временной континуум произведения охватывает несколько пространственно-временных измерений: реальное, историческое, сказочно-мифологическое, которые тесно взаимосвязаны между собой и постоянно пересекаются на протяжении всего повествования романа.

На уровне реальном автор воссоздаёт современную действительность. Рассказывая о судьбе Жадигера Амиржанова, окружающих его людей, Аральского моря, писатель раскрывает проблемы, стоящие перед человечеством, размышляет о будущем Земли. Соответствие границы реального времени-пространства то сужаются до пределов частной жизни, то раздвигаются, достигая планетарных, вселенских масштабов.

В повествование романа автор широко включает легенды, предания, в которых описывается история Приаралья. Их использование обусловлено, с одной стороны, стремлением писателя воссоздать картины прошлого, найти истоки, причины процессов, явлений, наблюдаемых в современной действительности; с другой – показать единство пространства духа. Ибо, передаваясь из поколения в поколение, легенды и предания выступают своеобразным связующим звеном между людьми различных эпох.

Описывая быт рыбаков, автор указывает, что прошлое всегда незримо присутствует в настоящем. Наиболее чётко данная мысль выражается в следующих строчках: «Умирили одни, старились другие, приходили следующие поколения, но и при них с тем же неизменным благоговением чтилось и продолжало посещаться пепелище предков на крутояре» /113, 149/.

В романе наблюдается оппозиция «верх» - «низ». Верх – это мир неба, мир красоты, мир гармонии, мир грёз, мир будущего. Он неразрывно связан с образом Бога, который вершит и определяет судьбы людей. Поэтому верхний

мир, как и всю структуру романа, характеризует двойственность. С одной стороны, люди устремляются ввысь в минуты счастья. Испытывая радость, они словно парят над землёй (смотрите, например образ Жадигера. Как пишет автор, после свадьбы он «точно в небеса взвился, земли под собой не чуял» /113, 5/). С другой – человек обращается к Богу, оказавшись на грани отчаяния, в безвыходной, трудной ситуации (например, переезжая реку по тонкому, хрупкому льду, Жадигер «снова и снова обращался к Создателю земли, небес, воды, всего подлунного мира...» /113, 59/). Эта двойственность обусловлена наличием двух начал в жизни людей. Первое из них – духовное. Оно включает в себе мечты человека и ведёт его ввысь. Второе – повседневная жизнь людей, их быт. Оно связано с нижним миром. Ибо низ – это мир земной, эта реальность, в которой живут люди. Соответственно бытие человека имеет два направления – вертикальное и горизонтальное.

В романе немало сказочных реминисценций. Так, например, во время разговора о судьбе Аральского моря Жадигер сначала называет Азима чудовищем Кок-Огузом, а затем сравнивает его с Ходжой Насреддином. Обращение к сказке обусловлено стремлением писателя постичь законы бытия, осмыслить явления, наблюдаемые в действительности, и показать извечный характер выдвигаемых им проблем.

Интересна композиция произведения. Роман состоит из двух книг. Первая из них носит название «И был день», вторая – «И была ночь». Тем самым писатель уже в заглавии указывает тот временной промежуток, в течение которого разворачиваются описываемые в романе события. Более того, в названиях книг, с одной стороны, содержится противопоставление, которое характеризует всю структуру произведения; с другой – в них заключено глубокое символическое значение.

День воплощает собой жизнь. Именно поэтому в первой книге главный герой романа вспоминает о своём прошлом, размышляет о настоящем. Он как бы подводит итоги прожитой жизни, о чём свидетельствует эпитафия, написанная к данной книге: «Я не чинил людям зла... Я не убивал... Я не преграждал путь бегущей воде...» /113, 5/. Ночь символизирует закат жизни. Поэтому в качестве эпитафия ко второй книге автор берёт следующие строки: «Пой, сердце, припомни все свои мечты, Пой, в нескончаемой тревоге» /113, 225/. Ибо в ожидании завершения жизненного пути человек обычно вспоминает о своих мечтах, неосуществившихся надеждах, планах. Так поступают и герои романа: Жадигер, Бакизат, Азим.

Названия книг несут в себе авторское мироощущение. День – это бытие людей, их повседневная жизнь, это настоящее. Ночь – это то, что ожидает человечество, если оно не изменит своего отношения к окружающему миру и не встанет на путь духовного возрождения.

Принцип двойственности характеризует пространственно-временные позиции героев произведения. Практически все персонажи романа занимают промежуточное положение. Они живут на стыке двух миров: прошлого и

настоящего, реального и воображаемого, чем обуславливается также многомерность их индивидуальных времен и пространств. Ярким примером тому служит образ Жадигера Амиржанова. Его индивидуальное время-пространство включает воспоминания, размышления, биографическое время. Более того, образ Жадигера выступает своеобразным центром. На уровне его сознания пересекаются несколько пространственно-временных планов: реальный, исторический, воображаемый и онейрический. В плане реальном судьба Жадигера переплетается с судьбою окружающих его людей: его матери, тещи, Бакизат, Азима, рыбаков, жителей аула. При этом его хронотоп как бы вбирает в себя индивидуальные времена и пространства остальных героев романа. Ибо именно через размышления Жадигера раскрываются характеры окружающих его людей. Такой подход писателя обусловлен стремлением показать единство судеб человеческих.

Онейрическое пространство охватывает сны героя, которые по сути являются зеркальным отражением реальной действительности. Через них Жадигер осмысляет события, происходящие в его жизни. Более того, сны способствуют раскрытию внутреннего мира героя, его душевного состояния. Так, сон, в котором Жадигер «с трудом поднимается по ступенькам на второй этаж заметного здания в центре районной площади и всякий раз застревает на полпути», свидетельствует о неопределённости его жизненного пути, о невозможности достижения им подлинного смысла бытия. Постоянно возникающий в его видениях образ Кок-Огуза, выпивающего озеро, воплощает собой беду, надвигающуюся над Аральским морем.

Сны значительно раздвигают границы индивидуального времени и пространства Жадигера. Благодаря им он не только осмысляет настоящее, но и совершает путешествие в прошлое и будущее.

Воображаемое пространство проявляется на уровне грёз Жадигера. Так же, как и онейрическое пространство, оно способствует выходу героя за пределы его индивидуального времени-пространства. На уровне воображения Жадигер получает возможность заглянуть в будущее и увидеть события, происходящие в настоящем, в ином измерении, в их перспективе.

Историческое время-пространство входит в повествование романа через размышления Жадигера о прошлом. Глядя на гибнущее море, заброшенные лачуги рыбаков, герой часто вспоминает о том, каким был Арал в былые времена. Проводя параллели между прошлым и настоящим, он пытается найти причину происходящих в современном мире процессов.

Примечательно, что реальное, онейрическое, воображаемое, историческое время и пространство, пересекаясь на уровне сознания героя, соединяют его образ с образом моря. Вследствие чего судьба Жадигера оказывается в неразрывном единстве с судьбою Арала. Более того, связь образа главного героя с образом моря осуществляется через образ автора. Вступая в диалог с Жадигером, рассуждая вместе с ним о явлениях, наблюдаемых в действительности, комментируя описываемые события, он

тем самым подчёркивает взаимозависимость судьбы человека и судьбы окружающего его мира.

Через весь роман проходит мысль о том, что счастье людей зависит от их отношения к природе. Только живя в гармонии с ней, человек может обрести подлинный смысл бытия. «Само существование человечества в будущем, – пишет А. Нурпеисов в романе, – в прямой зависимости от того, быть или не быть здоровой и чистой природе» /113, 119/. Отсюда трагизм судьбы главного героя произведения. Гибнет море, а вместе с ним гибнет и человек, хотя, казалось бы, это два разных мира – мир людей и мир природы, – которые существуют параллельно и изначально противостоят друг другу. Но в то же время они тесно взаимосвязаны. Ибо деяния людей влияют на состояние природы, которое, в свою очередь, определяет будущее человечества. В этом плане индивидуальное время-пространство главного героя романа предстаёт как одно из звеньев во всеобщем пространственно-временном потоке жизни моря.

Следует отметить, что образ Жадигера занимает пограничное положение. Вся его жизнь протекает на стыке двух миров: реального (внешнего) и духовного (внутреннего), прошлого и настоящего, воображаемого и действительного. Причём границы между ними настолько зыбкие, что герой легко переходит из одного измерения в другое, а иногда они даже сливаются. В результате чего воображаемое предстаёт как реальное, прошлое – как настоящее, сон становится явью, а явь превращается в сон.

Примечательно, что, вступив в диалог с Жадигером, размышляя о его судьбе, автор не сразу называет его имя, а лишь спустя некоторое время. Тем самым он даёт понять читателю, что судьба главного героя романа – одна из многих человеческих судеб. Вследствие чего границы индивидуального времени-пространства Жадигера раздвигаются до общечеловеческих масштабов.

Заслуживает внимания и тот факт, что в своих размышлениях Бакизат называет мужа Передовиком Труда. И это не случайно. Ибо, называя Жадигера Передовиком Труда, она фактически подчёркивает единство его судьбы с судьбою рыбаков – тружеников моря.

Интересна пространственно-временная позиция Азима и Бакизат. Азим – по сути антипод Жадигера Амиржанова. В отличие от Жадигера, который живёт мыслями о прошлом и настоящем и устремлён в будущее, он довольствуется лишь настоящим. Более того, Азим фактически отрекается от своего прошлого. Своеобразным символом его отречения становится та невидимая граница, которую он устанавливает между собой и жителями аула.

Следует отметить, что, характеризуя Азима, автор подчёркивает отсутствие в нем духовного, человеческого начала. Герой напоминает некую машину, действующую по определённой, четко разработанной программе.

«Он и садился, и вставал, заранее рассчитывая каждое слово. Даже смеялся не по надобности, а опять-таки исходя из точно выверенной внутренней необходимости» /113, 239/. Поэтому Азим обречён. И его жизнь проходит бесследно, в то время как душа Жадигера сливается с вечностью.

Бакизат занимает промежуточное положение. В ней как бы борются две стихии, чем и объясняется противоречивость её поступков. Духовно она устремлена к Жадигеру. В реальном же мире стремится быть рядом с Азимом. С этой точки зрения обоих героев можно рассматривать как две различные ипостаси Бакизат.

Более того, будучи женщиной, она воплощает собой начало, является носителем жизни. Соответственно образы Жадигера и Азима приобретают общечеловеческое значение. Они символизируют собой два пути человечества, один из которых устремлён ввысь, в будущее, другой – движется в горизонтальном направлении, имея лишь настоящее. Именно поэтому в финале романа Жадигер как бы уходит в вечность. После его гибели продолжает жить его душа, перевоплотившись в маленькую птичку, которая улетает в небо. Азим бесследно исчезает. На льдине остается одна Бакизат, которая, наконец, совершает свой окончательный выбор в пользу Жадигера. Такой финал романа не случаен. Образ Бакизат, оставшейся на льдине, воплощает надежду автора на возрождение мира, человечества.

Среди эпизодических персонажей романа следует отметить прежде всего образы юной девушки и секретарши Жадигера Зауре. Прекрасная юная девушка, повстречавшаяся Азиму на одной из улиц Алматы, воплощает собой единство небесного и земного начал. Ибо будучи рожденной на земле, она в то же время заключает в себе гармонию, присущую небу, – красоту. Образ Зауре выступает своеобразным связующим звеном между двумя мирами – верхним и нижним. Хрупкая, нежная, чуткая, чистая душой, она как бы возвышается над той зловещей действительностью, которая её окружает. Именно поэтому в сознании Жадигера Зауре ассоциируется с лунным зайчиком, который, в свою очередь, является символом душевных устремлений героя, символом теплоты. Причём теплоты неземной, ибо на земле не осталось тепла. Весь мир превратился в ледяное поле. Более того, Зауре является олицетворением надежды автора, его веры в будущее. Об этом свидетельствуют следующие строки: «И каждый раз, неслышно переступив порог, прижав к груди какую-нибудь папку, она несмело и в то же время с *детским* ожиданием распахнув глаза, взглядывала быстро и чутко туда, где в глубине кабинета за столом сутулился... мужчина...» /113, 207/. В Зауре есть что-то детское. Она похожа на ребёнка. Дети же, как известно символизируют будущее.

Принцип двойственности, присущий произведению, проявляется на уровне образов-двойников. Так, Азим похож на своего дядю – «прославленного строителя». Их сходство наблюдается в манере поведения, в речи героя. Дочь Жадигера, с одной стороны, – копия его тётки, с другой –

напоминает куклу, которая продаётся в магазине. После встречи с Азимом, Бакизат начинает «думать точь-в-точь», как он, фактически став его духовным двойником.

Введение образов-двойников обусловлено стремлением автора, во-первых, подчеркнуть, что герои романа – обыкновенные люди, которые часто встречаются в действительности, в повседневной жизни; во-вторых, показать процесс деиндивидуализации личности, присущей современному обществу; в-третьих, дать возможность героям взглянуть на себя как бы со стороны, ибо двойники по сути являются зеркальным отражением друг друга. Разница лишь в том, что при этом отражается не столько их внешность, сколько их внутренний мир. Соответственно возникновение двойников является результатом слияния пространственно-временных измерений различных героев произведения вследствие их духовной близости.

Интересен образ сына Бакизат. Как отмечает героиня, он с самого рождения был копией Жадигера. Сходство отца и сына объясняется не только их родством. Добродушный, но значительно отставший в развитии, сын Жадигера фактически является олицетворением его будущего, непонятного, сложного и безысходного.

В романе нередко происходят перевоплощения героев. Например, Жадигер в видениях Азима и Бакизат предстаёт в образе чудовища, которое, по мнению его жены, ниспослано к ним свыше в качестве небесной кары. Соседская девочка, с которой Амиржанов играл в детстве, является к нему во сне в образе лисёнка, козлёнка, рыжего чертёнка. Бакизат в видениях Жадигера принимает облик лисы и его секретарши Зауре.

Перевоплощения героев – это, с одной стороны, проявление двойственности их внутреннего «я»; с другой – отражение их подлинной сути, их душевного состояния (пространства души). Жадигер, облепленный снегом, воспринимается Бакизат как небесная кара в силу того, что она ощущает свою вину. Её перевоплощения на уровне сознания мужа объясняются противоречивостью её внутреннего мира. Как и Зауре, она несёт в себе чистое, светлое, духовное начало. Но в то же время, подобно лисёнку, пытается «обмануть судьбу». Обличья, которые принимает подруга детства Жадигера, являются отражением её характера. Следует отметить, что на уровне перевоплощений пространственно-временные планы Бакизат и девочки пересекаются, что объясняется их духовным родством.

Примечательно, что имя жены ассоциируется у Жадигера с раскалённым угольком. Это также указывает на двойственность внутреннего мира Бакизат. Ибо раскалённый уголёк, с одной стороны, обжигает, делает человеку больно; с другой – является источником тепла. Так и Бакизат, хотя и наносит мужу немало душевных ран, в то же время где-то в глубине души она жалеет его и даже любит. Через образ раскалённого уголька происходит материализация внутреннего мира героини.

Двойственность проявляется и в описании Азима. Характеризуя его, автор указывает, что во время разговора герой нередко замыкается, «скрываясь под непроницаемой маской». В результате чего происходит разделение индивидуального времени-пространства Азима на два измерения – внутреннее и внешнее. Причём внешнее выполняет роль своеобразной стены, которая отгораживает его от окружающего мира.

Значительное место в романе отводится образам детей. Столь пристальное внимание к ним писателя объясняется его стремлением показать, какое будущее ожидает людей, если они не изменят своего отношения к природе. Как пишет автор, «...в ауле всё больше дебильных, неполноценных детей, подвергшихся болезням ещё во чреве матери; и эти убогие тоже, хоть и ничего не понимали, крутились у всех под ногами; безрукие, безногие детишки, как лягушата прыгали, подскакивали, стуча костыликами...» /113, 77/. Больные дети – результат вторжения человека в природу, его бездумного и жестокого отношения к ней. Изображая их, писатель проводит мысль о том, что люди обречены на безбудущность, ибо они фактически отрелись от своего прошлого, воплощением которого в романе является Аральское море.

Доказательством этому служит также сон матери Бакизат, в котором она теряет свою внучку. Потеря внучки символизирует, с одной стороны, безбудущность самой героини, которая живёт лишь настоящим и стремится к материальным ценностям; с другой – безбудущность всего человечества. Более того, на уровне сна матери Бакизат автор показывает единство частной судьбы с судьбой исторической, с судьбой общества. Он подчёркивает, что индивидуальное время-пространство человека неразрывно связано с пространственно-временным потоком окружающего его мира.

Мысль об угрожающей людям катастрофе проходит и через сон Жадигера Амиржанова, в котором он слышит пронзительный крик ребёнка. Именно поэтому, проснувшись, герой испытывает сильный страх, и «резкая свежесть морского ветерка, дохнувшая в лицо», кажется ему «жутким прикосновением могильно-холодных глубин» /113, 174/. Пронзительный крик ребёнка отражает кризисное состояние современного общества.

Жестокость людей, их варварское отношение к природе являются причиной болезни не только детей, но и самого главного героя произведения. В романе неоднократно подчёркивается, что Жадигер не здоров. Внешним проявлением его болезни служит то, что он постоянно косится *влево*. Автор не случайно акцентирует внимание на этой детали. Жадигер косится *влево*, потому что у него болит сердце, болит душа, будучи не в силах вынести то, что происходит в окружающем его мире.

В таком аспекте природа предстаёт как символ прошлого, Жадигер Амиржанов – настоящего, дети – будущего. Соответственно болезнь главного героя романа и болезнь аульских ребятишек, или кризис настоящего, невозможность будущего, являются следствием того, что люди

оторвались от своих корней, своей истории, своего прошлого, хранительницей которых выступает Мать-природа.

Идея единства прошлого и настоящего реализуется и через женские образы. На протяжении всего повествования автор указывает, что все женщины – дочери Праматери Евы.

Следует отметить, что при описании героев произведения писатель обычно проводит параллели с миром природы. Так, например Жадигера его тёща и Бакизат называют Чёрным Дромадером (Каранаром), его мать сравнивается с верблюдицей. Дядя Азима Заика ассоциируется с филином.

Использование подобных сравнений объясняется стремлением автора показать единство мира людей и мира природы. Этим обусловлено своеобразие структурной организации произведения. Описываемые в романе события параллельно разворачиваются в двух пространственно-временных планах – в мире людей и в мире природы.

Мир природы представлен образами Аральского моря, рыб, волка, верблюдицы, птицы. Примечательно, что, изображая животных, автор как бы переходит на их пространственно-временную позицию. Это позволяет ему не только раскрыть движение их чувств, их отношение к происходящему, но и взглянуть на мир людей как бы со стороны, дать объективную оценку поступкам и деяниям человека.

Взаимосвязь двух миров выражается в эпизоде, в котором описываются следы Жадигера и маленькой птички. Автор не случайно акцентирует внимание на том, что их следы, оставленные на льду, идут параллельно. Тем самым он проводит мысль о том, что и человек, и птица равны перед Матерью-природой, и каждый из них оставляет свой след на земле.

Тема единства человека и природы получает развитие на уровне сна Жадигера, в котором он ощущает себя рыбой и плывёт вместе с косяком по морю в поисках чистой воды. Более того, описывая рыб, привидевшихся герою, автор сравнивает их с людьми. Так он пишет: «Ошалев от радости, бросаются навстречу, восторженно взбивают воду хвостами, машут плавниками – радуются, совсем как люди» /113, 176/.

Сон Жадигера – по сути отражение реальной действительности. Гибель же маленькой белой рыбки – предупреждение о надвигающейся катастрофе. Через сон Жадигер осмысляет процессы, происходящие в окружающем его мире. Следовательно, сон – это особое пространственно-временное измерение, неразрывно связанное с пространством души, сознания человека, существующее параллельно реальности и отражающее её как бы изнутри.

Через всё произведение проходит мысль о том, что с обмельчением Аральского моря обмельчали души людей. «С тех пор, как море стало мелеть, лишая рыбацьи аулы их исконного промысла, – пишет А. Нурпеисов в романе, – стали мельчать душой и люди. Как сорная трава на заброшенном поле, непостижимым образом стали оживать всюду, где пока что оставались люди, забытые обряды, всякие поверья. Бывшие активисты, любившие

грозно обрушиться на всякого, кто не отрёкся в своё время от Аллаха, от религии, теперь сами благоговейно дремлют на ритуальных трапезах рядом с доморощенными муллами в засаленных старых чалмах» /113, 26/.

Обмеление моря и обмеление души людей предстают в романе как взаимосвязанные процессы. И это не случайно. Ибо человек – часть природы, а его индивидуальное время-пространство – одно из звеньев её пространственно-временного потока. Соответственно обмеление моря и обмеление души людей – результат утраты изначально заложенной в них гармонии. Разница лишь в том, что гибель природы является следствием разрушительной деятельности человека. Обмеление души людей обусловлено их неумной алчностью, желанием стать «царями мира». Следовательно, природа выступает критерием нравственности человека.

Интересно сравнение Жадигера. В его сознании море ассоциируется с тяжёло больным человеком. В этом сравнении заложена идея не только о гибели Арала, но и состоянии современного общества. Люди больны, утверждает писатель на страницах своего произведения. Ибо нельзя назвать здоровым человека, который утратил чувства любви, доброты, милосердия, гармонии. Трагическим же следствием болезни общества является рождение детей, лишённых жалости. Их образы автор неоднократно изображает в романе, предупреждая людей об ожидающей их участи, показывая безбудущность человечества.

Следует отметить, что принцип двойственности, лежащий в основе построения произведения, характеризует и образ природы. Автор постоянно проводит параллели между морем и степью (например, «мелеющее море – что выгоревшее в засуху пастбище» /113, 31/), рыбаками и земледельцами.

Тем самым он показывает, что пространственно-временной континуум природы включает множество самостоятельных миров, имеющих своё пространственно-временное измерение: мир людей, мир животных, мир растений, мир моря, мир суши и т.д. Однако, данные миры, хотя и существуют параллельно и даже в чём-то противопоставлены друг другу, тесно взаимодействуют между собой и образуют единое целое.

В повествовании романа встречаются чужие цитаты, афоризмы, реминисценции (например, «Под боком спит законная жена, а мысль уводят пылкие красотки» и т.д.). Их использование объясняется стремлением автора показать единство пространства духа.

На страницах романа писатель поднимает целый ряд философских проблем. Обращение к ним значительно раздвигает пространственно-временные границы изображаемого им мира.

Размышляя над судьбами героев произведения, автор стремится понять, в чём заключается смысл бытия, каковы место и роль человека на земле. В поисках ответа на данные вопросы он обращается к истории народа. Сравнивая прошлое и настоящее, автор приходит к выводу, что всё в мире относительно, преходяще. Меняются поколения, меняется мир, меняются

ценности. Поэтому бытие человека непредсказуемо. Оно включает в себе некий тайный смысл, имеет скрытую «подкладку». В понимании автора бытие человека складывается из двух пространственно-временных измерений. В первом из них живут люди, строя свои планы, стремясь к счастью. Оно включает их индивидуальные времена и пространства. Второе связано с некой силой, предопределяющей судьбу человека, довлеющей над ним. Время в этом измерении бесконечно, а пространство не имеет границ. Но тем не менее жизнь человека, несмотря на свою сложность, противоречивость несёт в себе определённый смысл, который, по мнению А. Нурпеисова, состоит в достижении человеком счастья. Ибо «... всё на свете, – пишет он в романе, – имеет... значение лишь в счастье» /113, 91/.

Счастье, согласно концепции автора, переменчиво, призрачно. Сегодня оно манит человека, «кружит голову, а завтра исчезнет бесследно, оставив после себя лишь горький осадок» разочарования /113, 260/. Рассуждая о счастье, писатель сравнивает его с миражом, с пугливой птицей, тем самым он раскрывает глубинную суть данной категории. Но в то же время, как указывается в романе, счастье – это то, что наполняет жизнь человека смыслом, вдохновляет и окрыляет его. Именно поэтому в минуты радости люди устремляются ввысь, к небу.

Счастье и небо, хотя и разные, но в то же время взаимосвязанные понятия. Счастье воплощает прекрасное. Небесный мир в представлении писателя – мир гармонии. Более того, небо столь же недостижимо, как и счастье.

Тема счастья в романе тесно переплетается с темой природы, памяти, долга. Так, размышляя о судьбе Аральского моря, автор отмечает, что «с того времени, как море стало мелеть и уходить от своих берегов, жителей приморья счастье стало стороной обходить» /113, 161/. Тем самым писатель напоминает людям об их неразрывной взаимосвязи с окружающим миром. Человек – часть природы, утверждает А. Нурпеисов, а его жизнь – «временный дар своенравной природы И потому всё самое драгоценное, чем обладает человек – всего лишь долг, который следует в предписанный срок вернуть» /113, 150/. В этих строчках звучит мысль о том, что люди должны помнить о своём прошлом, дорожить своей историей и историей своей земли, бережно относиться к природе, сотворившей их.

Значительное место в романе отводится теме любви. В процессе повествования писатель неоднократно указывает, что в этом непредсказуемом, зыбком мире неизменным всегда остается лишь одно светлое, прекрасное чувство – любовь. Ибо «только она в состоянии стать против безжалостного всепоглощающего бега времени» /113, 151/ и преодолеть пространственно-временные границы, разделяющие людей.

Любовь сравнивается в сознании Жадигера с растением. Размышляя о своём отношении к Зауре, он задаётся вопросом: «Неужели то неотвратимо меркнувшее в положенный срок чувство, чьи былые корни ещё не успели

отмереть, сейчас уже распускает новые юные побеги?» /113, 198/. Данное сравнение позволяет не только материализовать столь абстрактную категорию, придать выразительность описанию этого чувства, но и раскрыть глубинную суть любви. Подобно растению, зародившись однажды в душе человека, любовь то угасает, то разгорается с новой силой.

В романе неоднократно звучит мысль об одиночестве людей в современном мире. Например, характеризуя главного героя произведения, автор называет его «одиноким человеком». Описывая внутреннее состояние Жадигера, писатель отмечает, что его пронизывает «холод одиночества». Причиной одиночества людей является их взаимоотношение, отсутствие между ними духовной близости. Стремясь к власти, к роскоши, к комфорту, каждый из них замыкается в собственном мире. Вследствие чего происходит сужение индивидуального времени-пространства человека. И он постепенно утрачивает связи с окружающим миром, с природой, с историей, с прошлым. Поэтому «чувство сиротского одиночества» настигает человека «даже среди скопища людского» /113, 111/.

Большое внимание писатель уделяет проблеме «человек и эпоха». Размышляя над явлениями, наблюдаемыми в современной действительности, он пытается найти причину их возникновения. С этой целью А. Нурпеисов сравнивает прошлое и настоящее, ушедшие поколения и нынешние. В итоге автор приходит к выводу, что люди в процессе исторического развития не изменились. «Люди тех времён были точно такими же, как и нынешние», – жестокими и алчными. Говоря же о современной эпохе, А. Нурпеисов называет её страшной, поскольку с каждым днём усиливается разрушительное воздействие человека на природу. Земля, как отмечает писатель, превратилась в сплошной полигон, в огромное поле сражения людей, стремящихся получить власть, установить своё господство над миром.

XX век, по словам матери Жадигера, – «век железа», ибо человек, поглощённый развитием науки и техники, направленных на удовлетворение его личных интересов, утратил чувство милосердия. Железо символизирует собой жестокость, бездушность людей.

Размышляя о жизни человека, о судьбах различных поколений, автор указывает, что над миром довлеет некая сила. Она управляет событиями, происходящими на земле, поступками людей, о чем свидетельствуют следующие строки: «О, знать таков удел всякой горемычной души, которая, казалось бы, даже вымолив у Бога счастья, хотя бы с ноготок, в решительный момент, однако, не может пойти напропалую, не в силах переступить *неведомую роковую черту*»¹ /113, 243/. Соответственно одним из ведущих мотивов романа является мотив рока.

¹ Смотрите также с. 150, 319.

В содержании романа постоянно ощущается какая-то недосказанность, некая тайна, придающая двойственность повествованию и проявляющаяся, во-первых, на уровне пространственного континуума произведения: описывая мир, окружающий героев, автор использует такие существительные и прилагательные, как «туман», «дымка», «мгла», «мусть», «пелена», «мираж», «запотевший», «зыбкий», «смутный», «мутный», «призрачный», «мглистый», «сумеречный». Во-вторых, на уровне восприятия героями событий. Например, размышляя об одном из своих снов, Жадигер приходит к выводу, что «всё это привиделось *неспроста*». Вспоминая о своём наваждении, в котором Бакизат предстала перед ним в образе лисёнка, он ощущает, что «за этим кроется *тайна*». Внезапный приезд Азима вызывает *недоумение* у жителей аула, а Жадигеру кажется *загадкой*. Вследствие чего складывается впечатление, что мир, изображаемый в произведении, помимо внешней, «поверхностной» стороны, имеет другую, «скрытую», «глубинную» сторону – особое пространственно-временное измерение, невидимое обычно взгляду.

Большое значение для понимания содержания произведения имеет авторская концепция времени и пространства. Время, по мнению писателя, относительно, изменчиво, невозвратно. Оно может замедлять и ускорять свой ход. Время безжалостно и равнодушно. Оно совершенно одинаково «поглощает» грустные и радостные мгновения жизни человека, позитивные и негативные деяния людей. В зависимости от точки отсчета время может иметь различные единицы измерения. На уровне сознания главного героя оно определяется мгновениями, минутами, днями, неделями, месяцами, годами. В реальной действительности течение времени указывается посредством слов: «рассвет», «утро», «полдень», «сумерки», «вечер», «ночь».

Через весь роман проходит мысль о цикличности времени. Автор постоянно указывает, что жизнь человека течёт как бы по заданному руслу, ибо фактически всё в ней повторяется и один день по сути похож на другой. Отсюда предопределённость времён и эпох.

Пространство в концепции писателя, с одной стороны, действительность, в которой живут люди; с другой – внутренний мир человека. Поэтому оно характеризуется относительностью и изменчивостью границ. Пространство может сужаться и расширяться, быть замкнутым (например, образ дома) и незамкнутым (например, образы степи, моря).

Для раскрытия сути, глубинного содержания времени и пространства автор материализует данные категории и понятия, связанные с ними. Так, время он называет лисой-плутовкой, тем самым показывая его неуловимость, изменчивость. Следы ассоциируются в сознании писателя с псами, что обусловлено их неразрывным единством с человеком. Воспоминания сравниваются с щенками, так как они столь же непосредственны, открыты и зависят от внутреннего состояния, настроения людей.

Большое значение в романе имеют образы моря, Бел-Арана, Тущи-баса, дороги, города, дома, лестницы, порога, алаши, двери, окна, занавески, зеркала, часов, газеты, фотографии, круга, домбры, звезды, тополя.

Море символизирует собой жизнь. Не случайно поэтому Жадигеру в детстве кажется, что солнце встаёт из морских глубин. Солнце и море – источники жизни. А потому гибель Арала ведёт к гибели людей.

Бел-Аран, во-первых, как отмечает автор, «немой свидетель нескончаемых поколений человеческих судеб, ...причудливых деяний людей, живущих в Приаралье»; во-вторых, своеобразная крепость, оберегающая «рыбачий поселок от напастей лютой степной зимы»; в-третьих, граница, лежащая между миром людей и миром природы.

Тущи-бас в переводе с казахского означает «пресная голова», или, если исходить из контекста романа, «ясная, трезвая голова». Название данного места неразрывно связано с образом главного героя произведения. Оно отражает его внутреннее состояние. Находясь в заливе Тущи-бас, Жадигер размышляет о своей жизни, пытается дать *трезвую* оценку произошедшим событиям.

Дорога, извилистая, пролегающая посреди степи, воплощает жизненный путь, судьбу человека.

Город – символ цивилизации. Его образ противопоставляется в романе образам моря, степи, как замкнутое пространство незамкнутому, как творение человека творению природы.

Дом в понимании писателя имеет два значения – широкое и узкое. В узком смысле дом – это жилище человека, помещение. В широком – природа, окружающая людей. Оба значения взаимосвязаны. И в узком, и в широком смысле дом отражает внутренний мир человека, представляет пространство, в котором он живёт (смотрите, например, например, чиновник, к которому пришёл Азим, «убог и жалок», и его кабинет «убогий и тесный»; люди жестоки и бездушны, и потому гибнет Аральское море). Фактически заброшенные дома, образ которых возникает на страницах романа, ассоциируются с природой, столь же «заброшенной» и «неухоженной».

Лестница символизирует жизненный путь человека. Ступеньки – это те преграды, трудности, которые приходится преодолевать людям при достижении поставленных ими задач.

Порог – это граница, лежащая между двумя мирами. Каждый раз, переступая через порог, человек как бы переходит из одного пространственно-временного измерения в другое. Так, в романе порог отделяет мир дома от мира улицы, тем самым противопоставляя замкнутое пространство незамкнутому.

Старая алаша, лежащая у порога дома Жадигера, является символом прошлого. В этом плане порог выступает границей между прошлым и настоящим. Ибо алаша, сделанная матерью Жадигера, как было указано выше, воплощает прошлое. Дом, обставленный «сверкающей мебелью»,

представляет настоящее. Поступок же матери Бакизат, выбросившей алашу на улицу, свидетельствует о её бездуховности. Тем самым она фактически нарушила традиции, установившиеся в доме Жадигера, отреклась от прошлого.

Дверь отделяет пространство дома человека от окружающего его мира. В отличие от стены, она может закрываться и открываться. Соответственно дверь, с одной стороны, замыкает пространство, в котором живёт человек, с другой – размыкает, позволяя ему выйти за пределы дома.

Окно даёт возможность наблюдать за событиями, параллельно происходящими в двух разных мирах. Например, находясь дома, человек может смотреть на улицу и, наоборот. Занавеска – своеобразная ширма, отгораживающая один мир от другого.

Зеркало – это особая «грань», заглянув в которую, человек получает возможность посмотреть на себя со стороны, как бы с иной пространственно-временной позиции.

Образ часов выполняет в романе несколько функций. Во-первых, они показывают течение времени. Во-вторых, отражают внутреннее состояние человека.

Газета представляет собой сжатое пространство, ибо она, по словам автора, вмещает «на четырёх страницах боли и тревоги всех четырёх сторон белого света» /113, 99/.

Фотография – это как бы остановленное мгновение, поскольку на ней фиксируется определённый пространственно-временной «момент» жизни человека.

Круг отражает цикличность жизни, её извечный круговорот (смотрите, например, в круг становятся рыбаки после удачного улова, Жадигер перед смертью вспоминает о своём детстве).

Домбра воплощает духовное единство разных поколений, связь прошлого и настоящего.

Звезда, мерцающая «в аспидной черноте неба», символизирует надежду человека, его устремлённость ввысь. Примечательно и то, что она мерцает на востоке – там, где восходит солнце.

Старый тополь – символ жизнелюбия. В более широком значении («дереву») его образ воплощает единство прошлого, настоящего и будущего.

Особое место в произведении отводится описанию следов человека. В процессе повествования главный герой романа неоднократно разглядывает свои следы, и именно их он ищет, оказавшись на льдине. Следы несут в себе несколько значений. Во-первых, они являются материальным воплощением внутреннего состояния человека («неровные, тяжкие следы усталого человека»). Во-вторых, отражают его судьбу (следы Жадигера несуразны, как и его жизнь). В-третьих, следы – это то, что остаётся после человека в окружающем его пространстве и определяется мерой его деяний.

Своеобразным лейтмотивом произведения является мысль о том, что жизнь на исходе лет «подобна лоскутку овчинки, изодранной псами». В данном сравнении раскрывается суть бытия. Лоскут – частичка целого. Так и жизнь человека – одно из звеньев пространственно-временного потока окружающего его мира. Словосочетание «изодранный псами» символизирует трудности, которые преодолевают люди в процессе своего бытия.

Таким образом, художественное время и пространство играют огромную роль в творчестве современных казахских писателей – О. Бокеева, Т. Абдикова, А. Кекильбаева, А. Нурпеисова. Сквозь призму данных категорий прозаики не только осмысляют окружающую человека действительность, его взаимоотношения с ней, но и постигают суть столь важных и значимых в жизни людей понятий, как «любовь», «счастье».

Пространственно-временной континуум произведений О. Бокеева, Т. Абдикова, А. Кекильбаева, А. Нурпеисова представляет собой сложное и целостное единство, образуемое соединением нескольких пространственно-временных планов: реального, сказочно-мифологического, исторического, фантастического. Большое внимание писатели уделяют снам, видениям. Через них герои осмысляют явления, процессы, происходящие в их жизни, в окружающем их мире. Сон в концепции писателей – это особое измерение, оказавшись в котором человек получает возможность, с одной стороны, заглянуть в своё прошлое и будущее; с другой – лучше понять настоящее, посмотрев на него как бы со стороны.

Неоднозначны хронотопы героев писателей. Их индивидуальные времена и пространства нередко соединяются с историческим временем, со сказкой.

Значительную роль в повестях О. Бокеева, Т. Абдикова, в романах А. Кекильбаева, А. Нурпеисова играют образы-символы (дома, дерева и др.). Среди них центральное место занимает образ круга, выражающий идею цикличности жизни.

5 ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ РОМАНА ПАУЛО КОЭЛЬО «АЛХИМИК»

Имя Пауло Коэльо широко известно читателям. Его романы «Алхимик», «Пятая гора», «Вероника решает умереть», «Книга воина света», «На берегу Рио-Пьедра села я и заплакала» и другие пользуются большой популярностью у людей самых разных поколений. Интерес к творчеству писателя обусловлен тем, что, с одной стороны, в своих произведениях П. Коэльо поднимает наиболее важные, актуальные и волнующие проблемы современности (осуществление мечты, достижение поставленной цели, счастье, любовь и т.д.); с другой – написанные в сказочной, притчеобразной форме, они характеризуются занимательностью сюжета. Более того, в процессе чтения его романов возникает ощущение, будто постигаешь некую тайну, которая, в свою очередь, способствует пониманию подлинного смысла бытия.

Произведения Пауло Коэльо, хотя и полемичны по содержанию, однако, они несут в себе необычайный заряд оптимизма, веры, надежды, которых так не хватает в современном мире. На страницах своих романов писатель призывает читателей не отступать от поставленных целей, смело идти к своей заветной мечте.

Художественный мир П. Коэльо – многогранный и самобытный. Каждое его произведение при всей незатейливости и простоте сюжета в то же время отличается ёмкостью и глубиной содержания, сложностью построения. Созданный им мир, описываемые им явления волшебным образом двоятся, открывая свою скрытую суть. Отсюда своеобразие пространственно-временной организации произведений писателя и, в частности, его романа «Алхимик».

Основу сюжета данного романа составляет судьба испанского юноши Сантьяго. Однажды ему снится сон, в котором он находит сокровища возле египетских пирамид. Поверив в свои видения, Сантьяго отправляется в странствия. Преодолев преграды и трудности, возникавшие на его пути, юноша в конечном итоге достигает поставленной цели и обретает сокровища.

Описываемые в произведении события развиваются в двух планах. Первый из них охватывает реальность, в которой живёт герой. При этом местом действия становятся Испания (пастбища Андалусии, город Тариф), Африка (город Танжер), Египет (оазис Эль-Фаюм). Второй отражает внутренний мир Сантьяго, раскрывает пространство его сознания и души.

В романе не указываются чёткие хронологические рамки происходящих событий. Время носит условный характер. Его течение отмечается автором лишь посредством фраз «минувало два месяца», «минувало одиннадцать месяцев и девять дней», «целый год ушёл» и т.д. Причём данные единицы измерения используются писателем только для того, чтобы показать, сколько времени потратил Сантьяго ради достижения поставленной им цели.

Повествование в произведении ведётся от лица автора. Однако при этом его пространственно-временная позиция постоянно меняется. Нередко автор становится участником развивающихся событий. В таких случаях его пространственно-временная позиция соединяется с пространственно-временными позициями героев романа.

Произведение содержит немало диалогов. С их помощью писатель раскрывает духовный мир Сантьяго и окружающих его людей.

Фабульное время-пространство охватывает события, разворачивающиеся в жизни главного героя с момента его ночёвки возле старой, полуразвалившейся церкви до его возвращения из путешествия и обретения им сокровищ. Сюжетное время-пространство характеризуется многомерностью. Оно включает сны, видения, мечты, размышления героев.

Наибольшей сложностью отличается хронотоп центрального персонажа романа – юноши Сантьяго. Границы его индивидуального времени-пространства постоянно варьируются. То они сужаются до пределов частной судьбы героя, то раздвигаются, достигая мировых масштабов. При этом жизнь Сантьяго предстаёт как часть окружающей его действительности и как её отражение.

Значительную роль в судьбе главного героя произведения играют сны. Они определяют его поступки, влияют на его жизнь. Благодаря снам юноша совершает путешествие и постигает смысл своего бытия, своё предназначение. На их уровне осуществляется связь индивидуального времени-пространства Сантьяго с божественным миром. Ибо сны, как пишет автор, – «это язык, на котором говорит с нами Господь» /114, 31/.

Глубокое символическое значение заключает в себе образ ребёнка. Ребёнок, появляющийся в снах Сантьяго, олицетворяет, с одной стороны, духовную чистоту; с другой – будущее. Поэтому именно через него Господь как бы вступает в диалог с юношей, и именно он относит героя к египетским пирамидам.

Существенно раздвигают границы хронотопа Сантьяго его видения. Через них юноша получает возможность заглянуть в будущее, слиться с так называемой Душой Мира, которая несёт в себе информацию обо всём, что происходит на планете, во Вселенной. Примером тому служит эпизод, в котором описывается, как перед взором Сантьяго, следящего за полетом двух ястребов, неожиданно возникло видение: «воины с обнажёнными саблями входят в оазис» /114, 142/.

Индивидуальное время-пространство главного героя пересекается с индивидуальными временами-пространствами окружающих его людей: цыганки, царя Салима Мельхиседека, торговца хрусталём, англичанина, погонщика верблюдов, Фатимы, Алхимика. Примечательно, что каждый из них служит своеобразной ступенью, приближающей Сантьяго к постижению его предназначения на земле. Благодаря им он осмысляет своё место во всеобщем пространственно-временном потоке жизни, приходит к пониманию

своего единства с окружающим миром. Так, цыганка, толкующая сны, раскрывает их суть. Мельхиседек объясняет юноше, в чём состоит конечная цель жизненного пути людей. В процессе общения с торговцем хрусталём и погонщиком верблюдов герой осознаёт предопределённость, взаимосвязь и целостность мира, что всё в нём создано и «написано» одной рукой – рукой Творца. Из разговора с англичанином Сантьяго узнаёт, что всё на земле имеет душу: животные, растения, камни и т.д. Благодаря Фатиме он постигает сущность любви, её общечеловеческое значение и роль в жизни людей. Алхимик учит Сантьяго понимать Всеобщий Язык, ощущать окружающий мир, происходящие в нём изменения и сливаться с ним.

Роман содержит диалоги героя с пустыней, ветром, солнцем, «Рукой, Написавшей Всё». Причём все они осуществляются на уровне сознания, души Сантьяго. Тем самым автор проводит мысль о том, что душа каждого человека – это частичка Всеобщей Души – Души Мира. Подтверждением тому служат следующие строки: «Во всём мире воцарилась тишина, потому что онемела душа Сантьяго» /114, 75/.

Хронотоп Сантьяго включает его воспоминания о детстве. Так, будучи в маленькой африканской харчевне и глядя на людей, сидящих рядом с ним, герой невольно возвращается к картинам далёкого прошлого. В его памяти возникает образ Святого Иакова, которого он видел в детстве в деревенской церкви. «Победитель мавров» был изображён «верхом на белом коне, с поднятым мечом в руке, а перед ним простирались ниц зловещего облика люди, похожие на тех, что сидели теперь в харчевне...» /114, 58/.

Данный эпизод несёт в себе глубокое значение. Во-первых, он показывает связь прошлого и настоящего и способствует раздвижению границ индивидуального времени-пространства Сантьяго. Во-вторых, в определённой мере отражает дальнейшую судьбу героя. Ибо «зловещие» лица – это те трудности, преграды, которые ожидают Сантьяго. Чувство же «ужасного одиночества», охватывающее юношу в момент воспоминаний, указывает на то, что свой путь он должен пройти сам.

Единство прошлого и настоящего раскрывается также на уровне сравнений, связанных с образом Сантьяго. Разговаривая с ним, вожди оазиса вспоминают об Иосифе, который две тысячи лет назад избавил Египет от голода, растолковав фараону его сон.

Следует отметить, что, в отличие от главного героя романа, остальные персонажи, за исключением Мельхиседека, Фатимы, лишены имён. Рассказывая о них, автор называет их либо по роду деятельности, либо по национальной принадлежности (смотрите: «торговец хрусталём», «кондитер», «цыганка», «англичанин» и т.п.). Это обусловлено тем, что все они – обычные люди, ничем не отличающиеся от других.

Особое место занимают образы царя Мельхиседека и Фатимы. Они играют решающую роль в судьбе Сантьяго, и их хронотопы по сравнению с остальными персонажами произведения характеризуются большей

сложностью. Так, царь Мельхиседек обладает умением перевоплощаться. По его словам, он может представлять «в виде правильного решения», «в виде удачной мысли», превращаться в камень. Границы его индивидуального времени-пространства настолько зыбки и условны, что позволяют ему свободно перемещаться в любом направлении. При этом перевоплощения Мельхиседека несут в себе большую смысловую нагрузку. Они выражают идею единства всего сущего на земле, показывают возможности человека, сумевшего слиться с окружающим миром, ощутить себя неотъемлемой частью Души Мира.

Образ Фатимы воплощает собой верность, мудрость, красоту. Не случайно поэтому, что она носит имя дочери Пророка. На уровне имени героини осуществляется связь с прошлым, с теми нравственными ценностями и ориентирами, которыми руководствуются люди на протяжении веков. Отсюда значимость образа Фатимы. Через неё Сантьяго как бы получает возможность слиться с вечностью.

Индивидуальное время-пространство Фатимы соединяется с хронотопом пустыни. Причём эту связь ощущает и сама героиня. Во время разговора с Сантьяго она не раз говорит ему: «Я – женщина пустыни» /114, 139, 171/.

Интересен хронотоп Алхимика. Его образ выступает в романе своеобразным центром, в котором сопрягаются прошлое, настоящее и будущее. При этом сам герой устремлён в вечность. Ибо, являясь реальным лицом, Алхимик в то же время знает историю человечества и его будущее. Благодаря найденному им Эликсиру Бессмертия и дару перевоплощения он свободно и легко путешествует во времени и пространстве. Границы хронотопа Алхимика условны и абстрактны. Его образ предстаёт в романе как олицетворение вечности.

Пространственно-временной континуум произведения характеризуется неоднозначностью, многомерностью. Он включает несколько планов: реальный, сказочный, религиозно-мифологический, исторический. Причём все они взаимосвязаны между собой и являются неотъемлемой частью друг друга.

В реальной действительности разворачиваются изображаемые в романе события, протекает жизнь героев. Данный хронотоп охватывает прежде всего биографическое время персонажей, «географическое» пространство, представленное точным названием городов и стран.

Сказочный план проявляется, во-первых, на уровне сюжета (смотрите: главный герой романа отправляется на поиски сокровища и в финале не только обретает их, но и находит красавицу-возлюбленную); во-вторых, на уровне персонажей, системы образов произведения (например, цыганка, предсказывающая судьбу и разгадывающая сны; Эликсир Бессмертия и т.п.); в-третьих, на уровне перевоплощений героев; в-четвёртых, на уровне диалогов (смотрите: Сантьяго вступает в диалог с пустыней, ветром, солнцем

и т.д.); в-пятых, на уровне реминисценций (например: «Тысяча и одна ночь», – говорит англичанин, прибыв в оазис /114, 126/). Более того, всё произведение пронизывает мотив тайны, загадки. Так, в самом начале романа, рассказывая о юноше Сантьяго, автор пишет: «Ему приснился тот же сон, что и на прошлой неделе, и опять он не успел досмотреть его до конца» /114, 18/. Однако при этом он не раскрывает содержание сна, тем самым придавая повествованию момент интриги. Описывая овец, П. Коэльо отмечает, что между ними и Сантьяго существовала «какая-то таинственная связь» /114, 19/. Мельхиседек, беседуя с юношей, говорит, что «с течением времени таинственная сила принимается убеждать» людей в том, «что добиться воплощения их судьбы невозможно» /114, 43/. Передавая суть разговора англичанина и Сантьяго, автор указывает, что оба они понимали: «существует таинственная цепь связанных друг с другом событий» /114, 106/.

Религиозно-мифологический план входит в роман через отдельные образы, сравнения, цитаты, реминисценции. Например, в качестве эпиграфа к произведению взята история, описанная в Евангелии от Луки. В прологе рассказывается миф о Нарциссе. На стене в комнате цыганки висит изображение сердца Христова. Говоря о камнях Урим и Туммим, рассуждая о взаимоотношениях Царя и пастухов, англичанин отмечает, что «об этом можно прочесть в Библии» /114, 102/. Возлюбленная Сантьяго носит имя дочери Пророка. Образ Алхимика в сознании юноши ассоциируется с образом Святого Иакова. Жители Африки и Египта постоянно упоминают Аллаха и произносят загадочное слово «Мактуб».

Следует отметить, что в структуре произведения сочетаются библейские мотивы и мотивы восточных религий. Их синтез образует сложное органическое целое и придаёт роману общечеловеческое звучание, значительно раздвигает границы пространственно-временного континуума. Кроме того, обращение автора к религиям, мифам обусловлено стремлением показать извечный характер затронутых им проблем.

Историческое время вводится писателем через притчу, которую Алхимик рассказывает Сантьяго. В ней повествуется о событиях, произошедших в Древнем Риме в период правления Тиберия. Причём наряду с реальными историческими фактами, именами упоминаются библейские образы и сюжеты, что существенно углубляет содержание сюжета произведения.

Своеобразна композиция романа. Он состоит из пролога, двух частей, эпилога. Каждая из составляющих композиции выполняет определённую функцию и имеет свою пространственно-временную организацию.

В прологе рассказывается миф о прекрасном юноше Нарциссе. Причём излагается он в двух вариантах. Первый из них – тот, который широко бытует в народе. Второй – в переложении известного английского писателя Оскара Уальда. При этом наибольшее значение имеет второй вариант, так как

он раскрывает основную идею произведения, суть которой заключается в том, что всё в мире едино, взаимосвязано.

Заслуживает внимания и тот факт, что мифологическое время-пространство оказывается как бы в пределах хронотопа Алхимика. Ибо именно он в прологе читает книгу Оскара Уальда и вспоминает историю о Нарциссе. Тем самым автор изначально показывает, что Алхимик – ключевая фигура в романе. И хотя его образ возникает лишь во второй части, в то же время он незримо присутствует на протяжении всего повествования. Хронотоп Алхимика как бы вбирает в себя индивидуальные времена и пространства Сантьяго и окружающих его людей. И это не случайно. Такое построение произведения соответствует авторской концепции, заложенной в его основу, согласно которой высший идеал человека – личность, способная ощущать свою сопричастность с миром и четко знающая своё предназначение на земле. Воплощением же высшего идеала в романе выступает образ Алхимика.

Первая и вторая части произведения повествуют о судьбе юноши Сантьяго и показывают процесс его духовной эволюции. Соответственно каждая из них отражает определённый этап его жизни. В первой части по сути описывается ситуация, которая является типичной для большинства людей, когда они теряют веру в осуществление своей мечты и перестают, по мнению автора, следовать своему предназначению, довольствуясь тем, чем обладают. Во второй части изображается переломный момент в жизни Сантьяго. Он принимает окончательное решение и достигает поставленной им цели. В таком ракурсе можно сказать, что первая часть является воплощением настоящего, вторая – будущего. Ибо, отказываясь от своей мечты, человек фактически погружается в повседневность. Стремясь же к поставленной цели, он тем самым устремляется в будущее.

Примечательно, что роман начинается и завершается (смотрите первую часть и эпилог) одной фразой: «Юношу звали Сантьяго». Причём совпадает и место описываемых событий – старая, полуразвалившаяся церковь. Это обусловлено идеей цикличности, заложенной в основу произведения. Ибо с окончанием странствий Сантьяго, достижением им своей мечты замыкается круг его бытия.

В произведении немало вставных эпизодов, характеризующихся самостоятельным хронотопом. В них излагается содержание легенд, преданий, притч. Их введение в структуру романа обусловлено стремлением писателя придать ёмкость содержанию, показать философскую значимость поднятых им проблем.

Заслуживает внимания эпиграф романа. В нём фактически выражена идея о противопоставлении вечного и преходящего. Вечное – это то, что составляет основу подлинного бытия, те духовные ценности, которые, обретая однажды, человек не утрачивает никогда и руководствуется ими на

протяжении всей своей жизни («благая весть»). Преходящее – суета, окружающая людей в повседневной жизни.

Огромное место в произведении отводится осмыслению таких категорий, как любовь, счастье, душа, судьба. Данные категории писатель рассматривает в единстве с понятием хронотопа. Так, любовь в понимании Пауло Коэльо – это сила, которая объединяет людей, преодолевая разделяющие их пространственно-временные границы (смотрите, например, находясь в Испании, Сантьяго ощущает в дуновении ветерка прикосновение Фатимы); это «самая мудреная часть того языка, на котором говорит мир» /114, 132/. Более того, говоря о столь прекрасном и светлом чувстве, автор отмечает, что оно «древнее, чем род человеческий» /114, 132/. Тем самым П. Коэльо показывает, что любовь существовала на земле изначально, с момента её сотворения. По мнению писателя, с любовью были созданы мир и живущие в нём люди.

Данное понятие автор рассматривает во всей его многозначности и многогранности. Любовь предстаёт в романе, с одной стороны, как сложное, возвышенное чувство, преображающее пространство души человека; с другой – она неразрывно связана с конкретным лицом. Ибо, как пишет Пауло Коэльо, «и у пастухов, и у моряков, и у странствующих торговцев всегда есть один заветный город, где живёт та, ради которой можно пожертвовать радостью свободно бродить по свету» /114, 22/.

Примечательно, что в момент обретения своей любви человек начинает думать лишь о настоящем, стремясь продлить столь счастливое для него мгновение, а прошлое и будущее «теряют всякое значение» /114, 133/. Однако, это не означает, что любовь сужает индивидуальные времена и пространства людей. Наоборот, она раздвигает их границы. Благодаря ей люди ощущают себя частью друг друга, а их индивидуальные времена и пространства сливаются, образуя единое целое.

Интересен союз Сантьяго и Фатимы. Их любовь – это по сути «встреча», «диалог» двух разных культур, философско-религиозных систем: западной и восточной, христианской и мусульманской, Европы и Азии.

Категория любви переплетается в романе с категорией души. Душа осмысливается автором в двух аспектах – узком и широком. В первом случае это достояние каждого человека, его внутренний мир. Во втором – это Душа Мира, под которой П. Коэльо подразумевает «отражение всех нас», «язык, на котором все говорят между собой» /114, 205, 116/. Оба значения взаимосвязаны. Согласно авторской концепции, Душа Мира – часть Души Бога, а Душа Бога – душа человека /114, 207/.

Как видим, в понимании писателя люди приравниваются к Творцу. Соответственно хронотоп каждого из них как бы вбирает в себя хронотоп Вселенной. Отсюда значимость любви. Обогащая и улучшая пространство души человека, она фактически преображает Душу Мира, или окружающее его пространство.

Понятие счастья имеет в романе несколько определений. Во-первых, «счастье можно найти в обыкновенной песчинке... Ибо для того, чтобы сотворить эту песчинку, Вселенной потребовались миллиарды лет» /114, 181/. В таком аспекте данная категория предстаёт как результат творческого процесса, длившегося в течение какого-либо промежутка времени, как умение человека видеть за любым явлением действительности историю его создания. Во-вторых, счастье – способность людей ценить красоту, гармонию и беречь то, что они имеют. «Секрет счастья в том, – пишет Пауло Коэльо, – чтобы видеть всё, чем чуден и славен мир, и никогда при этом не забывать о двух каплях масла в чайной ложке» /114, 55/. В-третьих, данное понятие трактуется писателем как духовное единство человека и Бога, стремление людей ввысь, к божественному миру. «...Счастливым человек, – отмечает он в романе, – это тот, кто носит в себе Бога» /114, 181/.

Судьба – жизненный путь людей. Причём у каждого из них он свой, индивидуальный. А потому «кто вмешивается в чужую судьбу, никогда не пройдет свою собственную», – утверждает писатель /114, 189/. Соответственно смысл бытия состоит в том, чтобы найти свой путь, своё Предназначение. Ибо, по мнению П. Коэльо, человек сам выбирает себе судьбу.

В основе содержания романа лежит мысль о единстве всего сущего во Вселенной. Согласно концепции писателя, все люди раньше говорили на одном языке, но потом забыли его. Поэтому существует так называемый Всеобщий Язык, посредством которого человек может вступать в диалог с животными, растениями, солнцем, пустыней и т.д. Для того же, чтобы вспомнить его, необходимо ощутить свою сопричастность с миром, осознать, что «всё на свете – разные проявления одного и того же». А потому, когда люди проходят свой Путь, они «превращаются во что-то иное, начиная новый Путь» /114, 205/.

Человек – часть природы, Земли, Вселенной, космоса, утверждает Пауло Коэльо на страницах своего произведения. Соответственно индивидуальные времена и пространства людей являются составляющими хронотопа окружающего их мира.

Немало внимания писатель уделяет теме «человек и история». Данная тема рассматривается им в контексте концепции всеединства. По мысли П. Коэльо, «каждый человек на земле, чем бы он ни занимался, играет главную роль в истории мира» /114, 214/. Значимость деяний людей в процессе всеобщего развития обусловлена тем, что всё на свете едино, всё взаимосвязано. И потому поступок одного человека сказывается и отражается на окружающей его действительности, оставляет в ней определённый след. Кроме того, как отмечает автор, «и наша судьба, и история мира пишутся одною рукой» /114, 110/.

Своеобразную трактовку получают в романе категории времени и пространства. Время в понимании писателя бесконечно («...время от

восхода до заката **тянется бесконечно**» /114, 23/). Оно может ускорять и замедлять свой ход и даже «останавливаться» («Когда **время летит быстрее**, караваны тоже прибавляют шаг» /114, 124/ или: «И тут – словно бы **время остановилось** и Душа Мира явилась перед ним во всём своём могуществе» /114, 132/. Время представляет собой единство прошлого, настоящего и будущего. При этом наибольшее значение для человека, по мнению П. Козьло, имеет настоящее, поскольку оно определяет грядущее. «Именно в нём, в настоящем, весь секрет, – пишет автор в романе. – Уделишь ему должное внимание – сможешь улучшить его. А улучшишь нынешнее положение – сделаешь благоприятным и грядущее» /114, 145/. Однако нельзя забывать и о прошлом, ибо оно неразрывно связано с настоящим. По мысли писателя, оба временных измерения находятся в едином «пространстве, где всё про всех написано» /114, 145/, тогда как будущее «написано рукой Всевышнего» и всецело принадлежит Ему /114, 144-145/.

Пространство в концепции Пауло Козьло – это мир, окружающий людей и мир, в котором они живут. А потому оно «огромно и неисчерпаемо», беспредельно. Пространство может сужаться и расширяться. В нём, по мнению писателя, концентрируется время и прежде всего прошлое и настоящее. Пространство может преобразовываться и меняться в зависимости от обстоятельств (смотрите, например, пока Сантьяго ощущает себя жертвой, Африка кажется ему *чужим* миром, но как только он воображает себя искателем приключений, Африка кажется ему *новым* миром).

Таким образом, пространственно-временной континуум романа Пауло Козьло «Алхимик» характеризуется многомерностью, а созданный им мир отличается многоликостью и самобытностью. В художественной системе писателя органично сочетаются различные культурные традиции. Опираясь на философско-религиозные концепции Запада и Востока, он сумел придать своему роману особое звучание. Более того, синтез европейской и азиатской культур обусловил своеобразие хронотопа произведения.

Изображаемые писателем события разворачиваются в нескольких пространственно-временных планах: реальном, сказочном, религиозно-мифологическом. Причём каждый из них является как бы неотъемлемой частью другого, что вполне соответствует концепции всеединства, лежащей в основе романа.

Огромное внимание П. Козьло уделяет снам, видениям. Через них, по его мнению, осуществляется связь человека с божественным миром. А потому они нередко определяют жизненный путь людей, влияют на их судьбу.

Многогранностью характеризуются хронотопы героев романа. Границы их индивидуальных времён и пространств постоянно меняются. То они сужаются до пределов частной жизни, то раздвигаются, достигая планетарных масштабов.

В повествование произведения П. Коэльо широко включает образы и мотивы, взятые из Библии, Корана. Их использование объясняется прежде всего стремлением писателя показать единство, общность, духовное родство всех людей, живущих на земле.

Интересную трактовку в романе «Алхимик» получают такие понятия, как «любовь», «душа», «счастье», «судьба». Они осмыслиются в связи с категориями времени и пространства, концепцией всеединства и процессом творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема художественного времени и пространства является одной из актуальных в современном литературоведении. Усиление к ней интереса было обусловлено прежде всего широким распространением комплексного подхода, системного анализа, предполагающих изучение художественного произведения как некоей целостной системы, состоящей из ряда элементов, находящихся в определённых отношениях и взаимосвязях.

Любое литературное явление исследователи стали рассматривать в связи с проблемой хронотопа, ибо, являясь важнейшими бытийными характеристиками, время и пространство выступают неотъемлемыми компонентами построения индивидуально-авторской картины мира. Данные категории способствуют освоению изображаемой действительности. На основе представлений о времени и пространстве складываются мировосприятие, мироощущение художника, получающие отражение в идейном содержании произведений. Благодаря категориям времени и пространства осуществляется движение сюжета, развитие характеров. Они играют огромную роль в раскрытии образной системы произведений.

Внимание к проблеме хронотопа вызвано также возросшим интересом современных писателей к категориям времени и пространства. В условиях усложнившейся политической, экономической, экологической ситуации произошло переосмысление многих констант человеческого бытия. Судьба человека стала рассматриваться в неразрывном единстве с событиями исторического, планетарного масштаба. Это привело к значительному раздвижению пространственных и временных границ, к увеличению значимости временной полифонии. Писатели отказались от обыденного представления о времени и пространстве. Данные категории утратили в их творчестве линейный, однородный характер. Понятия вечности, исторической и нравственной памяти стали ведущими в современной литературе.

Все эти тенденции получили отражение в творчестве Анатолия Кима, Абдижамила Нурпеисова, Абиша Кекильбаева, Чингиза Айтматова, Толена Абдикова, Тимура Пулатова, Оралхана Бокеева, Михаила Пака, Пауло Коэльо. Пространство и время в их произведениях характеризуются множественностью. Они разномерны и неоднородны.

Для произведений прозаиков характерно многомерное изображение действительности. События, изображаемые писателями, обычно развиваются в нескольких пространственно-временных измерениях: реальном, условно-мифологическом, сказочно-фантастическом. Причем границы между ними настолько зыбки, что герои легко переходят из одного мира в другой.

Большое внимание А. Ким, А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Ч. Айтматов, Т. Абдиков, Т. Пулатов, О. Бокеев, М. Пак, П. Коэльо уделяют исследованию

пространства души, сознания, памяти, воображения. Интерес к ним писателей обусловлен их стремлением глубже проникнуть во внутренний мир героев. Кроме того, благодаря воображению и памяти происходит значительное расширение границ индивидуальных времен и пространств персонажей. Они получают возможность путешествовать по своему прошлому, будущему и даже выходить за пределы реального мира.

Особое значение А. Ким, А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Ч. Айтматов, Т. Абдиков, Т. Пулатов, О. Бокеев, М. Пак, П. Коэлю придают в своём творчестве сновидениям. Сон в понимании писателей – ночное зеркало жизни. А потому через видения герои произведений прозаиков постигают и осмысливают процессы, происходящие в окружающей их действительности. Сон предоставляет им возможность взглянуть на мир, в котором они живут, как бы со стороны, а иногда даже заглянуть в будущее.

Для произведений писателей характерна двойственность. Причем двойственность эта проявляется прежде всего на уровне повествования. Оно охватывает два плана: духовный и материальный. В духовном происходит движение мыслей, чувств героев. В материальном разворачиваются изображаемые писателем события. Оба плана тесно взаимосвязаны между собой. Через историю духа А. Ким, А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Ч. Айтматов, Т. Абдиков, Т. Пулатов, О. Бокеев, М. Пак, П. Коэлю осмысливают процессы, происходящие в действительности. Через историю жизни людей прозаики постигают эволюцию их взглядов.

Двойственность присуща и героям произведений. Зачастую их жизнь протекает на границе двух пространственно-временных измерений: прошлого и настоящего, реального и условно-мифологического. Нередко в романах возникают образы двойников, которые по сути являются зеркальными отражениями друг друга.

Двойственностью отличается и построение произведений А. Кима, А. Нурпеисова, А. Кекильбаева, Ч. Айтматова, Т. Абдикова, Т. Пулатова, О. Бокеева, М. Пака, П. Коэлю. Реальность, изображаемая писателями, воспринимается ими как бы изнутри и снаружи. Все события они рассматривают с двух точек зрения: с пространственно-временной позиции их непосредственного участника и с пространственно-временной позиции наблюдателя.

Для произведений писателей характерна сопряжённость времен и пространств: прошлого, настоящего и будущего. В своих повестях, романах А. Ким, А. Нурпеисов, А. Кекильбаев, Ч. Айтматов, Т. Абдиков, Т. Пулатов, О. Бокеев, М. Пак, П. Коэлю широко используют мифы, сказки, легенды. Нередко они соотносят реальные события, происходящие в современной действительности, с событиями далёкого прошлого, с сюжетами, описанными в Библии, в Коране, что обусловлено влиянием тех культур, в рамках которых формировалось и развивалось их творчество.

Отличительной особенностью прозы А. Кима, А. Нурпеисова, А. Кекильбаева, Ч. Айтматова, Т. Абдикова, Т. Пулатова, О. Бокеева, М. Пака, П. Коэльо является то, что человек в их произведениях рассматривается в сложных и многогранных взаимосвязях с окружающим миром, с его прошлым, настоящим и будущим. Поэтому особую актуальность в их творчестве приобрела тема памяти. Судьба частная оказалась в неразрывном единстве с судьбой исторической. Вследствие чего произошло раздвижение границ индивидуальных времен и пространств героев их произведений до общечеловеческих, вселенских масштабов.

В своих рассказах, повестях, романах писатели проводят мысль о том, что человек – часть окружающего его мира. А потому его жизнь, складывающаяся из многочисленных времен и пространств, является одной из составляющих пространственно-временного потока жизни природы, Вселенной.

Интересное решение в их прозе получает проблема отчуждения, ставшая одной из актуальных в литературе XX столетия. По мнению писателей, главной причиной одиночества людей, их взаимоотношения является то, что каждый из них живёт в собственном мире, замыкается в пределах своего индивидуального времени и пространства, тем самым отгораживаясь от окружающей действительности.

С точки зрения пространственно-временных отношений Анатолий Ким, Абдижамил Нурпеисов, Абиш Кекильбаев, Чингиз Айтматов, Толен Абдиков, Тимур Пулатов, Оралхан Бокеев, Михаил Пак, Пауло Коэльо рассматривают такое понятие, как любовь. По мысли писателей, любовь объединяет людей. Она – та сила, которая способна преодолеть разделяющие их пространственно-временные границы.

Важнейшими характеристиками художественного мира А. Кима, А. Нурпеисова, А. Кекильбаева, Ч. Айтматова, Т. Абдикова, Т. Пулатова, О. Бокеева, М. Пака, П. Коэльо являются вечное и относительное. В своих произведениях писатели размышляют над сиюминутностью жизни и в то же время указывают её непреходящую ценность.

Большое внимание прозаики уделяют исследованию внутреннего мира героев. С этой целью они широко включают в свои произведения монологи, которые чаще всего происходят на уровне сознания персонажей.

Таким образом, творчество Анатолия Кима, Абдижамила Нурпеисова, Абиша Кекильбаева, Чингиза Айтматова, Толена Абдикова, Тимура Пулатова, Оралхана Бокеева, Михаила Пака, Пауло Коэльо отличается многогранностью, сложностью. А потому данное исследование является лишь одним из шагов на пути постижения художественного мира писателей, а вместе с тем и тенденций развития современной литературы.

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.

Как известно, мировоззрение каждого писателя формируется под влиянием эпохи. В его произведениях получают отражение тенденции, характеризующие тот период, в который развивается его творчество. А значит, исследование прозы Анатолия Кима, Абдижамила Нурпеисова, Абиша Кекильбаева, Чингиза Айтматова, Толена Абдикова, Тимура Пулатова, Оралхана Бокеева, Михаила Пака, Пауло Коэльо с точки зрения ее пространственно-временной организации позволяет говорить об особенностях восприятия категорий времени и пространства в современной литературе, о процессах, происходящих в ней.

Но в то же время представления каждого писателя о мире индивидуальны. При создании своего произведения художник опирается на собственный опыт, исходит из собственного мироощущения и мировидения. Поэтому одно и то же явление получает в литературе различные трактовки. Каждый писатель создаёт свой неповторимый и уникальный мир, позволяющий говорить о его оригинальности, мастерстве и новаторстве.

Соответственно варьируются и представления о времени и пространстве. Каждый художник вкладывает в эти понятия своё понимание, своё восприятие, на основании которых вырабатывается его художественная концепция.

Следовательно, изучение категорий времени и пространства в творчестве современных писателей является *перспективным* направлением, поскольку позволяет, с одной стороны, выявить своеобразие мира, созданного писателем, а с другой – проследить тенденции развития современного литературного процесса. Тем более, когда речь идет о произведениях писателей, в творчестве которых сочетаются традиции различных культур. Ведь каждая культура вырабатывает своё представление о мире, времени и пространстве. Сочетание же их не только образует сложный синтез, но и даёт совершенно новую трактовку действительности и тем самым способствует созданию новой концепции бытия.

Истина, говорят, одна, но путей к ней много. И один из таких путей постижения человека, его бытия, а соответственно и категорий времени и

пространства выдвинула современная литература, поставившая своей целью постичь мир во всей его многогранности, неповторимости и сложности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель Об искусстве и поэзии. – М.: Художественная литература, 1951. – 182 с.
2. Локк Д. Избранные философские произведения: В 2-х томах. Том 1. – М.: Соцэкгиз, 1960. – 734 с.
3. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // В кн.: Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: ПГУ, 1992.– С. 45-58.
4. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: в 4-х томах. Том 2. – М.: Наука, 1966. – 879 с.
5. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 381 с.
6. Слепухов Г.Н. Художественное пространство и время как объект философско-эстетического анализа. Автореф. дис. канд. – М., 1979. – 21 с.
7. Литературная энциклопедия / Отв. ред. В.М. Фриче. – М.: Ком. Акад., 1929. – 768 с.
8. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1988. – 456 с.
9. Аскин Я.Ф. Проблема времени. Ее философское истолкование. – М.: Мысль, 1965. – 200 с.
10. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
11. Фрэнк Д.М. Пространственная форма в современной литературе // В кн.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. – М.: МГУ, 1989. – 512 с.
12. Селезнёв Ю.И. Поэтика пространства и времени романов Ф.М. Достоевского. Автореф. дис. канд. – М., 1976. – 23 с.
13. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
14. Бабушкин С.А. Проблема художественного времени и пространства // В кн.: Пространство и время. – Киев: Наукова думка, 1984. – С. 273-291.
15. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетики и науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве // Сб. статей / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 26-39.
16. Мейлах Б.С. Проблемы ритма, времени и пространства в комплексном изучении художественного творчества // Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Вып. 6. Том. 30. – М., 1971. – С. 563-565.
17. Мучник Г.М. Текст в системе художественной коммуникации:

- восприятие, анализ, интерпретация. – Алматы: Балауса, 1996. – 192 с.
18. Бондаренко В.Г. «Московская школа» или эпоха безвременья. – М.: Столица, 1990. – 272 с.
 19. Жукова Н.О. Лексико-семантическая организация произведений писателей «Московской школы» // Актуальные проблемы лексикологии // Тезисы научных докладов научно-методической конференции. Часть 1. – Даугавпилс: ДГПИ, 1991. – С. 53-54.
 20. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник / Сост.: И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. – М.: Интрада, 1996. – 320 с.
 21. Гей Н.К. Искусство слова. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
 22. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии XI. Литературоведение. Вып. 209. – Тарту, 1968. – С. 5-51.
 23. Нурахметов Е.Н. Роль акцентного выделения в пространственно-временной организации художественного текста // В кн.: Пространственно-временная и ритмическая организация текста. – М.: МГПИМ, 1986. – С. 16-33.
 24. 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. – С. 42-43.
 25. Есин А. Б. Время и пространство // В кн.: Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 47-62.
 26. Дашевская О.А. Структура действия в современной советской драматургии (пространственно-временная организация). Автореф. дис. канд. – Томск, 1987. – 18 с.
 27. Сапаров М. Художественное произведение как структура // В кн.: Содружество наук и тайны творчества. – М.: Искусство, 1968. – С. 152-174.
 28. Володин Э.Ф. Специфика художественного времени // Вопросы философии. – 1978, № 8. – С. 132-142.
 29. Турсунов Е.Д. Художественное время и пространство в айтысе // В кн.: Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С. 34-52.
 30. Фридендер Г.М. Поэтика русского реализма. – М.: Наука, 1971. – 296 с.
 31. Дырдин А.А. Диалектика памяти. (Человек и время в повести В. Распутина «Живи и помни») // В кн.: Современный советский роман. Философские аспекты. – Л.: Наука, 1979. – С. 178-194.
 32. Джохадзе Н.И. К методологии исследования проблемы времени в

- искусстве и эстетике // Вопросы философии. – 1983, № 1. – С. 130-139.
33. Андреева Т.А. Структура сюжетного времени. Автореф. дис. канд. – Л.: ЛГПИ, 1976. – 20 с.
 34. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 154 с.
 35. Ярская В.Н. Время в эволюции культуры. – Саратов: СГУ, 1989. – 152 с.
 36. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. – М.: Высшая школа, 1979. – 219 с.
 37. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. – Рига: Звайгзне, 1973.– 278 с.
 38. Маргелашвили Г.Т. Сюжетное время и время экзистенции. – Тбилиси: Мецниереба, 1976. – 76 с.
 39. Медриш Д.Н. Структура художественного времени. //Некоторые вопросы русской литературы // Ученые записки Волгоградского педагогического института им. А.С. Серафимовича. Вып. 21. – Волгоград, 1967. – С. 80-115.
 40. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.
 41. Ухтомский А.А. Письма // В кн.: Пути в неизвестное. Писатели рассказывают о науке / Ред. коллегия Б.Н. Агапов и др. Сб. 10. – М.: Наука, 1973. – 480 с.
 42. Измайлов Н.Г. Соотношение хронотопа с художественным методом // В кн.: Проблема комплексности изучения художественного творчества. – Казань: КГУ, 1980. – С. 162-166.
 43. Светлакова О.А. Художественное время и пространство в романе Сервантеса «Дон Кихот». Дис. канд. – Л., 1985. – 207 с.
 44. Нурланова К.Ш. Традиции устной литературы в современной казахской прозе // В кн.: Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С. 52-79.
 45. Гаджиев А.А. Романтизм и реализм. – Баку: Элм, 1972. – 347 с.
 46. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 254 с.
 47. Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация. – Тбилиси: ТГУ, 1987. – 196 с.
 48. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун XXI века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
 49. Тюпа В.И. Эстетическая функция художественного пространства // Пространство и время в литературе и искусстве // Сб. науч. трудов. – Даугавпилс: ДГПИ, 1990. – С. 9-10.
 50. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: МГУ, 1991. – 72 с.
 51. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 192 с.

52. Джуанышбеков Н.О. Проблемы современного сравнительного литературоведения. Дис. доктор. – Алматы: КазГУ, 1996. – 434 с.
53. Лулудова Е.М. Архетипы в художественном тексте. – Алматы: КазГУ, 2000. – 120 с.
54. Аннинский Л.А. Локти и крылья: Литература 80-х: надежды, реальность, парадоксы. – М.: Советский писатель, 1989. – 320 с.
55. Османова З.Г. Художественная концепция личности в литературах Советского Востока. – М.: Наука, 1972. – 266 с.
56. Мирзаев И.А. Лицом к жизни. О современной среднеазиатской прозе. – Ташкент: Изд-во ИЛИ, 1991. – 160 с.
57. Газизова А.А. Обыкновенный человек в меняющемся мире: Опыт типологического анализа советской философской прозы 60-80-х годов. – М.: Прометей, 1990. – 80 с.
58. Белая Г.А. Философско-этические проблемы современной литературы. – М.: Знание, 1982. – 40 с.
59. Эльяшевич А.П. Горизонталы и вертикали: Современная проза – от семидесятых к восьмидесятым. – Л.: Советский писатель, 1984. – 368 с.
60. Бочаров А.Г. Чем жива литература? – М.: Советский писатель, 1986. – 400 с.
61. Зубарева Н.Б. Об эволюции пространственно-временных представлений в художественной картине мира // В кн.: Художественное творчество. – Л.: Наука, 1983. – 279 с.
62. Когай Э.Р. Метафора как универсальное средство создания индивидуально-авторской картины мира в творчестве А. Кима. Дис. канд. – Алматы, 1996. – 217 с.
63. Блаватская Е.П. Тайная доктрина. Собрание сочинений в 5-ти томах. Том 1. Книга 1. – М.: КМПП «Сиринь», 1993. – 370 с.
64. Ким А.А. Отец-лес. – М.: Советский писатель, 1989. – 400 с.
65. Ким А.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Том 2. – СПб.: Коре-Сарам, 1998. – 544 с.
66. Ким А.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Том 1. – СПб.: Коре-Сарам, 1997. – 544 с.
67. Философский энциклопедический словарь / Сост.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
68. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1989. – 814 с.
69. Цурганова Е.А. Человек и природа. Концепция ноосферы В.И. Вернадского и роль писателя в формировании экологического сознания // В кн.: Концепция человека в современной литературе. – М.: ИНИОН АН СССР, 1990. – С. 16-47.
70. Абуталиева Э.И. Пространство и время в русскоязычной прозе

- Средней Азии. Автореф. дис. канд.– Ташкент, 1993. – 24 с.
71. Холшевникова Е. «В зелёной куще жизни...» // Аврора. – 1979, № 3. – С. 150-153.
 72. Камышев В. Бесконечность судьбы // Дальний Восток. – 1989, № 6. – С. 142-149.
 73. Семенова С.Г. Преодоление трагедии. – М.: Советский писатель, 1989. – 440 с.
 74. Троцевич А.Ф. Корейская средневековая повесть. – М.: Наука, 1975.– 290 с.
 75. Немзер А. О чем же пела белка? (Обсуждаем роман-сказку А. Кима «Белка») // Литературное обозрение. – 1985, № 8. – С. 29-37.
 76. Агеносов В.В. Советский философский роман. – М.: Прометей, 1989. – 466 с.
 77. Соболев В. О лесе человеческом // Литературное обозрение. – 1990, № 10. – С. 79-82.
 78. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
 79. Бочаров А.Г. Бесконечность поиска. – М.: Советский писатель, 1982. – 424 с.
 80. Ким А.А. Поселок кентавров. – М.: Ковчег, 1993. – 464 с.
 81. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М.: Советский писатель, 1966. – 184 с.
 82. Ким А.А. Сбор грибов под музыку Баха // Роман-газета. – 1998, № 20. – 64 с.
 83. Бадиков В.В. Гармонии таинственная власть // В кн.: Пак М. Пристань ангелов. – Алматы: Жазушы, 1998. – С. 3-7.
 84. Толмачев Б.Я. Человек и история: (О современном историческом романе). – Алматы: Қазақ университеті, 1997. – 382 с.
 85. Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии / Отв. ред. И.Т. Фролов. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.
 86. Человек, космос, эволюция: (Традиции русской религиозной философии и современности). – М.: ИФФАН, 1992. – 128 с.
 87. Пулатов Т.И. Плавающая Евразия. – М.: Советский писатель, 1991. – 272 с.
 88. Бочаров А.Г. Превращения жизни // В кн.: Пулатов Т.И. Черепаша Тарази. – Кишинёв: Литература артистинэ, 1986. – С. 530-542.
 89. Голубков М.М. Концепция художественного времени в современной советской прозе. Дис. канд. – М., 1985. – 171 с.
 90. Бочаров А.Г. Требуемая любовь. Концепция личности в современной советской прозе. – М.: Художественная литература, 1977. – 368 с.

91. Шукуров М. Новые черты героя в современной таджикской прозе // В кн.: Концепция личности в литературе развитого социализма / Отв. ред. С.М. Хитарова. – М.-Ереван, 1980. – С.123-156.
92. Айтматов Ч.Т. Повести. – М.: Художественная литература, 1989. – 432 с.
93. Пак М. Пристань ангелов. – Алматы: Жазушы, 1998. – 336 с.
94. Айтматов Ч.Т. Собрание сочинений в 3-х томах. Том 3. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 525 с.
95. Пулатов Т.И. В направлении счастья: (Беседа с узб. писателем Тимуром Пулатовым) // Литературная газета. – 1979, 21 марта. – С. 6.
96. Айтматов Ч.Т. Тавро Кассандры. – М.: ЭКСМО, 1995. – 432 с.
97. Пулатов Т.И. Яки серые, рыжие // Звезда Востока. – 1971, № 8. – С. 138-145.
98. Пулатов Т.И. Жизнеописание строптивного бухарца. – М.: Молодая гвардия, 1980. – 461 с.
99. Айтматов Ч.Т. Плаха. Буранный полустанок. – Днепропетровск: Проминь, 1989. – 559 с.
100. Любимов М. Печать тайны // В кн.: Ким А.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. Том 1. – СПб.: Коре-Сарам, 1997. – С. 5-11.
101. Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. – М.: Наука. 1977. – 482 с.
102. Павловский А.И. О романе Чингиза Айтматова «Плаха» // Русская литература. – 1988, № 1. – С. 92-119.
103. Мантатов В.В. К вопросу об изучении буддизма. – Новосибирск: Наука, 1984. – 128 с.
104. Монтень М. Опыты. В 3-х книгах. Кн. 1-2. – М.: Рипол классик, 1997. – 928 с.
105. Залыгин С. Своей дорогой // Дружба народов. – 1981, № 6. – С. 241-245.
106. Мы – потомки и патриархи: [Беседа с писателем А. Кимом] // Советская Россия. – 1987, 1 августа. – С. 8.
107. Ахметов З.А. Современное развитие и традиции казахской литературы. – Алма-Ата: Наука, 1978. – 328 с.
108. Шарипов А. Традиции и новаторство в казахской литературе. – Алма-Ата: Мектеп, 1984. – 136 с.
109. Нургалиев Р.Н. Древо обновления. Традиции и современный литературный процесс. – Алма-Ата: Жазушы, 1989. – 368 с.
110. Бокеев О. Поющие барханы. – М.: Советский писатель, 1981. – 343 с.
111. Абдиков Т. Истина. – Алма-Ата: Жазушы, 1981. – 248 с.
112. Кекильбаев А. Степные легенды. – М.: Художественная литература, 1983. – 462 с.
113. Нурпеисов А. Последний долг. – Алматы: Атамұра, 2000. – 383 с.
114. Коэльо П. Алхимик. – Киев: София, М.: ИД «Гелиос», 2002. – 224 с.

*Темирболат
Алуа Берикбайкызы*

**Проблема хронотопа
в современной прозе**

Учебное пособие

Технический редактор Абуталиев Т.Н.

Подписано в печать 04.08.2003 г. Печать офсетная. Формат 60×84 1/16.
Уч. изд. Усл. печ. л. 12,4. Тираж 500 экз. Заказ № 78. Цена договорная.
Типография издательства «Ценные бумаги».

480004, г. Алматы, ул. Макатаева, 100
тел.: 73-38-26, 73-34-87