

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Особенности организации хронотопа в романе Рэя Бредбери «Вино из одуванчиков»

Исполнитель: Крымова Людмила Олеговна

Научный руководитель: ст. преп. Порунцов Владимир Александрович

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: Ан к. филол. н., доцент Антонова Ксения Николаевна

«30» июня 2016 г

Санкт-Петербург

2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Особенности организации хронотопа в романе Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков»

Исполнитель: Крымова Людмила Олеговна

Научный руководитель: ст. преп. Порунцов Владимир Александрович
«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: _____ к. филол. н., доцент Антонова Ксения Николаевна

« ____ » _____ 20 ____ г

Санкт-Петербург

2016

ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА
НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ СОБСТВЕННОСТЬ
(ПЛАГИАТ)

Я, Крымова Людмила Олеговна, представляя к защите свою выпускную квалификационную работу «Особенности организации хронотопа в романе Рэя Бредбери «Вино из одуванчиков» для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом).

Я проинформирована, что в случае, если я буду уличена в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

ОТЧЕТ О ПРОВЕРКЕ СИСТЕМЫ АНТИПЛАГИАТ

Оригинальные блоки: 82,52%

Заимствованные блоки: 9,84%

Заимствование из "белых" источников: 7,64%

Итоговая оценка оригинальности: 90,16%

Оглавление

Оглавление.....	3
Введение.....	4
Глава 1. Постановка проблемы.....	8
1.1. История вопроса.....	8
1.2. Становление творческого пути Рэя Брэдбери.....	12
1.3. Рэй Брэдбери как фантаст.....	14
1.4. Контекст и структура романа «Вино из одуванчиков».....	18
1.4. 1. Своеобразие авторского стиля.....	19
1.4. 2. Основные темы романа.....	20
1.4. 3. Основные символы романа	25
1.5. Проблема исследования хронотопа в современном литературоведении...26	
1.6. Художественный хронотоп.....	28
Выводы к главе 1	32
Глава 2. Хронотоп в романе «Вино из одуванчиков».....	34
2.1. Восприятие времени главным героем.....	34
2.1.1. Восприятие лета и зимы как жизни и смерти.....36	
2.1.2. День и ночь.....40	
2.1.3. Образ прошлого в романе	44
2.2. Восприятие пространства главным героем.....	46
2.2.1. Образ природы. Противостояние с городом	46
2.2.2. Овраг как символ смерти и страха.....53	
Выводы к главе 2	57
Заключение.....	59
Библиографический список	62

Введение

Рэй Брэдбери, выдающийся американский писатель XX века, является одним из самых значимых авторов научной фантастики. Многие его произведения написаны именно в этом жанре, однако роман Брэдбери «Вино из одуванчиков», написанный в 1957 году, ярко выделяется на этом фоне своей философичностью, крайней реалистичностью и, можно даже сказать, биографичностью.

Произведения Рэя Брэдбери тщательно исследовались как зарубежными, так и российскими литературоведами. В большей степени ученые из США, такие как Дж. Эллер, Р. Рид, У. Ф. Тупонс, сыграли немаловажную роль в раскрытии идейно-тематического своеобразия, жанровых особенностей и общих принципов поэтики произведений Брэдбери [41, 50, 55]. Такие авторы, как В. В. Литвинова, Б. Эттербери и С. Пелл, исследовали разнообразные аспекты творчества писателя, а именно проблематику и поэтику его романов и рассказов [18, 36, 49]. Явление хронотопа также многократно изучалось на примере литературных трудов Брэдбери У. Ноланом и С. Уэллером [48, 58]. Однако в произведениях Брэдбери хронотоп всегда рассматривался как явление фантастическое, тогда как в романе «Вино из одуванчиков» хронотоп имеет другую специфику. Таким образом, **актуальность** работы обусловлена тем, что хронотоп в романе «Вино из одуванчиков» был изучен в недостаточной степени.

Цель данного исследования – проанализировать специфику хронотопа в романе Брэдбери «Вино из одуванчиков» и определить его роль в создании художественного мира произведения. Цель работы обусловила постановку и решение определенных **задач**:

1. исследовать различные подходы к изучению хронотопа, дать его определение;
2. раскрыть основные темы и символы в романе Брэдбери «Вино из одуванчиков»;

3. выявить и проанализировать ключевые примеры восприятия главным героем времени и пространства;
4. определить способы репрезентации хронотопа в произведении.

В качестве **объекта** исследования выступает поэтика романа Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков».

Предметом исследования являются особенности организации хронотопа в романе Рэя Брэдбери.

Материалом исследования послужило произведение Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» («Dandelion Wine», 1957). Проблематика художественной прозы второй половины XX века была во многом подвержена влиянию философских и социально-политических дискурсов эпохи. Если фантастическая проза Брэдбери является определенной формой художественной реакции на проблемы социальной утопии и антиутопии, то роман «Вино из одуванчиков» представляет собой попытку интериоризировать социальные и природные конфликты, задать им иной вектор развития. Психологизация событий в литературе XX века становится очень сложной, неоднородной, подчас эклектичной по сравнению с литературой XVIII и XIX веков. Для поддержания актуальности такого рода литературы автору необходимо не только морально оправдать то, о чем он пишет, но и придать своему произведению особую стилистику. В этом смысле роман Брэдбери является особой формой полемического диалога с традицией европейского психологического романа, что делает его важным явлением как в творчестве самого писателя, так и в англоязычной литературе XX века.

Методологической базой исследования явились труды М. М. Бахтина, Р. А. Аронова, М. Д. Ахундова, Л. Я. Гинзбург, М. К. Мамардашвили и М. Л. Новиковой [2, 3, 4, 10, 23, 26], в которых разрабатывались само понятие «хронотоп» и методы исследования художественного времени и пространства.

Также в ходе исследования в качестве вспомогательной литературы были привлечены работы таких зарубежных авторов, как У. Джонсон, Ф. Николс, Р.

Рид, У. Ф. Тупонс [43, 47, 50, 53], помогающие понять основные направления творчества Брэдбери.

В работе используются различные **методы** исследования и литературоведческого анализа, необходимые для глубокого понимания художественного мира Рэя Брэдбери, однако основными методами являются историко-литературный и структурно-функциональный; также в исследовании применяется мотивный анализ.

Научная **новизна** исследования заключается в том, что изучение взаимосвязи пространственных и временных отношений впервые рассматривается на материале романа Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков». Также новизна обусловлена тем, что данная книга не включалась ранее литературоведами в ряд произведений, затрагивающих вопросы психологии и детского восприятия.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов исследования в вузах в общих курсах по литературоведению и истории американской литературы, а также в спецкурсах, посвященных анализу художественных текстов.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. Основное содержание работы изложено на 57 страницах. Библиографический список содержит 62 источник, из них 26 на иностранном языке.

Во **введении** объясняется актуальность исследовательской работы, ее новизна и практическая значимость, обозначаются цели и задачи данной работы.

В **первой главе** описывается влияние Рэя Брэдбери на развитие жанра научной фантастики, проводится подробный разбор его романа «Вино из одуванчиков», в котором раскрываются структура и контекст произведения, а также основные темы и символы. Помимо этого, дается определение понятию хронотопа и приводятся функции и роль данной категории в художественном тексте.

Во **второй главе** рассматриваются ключевые примеры восприятия главным героем романа художественного времени и пространства, и на их основе выводятся основные способы организации хронотопа в романе «Вино из одуванчиков».

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования.

Частично результаты исследования были апробированы в докладе «Особенности организации хронотопа в романе Рэя Бредбери «Вино из одуванчиков» на студенческой научной конференции Российского Государственного Гидрометеорологического Университета 24.05.16.

Глава 1. Постановка проблемы

1. 1. История вопроса

Данная работа посвящена изучению особенностей художественного хронотопа в романе Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков». Несмотря на то, что многие исследовали категорию хронотопа, она по-прежнему привлекает внимание ученых, оставаясь и сегодня одновременно и увлекательной, и непростой литературоведческой задачей.

Рэй Брэдбери по праву считается одним из самых выдающихся писателей XX века, внесших огромный вклад в развитие такого жанра как научная фантастика. Обзор научных работ, посвященных произведениям Брэдбери, позволяет говорить о широком и многостороннем исследовании творчества писателя. Несмотря на то, что Брэдбери является достаточно современным автором, его творчество уже давно вызывает интерес у литературоведов и критиков, по его произведениям написано немало статей, хотя большинство из них принадлежит зарубежным исследователям, соотечественникам Брэдбери. В своих статьях историки литературы рассматривают совершенно разные аспекты творчества писателя: идейно-тематическое содержание, общие и частные проблемы творчества, жанровую природу произведений, поэтику Брэдбери, особую концепцию мира и места человека в нем и многое другое.

Обстоятельные научные труды, посвященные творчеству Брэдбери, стали появляться на заре его популярности, после публикации в 1950-х годах «Марсианских хроник», а затем романа «451° по Фаренгейту». В основном эти работы рассматривают проблемы научной фантастики, но они дают основу для дальнейшего изучения творчества писателя. Исследования У. Л. Джонсона «Рэй Брэдбери» и А. Т. Салливан «Рэй Брэдбери и фэнтези» описывают проблемы, касающиеся идейно-тематического содержания творчества писателя [43, 52]. Один из виднейших американских исследователей творчества Брэдбери Джонсон так определяет круг творческих интересов фантаста: «Темы, которые

интересуют Брэдбери, многочисленны: магия, ужасы, монстры; ракеты, роботы, путешествия во времени и в космосе; взросление в среднезападном городе в 1920-е годы и старение в заброшенной земной колонии на другой планете» [43, с. 32].

В это же время появляются монографии таких авторов, как Д. Моген и У. Ф. Тупонс, исследующие общие и частные проблемы творчества Рэя Брэдбери [46, 54]. Дэвид Моген, американский литературный критик, охарактеризовал центральный мотив произведений Брэдбери как «счастливое поглощение жизненного опыта» [46, с. 28]. Он отмечает, что в каждой существенной работе писателя именно радость жизни играет решающую роль. Позднее другие авторы крупных работ, например, Дж. Эллер, У. Ф. Нолан и С. Уэллер обращаются к проблеме жанровой природы произведений писателя [41, 48, 57], а еще ряд литературоведов и писателей – Б. Эттебери, С.-У. Пелл и Р. А. Рид – посвятили свои работы исследованию поэтики Брэдбери [36, 49, 50].

В отечественном литературоведении также имеются работы, направленные на исследование творчества Рэя Брэдбери. Первые отзывы на отдельные произведения писателя в советской критике появляются примерно в 60-70-х годах, когда в периодических изданиях начинают печатать его переведенные рассказы. Одним из первых рецензентов сборника рассказов Брэдбери «Фантастика Рэя Брэдбери» стал К. К. Андреев, написавший предисловие к этому сборнику [1]. Далее появляются статьи Н. М. Пальцева, Р. И. Нудельмана и В. В. Литвиновой [28, 27, 19].

Большое влияние в изучении творчества Брэдбери оказали три диссертации, раскрывающие различные аспекты произведений писателя. В. Г. Новикова в своей диссертации «Фантастическая новелла Рэя Брэдбери» глубоко исследует поэтику фантастических произведений писателя, а также рассматривает новаторские черты работ Брэдбери-новеллиста [25]. Диссертация М. И. Киселевой «Рэй Брэдбери. Традиция и современный контекст» изучает традиции и новаторство на примере произведений Рэя Брэдбери [15]. Киселева в своем научном труде высказывает мысль, что

фантаст в большей части своих произведений использует библейские темы, мотивы и сюжеты. Наконец диссертация В. В. Литвиновой «Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Рэя Брэдбери» описывает основные концепты и мотивы, наблюдаемые в работах писателя [18].

Научных трудов, посвященных отдельно роману Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков», сравнительно немного. Некоторые авторы, например, М. И. Газимзянов, В. В. Литвинова и С. М. Платыгина, рассматривали в своих статьях произведение со стороны главных проблем, мотивов и концептов, присутствующих в романе [8, 19, 29], тогда как литературоведы Ф. Николс и М. Менгелинг анализируют в частности стиль и поэтику «Вина из одуванчиков» [45, 47]. Данные исследователи также отмечают специфический хронотоп романа, однако основательных работ, посвященных этой теме, создано не было.

Отличительной особенностью романа «Вино из одуванчиков» является необычное выражение восприятия времени и пространства главным персонажем. Именно изучение временных и пространственных отношений, так называемого хронотопа, является главной задачей данной работы.

Впервые в литературной среде понятие «хронотоп» появилось благодаря отечественному филологу М. М. Бахтину, который определил этот термин как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [4, с. 234]. Также М. М. Бахтин предлагает более широкое понятие художественного хронотопа, предполагающего собой «пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства и выражающего неразрывность времени и пространства, истолкование времени как четвертого измерения пространства» [4, с. 235]. Наряду с этим в своих трудах литературовед раскрывает роль хронотопа в понимании природы литературного произведения, а также приводит типологию хронотопов.

Идеи М. М. Бахтина дают толчок к последующему изучению взаимосвязи времени и пространства такими литературоведами, как Ю. М. Лотман, Н. К. Гей и другие [21, 9]. Исследователи выделили свойства художественного

хронотопа и специфику его функционирования в литературном произведении. Более того, они предложили рассматривать проблемы сюжета и композиции, автора и героя сквозь призму категории времени-пространства.

Постижением сущности хронотопа, его роли в процессе восприятия действительности занимались такие специалисты в области литературоведения и философии, как М. С. Каган, Г. Рейхенбах и многие другие [12, 30]. В своих работах они формулируют идею, что категория времени-пространства отображает тенденции развития общества, помогает выразить своеобразие национальной культуры в конкретный исторический период.

Изучение функций художественного времени и пространства в произведениях литературы стало главной задачей богослова и философа П. А. Флоренского, лингвиста М. А. Кронгауза и Р. А. Аронова [33, 16, 2]. Немаловажный аспект в изучении хронотопа, а именно его значение в структуре поэтического текста, представлен в работе М. И. Шапира [35].

Проблему комплексного исследования художественного творчества затрагивает известный литературовед и филолог Б. С. Мейлах [24]. В своих работах исследователь утверждает, что категория времени-пространства должна рассматриваться в единстве со всеми компонентами литературного произведения.

Однако исследованием хронотопа занимаются не только отечественные филологи. Теория хронотопа также активно разрабатывается в зарубежной науке, например, в научных трудах Дж. Кестнера, М. Хайдеггера и других [34, 44].

Значение хронотопа для лучшего понимания мировоззрения и видения писателя, а также его роль в раскрытии внутреннего мира героев затрагивает Б. К. Майтанов [22]. В своем исследовании он объясняет значимость категории времени-пространства в изучении вопросов психологии художественного творчества.

Такой талантливый и плодовитый писатель как Рэй Брэдбери не мог не привлечь внимание литературоведов. Он оказал большое влияние не только на

становление жанра научной фантастики, но и на всю американскую литературу в целом, о чем говорят многие литературные критики и исследователи. Огромное количество научных работ и статей, посвященных разнообразным аспектам творчества Брэдбери, позволяет глубже проникнуть в созданные писателем миры и основательно анализировать его произведения, включая роман «Вино из одуванчиков», с разных сторон.

Одним из фундаментальных этапов при анализе художественного текста является выявление хронотопа произведения. Несмотря на то, что полноценного анализа хронотопа в романе «Вино из одуванчиков» не проводилось, существующие научные статьи создают необходимый базис для построения нашей работы.

1. 2. Становление творческого пути Рэя Брэдбери

Рэй Брэдбери родился в 1920 году в небольшом городе под названием Уокиган, штат Иллинойс, в семье служащего компании по производству электроэнергии. Будучи ребенком, Брэдбери был поглощен миром кино, бродячих цирков, комиксов, колдунов и, конечно же, фантастической литературы, особенно работами Э. А. По, Ф. Л. Баума, У. Берроуза, Ч. Диккенса и Г. Уэллса. Маленькому Рэю, который рос очень чувствительным и впечатлительным ребенком, было близко уныние, о котором так выразительно писал Эдгар По. Однако его в то же время восхищали фантастические миры Марса, созданные Берроузом. Написав свое первое произведение в 12 лет, он мечтал о том, чтобы его книги стояли однажды на полках вместе с его литературными кумирами.

Так как отец Брэдбери часто оставался без работы, семья постоянно переезжала из штата в штат. Чувство потерянности и неопределенности в мире у юного Рэя также обострилось со смертью любимого дедушки и несколько лет позднее его сестры. Этот опыт потери близкого человека неоднократно появляется в произведениях писателя.

Весной 1934 года семья Брэдбери, привлеченная перспективой постоянного заработка, переезжает в Калифорнию, в солнечный Лос-Анджелес. Любовь Брэдбери к местам, где он вырос (и Уокиган, и Лос-Анджелес) проходит через все его произведения. Подростком Рэй Брэдбери катался на роликах по Голливуду, собирая автографы таких звезд кино, как Джин Харлоу, Марлен Дитрих и других. Во многих рассказах писателя неоднократно будут возникать образы знаменитых актрис и других личностей киноиндустрии.

В августе 1936 года в газете «*Waukegan News Sun*» появилось стихотворение юного Рэя Брэдбери «Памяти Вилла Роджерса». Это небольшое достижение вдохновило юношу на продолжение писательской карьеры.

Приходя домой из школы, он все время писал. Писал все, что мог и что умел: стихи, обзоры фильмов для школьной газеты, короткие статьи, посвященные радиопрограммам, сказки, рассказы, всяческие заметки, – и это его упорство принесло свои плоды: в 1937 году в лос-анджелесской «Антологии студенческих стихов» появилось стихотворение Рэя Брэдбери «Голос Смерти». В школе он также активно принимает участие в театральных кружках, ходит на писательские курсы.

После окончания школы в 1938 году, он вступает в Общество научной фантастики Лос-Анджелеса, подружившись с писателями Робертом Хайнлайном и Ли Брэкеттом. Именно с помощью Хайнлайна Брэдбери осуществляет свою первую профессиональную публикацию в литературном журнале «*Script*». Из-за плохого зрения Брэдбери не берут в армию, и в годы Второй Мировой Войны писатель все больше печатается на страницах журналов «*Weird Tales*» and «*Astounding Science Fiction*». В течение только 1941 года Брэдбери написал около пятидесяти рассказов, из которых только три было опубликовано. В этот же год он окончательно выбирает писательскую карьеру, а не актерскую.

Брэдбери начинает писать и продавать в различные журналы истории из жанров ужаса, мистики и научной фантастики. Уже к 1944 многие его работы выигрывают литературные призы, и писатель решает перестать писать для

дешевых газетных изданий. Его книга «Марсианские хроники» была тепло принята как научно-фантастическим сообществом, так и критиками, считавшими произведение ценным достижением жанра. Различные издатели именовали новоиспеченного автора «по-настоящему оригинальным» и «писателем с необычайным талантом» [52, с. 1310]. А три года спустя Брэдбери публикует самый свой известный роман-антиутопию – «451° по Фаренгейту», после которого к автору пришло всеобщее признание.

1. 3. Рэй Брэдбери как фантаст

Рэя Брэдбери традиционно рассматривают как классика научной фантастики, хотя значительная часть его творчества тяготеет к жанру фэнтези, притчи или сказки. Сам Брэдбери про свое призвание говорил: «Жюль Верн был моим отцом. Герберт Уэллс – мудрым дядюшкой. Эдгар Аллан По – приходился мне двоюродным братом; он, как летучая мышь, вечно обитал у нас на тёмном чердаке. Флэш Гордон и Бак Роджерс – мои братья и товарищи. И добавлю, что моей матерью, по всей вероятности, была Мэри Уоллстонкрафт Шелли, создательница «Франкенштейна»...Вот и думайте, кем, как не писателем-фантастом, я мог стать в такой семейке» [40, с. 23]. И действительно, часть творчества писателя, относящаяся к жанру фантастики, получила широкую популярность у читателей и литературоведов, о чем свидетельствуют и многочисленные награды, и исследования его произведений.

Брэдбери как писатель обращается к жанру фантастики, потому что именно в ее сфере видит эффективные способы выразить собственное понимание мира. Концепция мира и человека у Брэдбери подразумевает светлое будущее, она направлена на счастливое мировоззрение. Именно в этом положительном мышлении заключается одно из новаторств Брэдбери – открытие лирической фантастики как смягченного варианта литературы ужаса. Даже пародия в ее различных вариантах, к которой зачастую прибегает

Брэдбери в своих работах, пронизана аналогичным лирическим чувством, что очень ярко проявляется в его рассказах и новеллах.

Новеллы у Брэдбери почти невозможно подразделить на определенные жанры, так как достаточно часто они сливаются и переплетаются между собой. В рассказы с явными признаками фэнтези Брэдбери привносит мечту человечества, переливая ее из сказки в научную фантастику. Так, можно отметить рассказ писателя «Электрическое тело пою!», в котором Брэдбери создает одного из самых добросердечных и необычных роботов мировой научной фантастики – «электронную бабушку» [60, с. 896]. Используя элементы публицистики, фантаст не только воспекает, но настойчиво рекламирует добрую машину, которой должны управлять лишь добрые люди. Рассказ приобретает сказочную основу благодаря своей схожести со сказкой о Буратино и папе Карло, на месте которых в рассказе предстает магазин киберкукол. Благодаря тому, что весь фантастический образ Бабушки строится на настоящих научных открытиях в области робототехники, она сама наполнена реальной силой, кажется, что такая Электронная Бабушка могла бы существовать на самом деле. Впрочем, роботы в рассказе уходят на второй план, так как Брэдбери делает акцент на взаимоотношениях машин и людей, их совместных возможностях в улучшении мира. В этом проявляется стремление писателя создать идеального героя, ведь Электрическая Бабушка противопоставляется уже привычным для читателя злобным роботам, несущим лишь разрушение. Более того, эта добрая машина полностью опровергает тезис об антимашинной настроенности людей, она демонстрирует величие Бабушки-робота, которая не калечит и не убивает. Ее основная задача – бережно собирать и хранить любовь и светлые воспоминания.

Как писатель, Рэй Брэдбери становится всемирно известен с момента публикации «Марсианских хроник» в 1950 году. Уже по названию этого произведения можно догадаться не только о его главной теме, но также о фантастическом методе ее художественного исполнения. Сама по себе марсианская тема нередко поднималась разными писателями-фантастами как в

мировой, так и в русской литературе, однако Рэй Брэдбери отходит от своих предшественников. Он сосредотачивается на описании и раскрытии взаимоотношений Марса и Земли не только как разных планет, а как различных систем жизнедеятельности. Именно это отличие выводит «Марсианские хроники» на особое положение в огромном потоке мировой космической фантастики. Брэдбери создает своеобразный, самобытный марсианский мир, принимая во внимание опыт своих предшественников и также внося в него свои неповторимые черты.

Важно отметить, что несмотря пронизанность всего цикла «Марсианских хроник» марсианской темой, Марс в произведении представляет собой еще и метафору, отражающую проблему глубокого человеческого одиночества. Данный мотив одиночества, представленный в огромном разнообразии его смысловых оттенков, тоже становится объединительным элементом произведения. Кроме того, «Марсианские хроники» воспринимаются как единое целое из-за их лирической проникновенности. Многие части цикла воспринимаются как стихи и поэмы из-за эмоциональной насыщенности ситуаций и человеческих состояний.

По вышеуказанным признакам «Марсианские хроники» схожи и с многими другими произведениями Брэдбери, однако можно выделить еще одну черту, объединяющую его работы, – оригинальная композиционная структура. В этом научно-фантастическом романе можно выделить два плана: общий и частный. Общий план «Хроник» разворачивается по принципу беспристрастного сообщения, он рассказывает о поэтапном завоевании-освоении и опустошении Марса. Наряду с общим планом «Хроник» выделяется частный план, превращающий цикл в ряд связанных метафор, которые в свою очередь образуют продленную метафору. Эта метафора объединяет весь цикл и повествует об освобождении подлинно человеческого в героях «Марсианских хроник». Подобная метафорическая структура – свойство лирических жанров, которое Брэдбери умело смог вписать в жанр научной фантастики.

Еще одно известное произведение Брэдбери – роман «451° по Фаренгейту» – критики литературы нередко относят к жанру антиутопии. Антиутопия в свою очередь относится к социальной фантастике, то есть является частью научной фантастики.

Многие американские критики полагают, что качественное изменение научной фантастики в сторону признаков антиутопии было вызвано последствиями взрыва атомной бомбы: в сознании всего человечества происходит глобальный сдвиг [51, с. 184]. Все чаще в произведениях американской научной фантастики поднимается тема конца света.

Отличительным признаком романа как антиутопии является то, что внимание в произведении акцентируется не на то, что говорит автор, а на то, как он это говорит. Именно присущий всем произведениям писателя лирический стиль наполняет «451° по Фаренгейту» чувством тайны, ощущением глубины его подтекста. Все это выходит за пределы «нормальной», привычной научной фантастики в ее социальном варианте.

Благодаря Рэю Брэдбери в научной фантастике открывается радикально новая перспектива в мировом литературном процессе, которую можно обозначить как эстетическую, устойчивую и позитивную. Именно художественный мир Брэдбери раскрывает проблему земного одиночества в космосе, но вместе с тем утверждает непреложность духовных ценностей человечества, благодаря которым человек оказывается способен создать собственный космос и оберегать его как дом-Землю.

Фантастика Брэдбери необычайно своеобразна. Ее необычность и оригинальность сразу бросается в глаза, так как в отличие от работ других авторов этого жанра, в произведениях Брэдбери не выделяются ярко достижения науки и техники. Весь научно-технический прогресс отступает на второй план, ведь фантаст определяет его лишь как составляющую «потребительской цивилизации». Брэдбери акцентирует внимание на его нравственно-психологических последствиях для человека и для человечества в общем. Исходя из этого, всю прозу Брэдбери можно определить как

психологическую прозу на фантастической основе. Произведения писателя невероятно эмоциональны, насыщены глубокой символикой и строятся на философских размышлениях о смысле существования человека, о его судьбе, о судьбе всего человеческого общества.

1. 4. Контекст и структура романа «Вино из одуванчиков»

Хотя Рэй Брэдбери по большей части известен как автор научной фантастики, «Вино из одуванчиков» не относится к этому жанру. Однако произведение все же содержит черты темной стороны человеческой натуры и элементы фантастической магии, которые проходят сквозь весь роман, делая его непохожим на все другие романы писателя.

Действие романа «Вино из одуванчиков» происходит в 1928 году в городке Гринтаун, штат Иллинойс. Хотя это название вымышленное, описываемый город является прототипом родного Брэдбери Уокигана. В своем эссе «Моя Византия», которое было написано в 1974 году и представляет собой своеобразное предисловие к роману, писатель рассказывает, что рецензенты часто критиковали его за то, что он не изображал Гринтаун некрасивым и удручающим городом [7, с. 4]. Эту черту Брэдбери объяснял тем, что он пишет о приключениях одного лета, основанных на переплетении его реального опыта как писателя и блестящего воображения, от лица двенадцатилетнего мальчика. Будучи еще совсем молодым, Брэдбери ежедневно писал о своем детстве, воссоздавая самые важные как счастливые, так и грустные моменты своей жизни на бумаге, а в 1957 году он публикует свой роман «Вино из одуванчиков». Несмотря на то, что Брэдбери пишет о своем прошлом, книгу с трудом можно назвать автобиографической. Она скорее напоминает фантастический пересказ событий из его детства, произошедших в рамках одного лета и прожитых мальчиком по имени Дуглас Сполдинг, который взрослеет и познает суть жизни в течение этого короткого периода.

Роман в целом представляет собой серию взаимосвязанных историй, напоминая циклы «Марсианские хроники» и «Человек в картинках». Но если в «Марсианских хрониках» колонизация Марса землянами была описана всезнающим рассказчиком, а в сборнике «Человек в картинках» были ответвления сюжета, относящиеся и к рассказчику, и к главному персонажу, то в романе «Вино из одуванчиков» своеобразные переходы тесно переплетаются с основными историями.

Все переходы описывают главных героев, Дугласа и Тома Сполдингов, которые служат «комментаторами» увиденных ими событий. Каждый из них представляет определенный взгляд на мир: Дуглас обеспокоен неизбежностью смерти, в то время как Том сохраняет в себе детский безудержный оптимизм. Данная антитеза проходит сквозь все темы романа, противопоставляя мнения обоих мальчиков.

По этой причине «Вино из одуванчиков» представляет связный роман, в отличие от двух вышеуказанных произведений, хотя все три являют собой собрание историй, связанных общей темой или местом действия. Вполне возможно было бы рассматривать отдельные главы романа как самостоятельные рассказы, однако Брэдбери создает полотно городской жизни, которое пронизывает все части произведения.

На протяжении романа постоянно встречаются ссылки на персонажей из других частей, особенно на Дугласа и Тома, а также на временные рамки одного лета, что помогает создать ощущение единства между историями. Таким образом, даже истории, сильно разнящиеся по тону и смыслу, как состязание между Эльмирой Браун и Кларой Гудуотер и встреча Лавинии Неббс с Душегубом, тесно вплетаются в жизнь Гринтауна, описанную Рэем Брэдбери.

1. 4. 1. Своеобразие авторского стиля в романе

Стиль письма зачастую зависит от чувства ностальгии в процессе создания, так как язык ищет способы выразить чувства и ощущения главных

персонажей, но в большинстве случаев показывает эфемерность этих переживаний. Таким образом, появляется некое подобие ритма прозы-поэзии, который предполагает ностальгический тон и торжественность в принятии того, что прошло.

Повествование часто ведется весьма формально, сосредотачиваясь на эмоциях и переживаниях братьев Сполдингов и города, в котором они живут. Брэдбери хочет, чтобы читатели серьезно воспринимали мысли и поступки Дугласа, хотя он все еще ребенок.

В романе присутствует также гиперболистический стиль, что особенно ярко видно в эпизодах, где мальчики являются главными персонажами событий. Читатель смотрит на эти события глазами Тома или Дугласа, осмысливая весь их новоприобретенный опыт. Однако не все части сконцентрированы на братьях, в некоторых частях, например, в истории Хэлен Бентли и главе о болезни Дугласа, они являются лишь второстепенными героями, наблюдателями. Именно поэтому для данных эпизодов не характерна детская наивность.

Другие тоны и стилистические вариации также можно заметить в главах, выделяющихся из общего повествования: история Эльмиры Браун и Клары Гудуотер построена на комическом преувеличении и внимании к иронической абсурдности, которую Эльмира отказывается понимать; глава о Лавинии Неббс и Душегубе основана как бы на речитативе, использованном Брэдбери для усиления растущего чувства клаустрофобии и страха у читателя, достигающего кульминации в стиле классической страшной истории. Стоит заметить, что техническая виртуозность главы о Душегубе представляет собой один из лучших образцов традиционного жанра ужаса, вызывая постепенно у читателя одновременно чувство страха и волнительного ожидания.

1. 4. 2. Основные темы романа

Определяющей темой всего романа «Вино из одуванчиков» является борьба между жизнью и смертью, ценность каждой человеческой жизни. Такая

обширная тема включает в себя множество других, менее абстрактных вопросов, которые дополняют и углубляют основной концепт. Таким образом, разрозненные аспекты жизни Гринтауна – новизна Зеленой машины, опасность оврага, эксцентричная склонность Лео Ауфмана к изобретениям, страх перед Душегубом – приобретают огромное значение для главного героя.

Дуглас – один из важнейших персонажей романа «Вино из одуванчиков». Именно он проходит через сложные испытания и изменения в течение лета. Он очарован магией лета и неожиданно он осознает, что он жив.

Мальчик испытывает невероятную радость и признательность за свою жизнь, однако у этого знания есть и темная сторона: Дуглас сталкивается также с неизбежностью смерти. На протяжении романа он пытается примириться с жизнью и ее неотъемлемыми частями.

Дуглас очень любознателен и много размышляет, и хотя он не до конца понимает все происходящее вокруг него, он быстро начинает находить связь между событиями описываемого лета. Мальчик тщательно обдумывает все увиденное и делает выводы, основываясь на полученных знаниях. Он даже ведет дневник, записывая все необычные события и открытия. Тем не менее, он также готов пересмотреть свои выводы, когда некоторые события опровергают их. Он рассуждает о собственной смертности, основываясь на своих наблюдениях, что ничто не вечно – ни машины, ни люди не могут пережить время. «Вино из одуванчиков» можно определить как роман воспитания, так как Дуглас Сполдинг становится более взрослым и мудрым всего за одно лето.

Несмотря на все его попытки казаться взрослым, Дуглас все еще ребенок, который хочет верить в магию, Душегуба и ведьм. Из-за своего желания верить в фантастические вещи, мальчик не может признать, что и ему придется однажды умереть. Реальность смерти грозит забрать его веру в волшебство, и Дугласа все больше и больше занимает страх смерти. В какой-то момент он понимает, что даже не может записать правду о своей смертности в дневник, хотя у него имеются все доказательства, подтверждающие это. Однако по мере развития сюжета Брэдбери показывает, что смерть – это не всегда плохо. И

Хэлен Лумис, и прабабушка Сполдинг умирают счастливыми, они прожили свою жизнь так, как хотели. С другой стороны, полковник Фрилей торопит свою смерть, чтобы еще раз почувствовать кровь, кипящую в его жилах, услышать, как бьется его сердце, как когда он был молод и полон энергии. В конце книги Дуглас способен примирить свою любовь к жизни с пониманием смерти. Он осознает, что магия есть везде, что магия живет сама по себе.

Несмотря на то, что события лета Дугласа кажутся далекими от обычных, с изменениями, через которые он проходит, сталкивается каждый. История Дугласа применима к каждому человеку, так как в какой-то момент всем приходится принять истину о неизбежности смерти. Время и обстоятельства этого открытия не так важны, как сам результат. Дугласу очень нелегко решить, что жизнь стоит того, чтобы ее прожить, однако он приходит к выводу, что жизнь волшебна. Дуглас является своеобразным идеальным ответом Рэя Брэдбери на дилемму смертности, ведь, в конце концов, хотя мальчик становится более зрелым во многих отношениях, он до сих пор сохраняет в себе счастье ребенка, счастье, что сама жизнь представляет собой бесконечный источник вдохновения.

Дугласу противопоставляется его десятилетний брат Том, так как последний еще по-настоящему не осознает своей смертности. Они оба разделяют любовь к летней магии, но, в отличие от Дугласа, Том никогда в ней не сомневался. Том является прекрасным примером детского творчества и воображения, потому что он не ограничен никакими рамками. Жизнь зачастую кажется необычайно простой для маленьких детей, потому что они счастливы просто жить. Так и Том на протяжении лета едва ли беспокоится о чем-то. Однако это не означает, что важные вещи не волнуют его, просто в отличие от многих взрослых мальчик предпочитает не переживать из-за того, что он не может изменить. Некоторые летние события все же оказывают огромное влияние на Тома, но даже они не побуждают его переосмыслить свое видение мира.

В один ряд с Томом и Дугласом можно поставить их дедушку, так как в какой-то мере он очень на них похож. Его любовь к жизни так же велика, как и у его внуков, но благодаря уникальному умению высказывать свои мысли, он способен более ярко выразить любовь. Для Дугласа и Тома не так важно любить жизнь, потому что для них она насыщена радостями детства. Однако это поразительно, что такой старик как дедушка Сполдинг тоже способен восхвалять жизнь и брать от нее все. Он осознает, что жизнь волшебна. Разговаривая с Биллом Форрестером на философские темы – одиночество и солидарность с природой – во время подстригания газона или обсуждая особенности вина из одуванчиков, дедушка всегда кажется потрясенным миром, в котором живет. Он сумел провести свою жизнь, не потеряв детской радости и открытости миру. Дедушка Сполдинг прошел через испытания, выпавшие Дугласу, но все же он более близок Тому. Через дедушку и его жизнерадостность Брэдбери показывает, что можно ожидать в конце жизни, если она была прожита насыщенно и ярко.

Другой важной темой, также связанной с идеей смерти, является ценность памяти. Память играет важную роль в романе. Полковник Фрилей становится своеобразной машиной времени для мальчишек, потому что его память может перенести их в места далекого прошлого. В конце произведения Том верит, что он может помнить все, в то время как Дуглас понимает, что даже простые и важные вещи ускользают из памяти. Память непостоянна, запомнить все невозможно, однако именно память делает возможным прошлое. Все произведение появляется из воспоминаний Рэя Брэдбери, которые становятся реальными благодаря его воображению. Некоторые персонажи романа часто вспоминают прошлое, показывая читателем, как изменилась жизнь. Память также предстает как способ борьбы с некоторыми изменениями, потому что когда кто-то умирает, он навсегда остается в памяти дорогих ему людей. Так и прабабушка Дугласа будет жить вечно в воспоминаниях всех членов ее семьи. Тема памяти, проходящая через весь роман, отражает желание Рэя Брэдбери сохранить время своей жизни, которое давно ушло.

Немаловажным мотивом «Вина из одуванчиков» является концепт перемен, пронизывающий весь роман. Дуглас осознает, сколько всего может поменяться в течение одного лета – его лучший друг уезжает, люди в городе умирают, умирает прабабушка. Но мальчик еще не осознает по-настоящему этих перемен, ведь он начинает понимать жизнь лишь в начале лета. Все перемены кажутся ему ужасным событием, потому что все становится по-другому, они пугают его. Однако мистер Джонас показывает Дугласу постоянство мира. Времена года сменяют друг друга и повторяются снова, а лето не длится вечно. Том и другие дети разделяют данную точку зрения, потому что не замечают никакого движения в своей жизни. С другой стороны, дедушка Сполдинг понимает, что хоть времена изменились, люди остались такими же. Как и другие взрослые, он осознает цикличность жизни. Несмотря на все метаморфозы жизни, она всегда возвращается к тому, какой была раньше. В конце произведения дедушка рассказывает Тому и Дугласу, что когда он был в их возрасте, дни будто сливались в один. Том, однако, не верит ему, настаивая, что он навсегда запомнит этот день. Ему еще недостает опыта и знаний, накопленных его дедушкой. Дуглас же наоборот, начинает понимать постоянность перемен в жизни после своего открытия.

Наконец, еще одной значимой для произведения темой является магия, охватывающая все произведение. Роман начинается с того, как Дуглас пробуждает свою магию в первый же день лета. Это же мальчик делает и в последний день сезона. Магия – это не просто часть жизни, магия – это сама жизнь. Однако в романе магия предстает не в своем классическом понимании, с монстрами и ведьмами. Единственный эпизод, в котором серьезно обсуждается такое волшебство, описывается с юмором. Брэдбери акцентирует внимание на более важной магии, магии человеческой жизни. Дуглас осознает ее в первый день, когда понимает, что он живой. В этот день он открывает для себя, что магия, которая проходит через весь мир, проходит и сквозь него, он также рассматривает себя теперь как часть этого огромного мира. Если это волшебство повсюду, то оно не что иное, как признательность за чудо жизни.

Поэтому дедушка Сполдинг рассказывает Биллу Форрестеру, как прекрасно подстригать лужайку перед домом, почему такое простое растение, как одуванчик, превращается в воспоминание о лете, закупоренное в бутылке. Брэдбери учит, что магия есть в каждой жизни, и нужно лишь увидеть, ощутить, разделить ее, и тогда мы будем поражены великолепием простой жизни.

1. 4. 3. Основные символы романа

Главным символом романа является само лето. Это время жизни, и как сама жизнь, оно должно проходит циклично, от рождения до смерти. В качестве напоминания о необходимости равновесия в жизни, холод воспринимается как отсрочка лета, а также как символ смерти: именно холодный воздух в бутылке спасает Дугласа, когда он смертельно заболевает. Тем не менее, семья мальчика умело хранит о лете все, что только можно. Вино из одуванчиков – символ, сберегающий лето, разлитое по бутылкам как живительный эликсир. Каждая бутылка характеризует отдельный день лета, храня все важные события, как список ритуалов и открытий Дугласа и Тома.

Из названия романа можно определить, что одуванчик также является важным символом. Брэдбери использует этот цветок как символ жизни. Срезаемые в конце каждого летнего месяца, одуванчики вскоре прорастают вновь, представляя собой жизненный цикл. Превращенные в вино и разлитые по бутылкам, одуванчики символизируют само лето, и каждая капля этого напитка приносит вкус волшебства. Бутылки вина, по одной за каждый летний день, хранят память о прошедших событиях; выпить одну – значит вспомнить определенный день. Также одуванчик символизирует чудо жизни: несмотря на то, что это самый обычный цветок, он имеет такую огромную силу.

Различные машины и технические приборы, появляющиеся в разных частях романа, также являются важным символом. Некоторые из них – газонокосилки и трамвай – представляют привычный «старый» мир, тогда как другие, Машина счастья и газон, не нуждающийся в подстригании, грозят забрать радость человеческой жизни. Для современного читателя может

показаться странной эта грань между плохими и хорошими изобретениями, в конце концов, разве не газонокосилка уничтожает свежую, только выросшую траву? Разве трамвай издает меньше шума, чем автобусы, заменившие их? Однако Брэдбери стремится показать, что уже привычные технологии являются «силами добра» – образцами человеческих достижений, характеризующих лучшую жизнь, в то время как более новые изобретения писатель изображает опасными и ненужными. Понятие машины распространяется и на естественный мир, когда человеческое тело описывается как механизм, хранилище информации, что также является символом жизни и борьбы со смертью

Сама природа ценится многими персонажами романа, но в ограниченной или упрощенной форме. В этом свете овраг предстает как еще один значимый символ, проходящий через весь Гринтаун и напоминающий о власти природы над человеком. Со всей угрозой, которую он несет людям, овраг также очень сильное символическое воплощение смерти. Он показывает, что смерть – это неотвратимая часть жизни, что особенно ярко изображено в моменте перехода оврага Лавинией Неббс.

1. 5. Проблема исследования хронотопа в современном литературоведении

Проблема исследования хронотопа в художественных произведениях является одной из центральных в современном литературоведении. Ее тщательным рассмотрением занимаются ведущие как отечественные, так и зарубежные ученые. В своих научных работах они раскрывают роль и значение категории времени-пространства в структуре художественного текста, а также анализируют природу и особенности функционирования данных категорий.

Согласно основным научным теориям и концепциям, которые получили широкое распространение в литературоведении в конце XX – начале XXI веков, хронотоп является одним из фундаментальных понятий исследования бытия, потому что «каждый факт, историческое событие, художественный памятник,

...любое явление повседневной жизни неизбежно вписывается в систему пространственно-временных координат» [4, с. 236]. Более того, изучение временно-пространственной категории существенно расширяет границы восприятия, интерпретации и анализа произведений, позволяя глубже проникнуть в их структуру и содержание.

Хронотоп также выступает как неотъемлемый компонент построения индивидуально-авторской картины мира писателя. Он выполняет много важных функций: определяет особенности поэтики, стиля автора, способствует отражению своеобразия национального мышления литераторов. Художественное время и пространство также содержит жанрообразующую и сюжетообразующую функции и укрепляет внутренние закономерности произведения. По мнению отечественного филолога М. М. Бахтина, «на уровне хронотопа осуществляется постижение мира словесного искусства» [4, с. 237].

В современном литературоведении существует три основных подхода к проблеме изучения времени-пространства:

1. теоретический. Данный метод предполагает понимание сущности категории хронотопа, определение ее значения, а также особенностей функционирования в художественном произведении.
2. Конкретно-практический. Основная задача этого метода — исследование хронотопа на материале творчества отдельных писателей.
3. Комплексный. Этот подход исследует время и пространство в единстве со всеми компонентами литературного произведения и категориями художественного мира.

В последнее время в науке о литературе широко распространились междисциплинарные исследования. Благодаря объединению многих естественных, социальных, гуманитарных дисциплин методологический аппарат современного литературоведения значительно обогатился. При изучении художественных текстов многие филологи и критики литературы начинают активно использовать разнообразные виды анализа, например,

герменевтический и семиотический. Более того, они продуктивно занимаются вопросами восприятия, осмысления и интерпретации произведений литературы. Большое значение приобретают такие проблемы, как автор и герой, язык писателя и реальность, изображенная в тексте, референция художественного дискурса и многие другие.

Такое фундаментальное развитие междисциплинарных исследований значительно расширило представления о художественном времени-пространстве и таким образом поспособствовало повышению интереса критиков литературы к данной категории. В настоящее время в литературоведении не прекращается исследование категории времени-пространства, особенно детально рассматривается вопрос о поэтике хронотопа, а также о таких аспектах, как «ритм» и «темпоральность», которые являются неотъемлемыми характеристиками художественного хронотопа. Исследователи литературы считают, что основательное изучение всех его составляющих, позволяет глубже познать природу, значение и роль хронотопа [9, с. 226] .

1. 6. Художественный хронотоп

В последнее время в литературоведении стал широко применяться семиотический метод, который используется по большей части при исследовании структуры художественного текста. При применении данного метода, анализируется система образов, особенности языковой и сюжетно-композиционной организации литературного произведения. Важно также отметить, что категория хронотопа, являющаяся неотъемлемой характеристикой художественного мира, представляет собой отличный материал для семиотического изучения. Художественный хронотоп – это сложная система, которая состоит из отдельных составляющих, тесно связанных и взаимодействующих между собой. В структуре художественного хронотопа можно выделить несколько уровней:

1. хронотоп изображаемого действия, событий;

2. хронотоп автора-повествователя;
3. хронотоп героев.

Каждый из выше представленных уровней несет в себе важную для читателя информацию. Хронотоп действия и событий отражает естественное течение времени, последовательность происходящего. Он содержит в себе знание о мире, который окружает главных героев и влияет на них. Хронотоп автора-повествователя раскрывает эстетические взгляды писателя, показывает его отношение к изображаемым на страницах произведения событиям. Он представляет информацию о пространственно-временной позиции рассказчика, в то время как хронотоп героев характеризует жизнь и внутренний мир персонажей.

Категория художественного времени-пространства также является собой знаковую систему, включающую в себя несколько кодов: исторический, культурологический, философско-эстетический, религиозно-мифологический и географический. Данные коды отражают все специфические особенности взаимосвязей между означаемым и означающим, вносят упорядоченность в систему хронотопа, «сокращая и конкретизируя ее информационное поле в зависимости от мировоззрения писателя, идейного замысла литературного произведения» [21, с. 217]. Таким образом, исторический код отображает описанную автором эпоху и содержит сведения о пространственно-временной позиции писателя. Культурологический код в свою очередь показывает своеобразие национального мышления писателя, тенденции общественного развития. На его уровне раскрываются быт и традиции описываемого автором народа, специфика концепции мира и человека, представлений о времени и пространстве. Философско-эстетический код напротив выявляет взгляды литератора, его идеалы и нравственно-этические ценности. Задача религиозно-мифологического кода – показать циклический и повторяющийся характер бытия. Он значительно раздвигает пространственные и временные границы художественного мира. И наконец, географический код уточняет информацию

о хронотопе произведения. Благодаря этому коду изображаемое действие приобретает четкие и определенные пространственно-временные координаты.

Все вышеописанные коды очень тесно переплетаются между собой, таким образом, составляя единое смысловое целое, которое акцентирует своеобразие художественного мира писателя и особенности пространственно-временной организации литературного произведения.

В смысловом отношении категория художественного хронотопа представляет собой «совокупность множественностей» [26, с. 61]. Она содержит общечеловеческие, национальные, коллективные, частные концепции и теории времени-пространства. Согласно А. Б. Темирболат, которая тщательно изучила категорию художественного времени-пространства, существует три основных принципа исследования хронотопа [32]:

1. данная категория используется в своем основном значении как всеобщая форма существования бесконечно развивающейся материи;
2. она осмысливается с позиций конкретной социальной группы;
3. получает дополнительную смысловую нагрузку, обусловленную как спецификой национального мышления писателей, так и индивидуальностью творческого метода писателей, своеобразием их мировоззрения и миропонимания.

Неотъемлемыми компонентами сюжета и композиции произведения литературы являются внешний и внутренний хронотопы. Они взаимно дополняют друг друга и образуют единый пространственно-временной континуум. При этом внешний хронотоп несет в себе информацию о реальности, окружающей героев, месте развития описываемых событий; внутренний – охватывает духовный мир персонажей и рассказчика-повествователя, их сознание, память, воображение.

В художественном времени-пространстве содержится сообщение о цветовой гамме, звуковой тональности литературного произведения. Оно отражает ритм действия и динамику повествования.

Хронотоп – это коммуникативная система, состоящая из нескольких уровней и в пределах которой осуществляется взаимодействие автора, героев произведения и читателя. Таким образом, в процессе повествования идет постоянный обмен информацией между рассказчиком и персонажами, благодаря чему их индивидуальные времена и пространства пересекаются или накладываются друг на друга. При создании литературного произведения участниками коммуникативного акта становятся писатель, герой-рассказчик, действующие лица и воображаемый читатель. Их хронотопы соединяются в ходе «диалога», проводимого в авторском сознании. В процессе восприятия художественного текста передача сообщений осуществляется либо между читателем и писателем, либо между читателем и персонажами. Стоит отметить, что само художественное произведение также выступает в качестве участника коммуникации, так как его хронотоп пересекается с хронотопом читателя и с хронотопом внетекстового мира.

Наконец, как любая другая система, художественное время-пространство характеризуется статикой и динамикой. Статичность хронотопа заключается в том, что он существует независимо от человека и его представлений, знаний об окружающем мире. Он все время выступает в роли основной характеристики мира литературного произведения. Динамичность же категории хронотопа проявляется в ее способности изменяться. Она может сужать и расширять свои пространственные границы, ускорять и замедлять ритм и скорость течения времени и т. п. [32, с. 50].

Выводы к главе 1

На основе всего выше сказанного, можно прийти к заключению, что явление хронотопа активно исследовалось и изучается до сих пор. В область литературоведения этот термин пришел благодаря М. М. Бахтину, который первым дал ему определение. Именно с него началось дальнейшее изучение данной категории, а многие как отечественные, так и зарубежные лингвисты и литературоведы стали рассматривать художественное время-пространство с разных сторон, выявляя новые функции и принципы хронотопа. Можно отметить, что художественный хронотоп представляет собой сложную систему, содержащую взаимодействующие коды, которые способствуют раскрытию авторского видения мира. Более того, данная категория обобщает в себе цветовые обозначения и систему звуков произведения, что помогает выразить динамику повествования.

В ходе исследования был также дан краткий обзор творчества американского писателя Рэя Брэдбери, который внес огромный вклад в развитие жанра научной фантастики. На протяжении всей жизни Брэдбери демонстрировал интерес к науке и говорил о слабых сторонах человечества, которые способны привести его к грани самоуничтожения. Его попытки найти идеального героя, проявление лирического тона, метафорическая композиция, тщательное рассмотрение проблемы земного одиночества в космосе, отход технического прогресса на второй план и другие элементы являются отличительными чертами фантастики Брэдбери. Однако Брэдбери писал и в других жанрах. Так, его произведение «Вино из одуванчиков» можно назвать в некотором роде философичным романом воспитания, который рассказывает об одном лете из жизни двенадцатилетнего Дугласа Сполдинга.

В нашей работе были выявлены основные темы романа «Вино из одуванчиков», которые раскрываются на протяжении всего произведения. Они имеют большое значение для понимания внутреннего мира героя и играют важную роль в раскрытии хронотопа. Среди фундаментальных тем романа

можно отметить тему вечного противостояния жизни и смерти, тему памяти и тему перемен. Кроме этого, были указаны основные символы произведения, такие как само лето, одуванчики и технологии.

Глава 2. Хронотоп в романе «Вино из одуванчиков»

2. 1. Восприятие времени главным героем

М. М. Бахтин в своем научном труде «Формы времени и хронотопа в романе» выделяет такой знаковый тип хронотопа, как идиллический. Философ называет следующие фундаментальные черты, характеризующие данный тип пространственно-временной организации: органическая прикреплённость, приращённость жизни и ее событий к определенному месту, строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни и сочетание человеческой жизни с жизнью природы [4, с. 258–259]. Основываясь на указанных признаках, можно с уверенностью утверждать, что роман «Вино из одуванчиков» построен именно на идиллическом хронотопе. Этой категории свойственна явная цикличность действий и событий, которая, по мнению М. М. Бахтина, «выступает чрезвычайно резко, и потому начало роста и вечного обновления жизни ослаблено, отделено от исторической прогрессивности и даже противопоставлено ей» [4, с. 261].

Для двенадцатилетнего Дугласа Сполдинга именно таким видится время в самом начале произведения. Мальчик рассматривает его лишь как смену циклов. Дуглас всегда знает наперед, что произойдет в следующую минуту или на следующий день, так как это уже происходило раньше. Мальчик понимает, что жизнь циклична, а все ее события повторяются из года в год: «Вот ты, верно, про это и не думал, а мы ведь каждое лето опять и опять, снова-здорово делаем то же самое, что делали прошлым летом... например, делаем вино из одуванчиков, покупаем теннисные туфли, пускаем первый фейерверк, делаем лимонад, вытаскиваем из ног занозы, собираем дикий виноград. Каждый год одно и то же, в точности как раньше, и никаких перемен, никакой разницы» [60, с. 273]. Доказательством этому также служит дневник, который ведет его брат Том, записывая сколько раз повторялись те или иные события в году. Братья даже подразделяют все важные для них события на две группы: «обряды и

обыкновенности» и «открытия и откровения» [60, с. 273]. Благодаря этим записям отчетливо виден процесс взросления мальчика, тесно связанный с течением времени. С помощью своих пристальных ежедневных наблюдений за миром, окружающим его, подмечая все мельчайшие детали и обычаи, Дуглас нередко приходит к философским выводам, которые постепенно подготавливают его к переходу из детства в юношество. Постигая эти повседневные вещи, наблюдая за неменяющейся жизнью жителей Гринтауна, мальчик познает самого себя не только настоящего, но и будущего.

Однако по мере развития сюжета Дугласу приходится столкнуться с происшествиями, не вписывающимися в привычную для него картину миру, хотя и кажущимися поначалу совершенно незначительными. Одним из таких эпизодов становится встреча Элис, Джейн и Тома Сполдинга с пожилой миссис Бентли, пытающейся убедить детей, что она однажды тоже была маленькой девочкой. Дугласу, как и другим ребятам, нелегко дается понимание такого огромного разрыва в возрасте. Они еще слишком юны, старости и смерти для них не существует, так как они живут настоящим, сегодняшним днем. Им также трудно принять, что они сами когда-нибудь станут такими же старыми и морщинистыми, как эта женщина. Именно поэтому дети не верят миссис Бентли.

Дуглас начинает постигать время, когда замечает противостояние между взрослыми и детьми в Гринтауне. Наблюдая за их отношениями, Дуглас постепенно понимает причины такого разрыва между двумя этими поколениями, определяя их как совершенно разные расы, которые никогда не смогут понять друг друга: «Взрослые и дети — два разных народа, вот почему они всегда воюют между собой. Смотрите, они совсем не такие, как мы. Смотрите, мы совсем не такие, как они. Разные народы — и друг друга они не поймут» [60, с. 274]. Дугласу, как и его брату, тяжело мириться с мыслью о собственном взрослении и старении. Он искренне сомневается в этом, поэтому делает заключение: «Может быть, старики никогда не были детьми, хоть миссис Бентли и спорит, но маленькие они были или большие, а кто-нибудь из

них наверняка стоял у Аппоматокса летом тысяча восемьсот шестьдесят пятого года» [60, с. 312].

Немаловажное значение также имеет новость, что так полюбившиеся детям трамваи будут заменены автобусами. Дуглас тяжело переживает эту перемену, отказываясь мириться с этим. Однако привычное для него видение мира окончательно рушится, когда из жизни мальчика начинают уходить дорогие ему люди. Сначала его лучший друг Джон Хаф переезжает в другой город навсегда, а после этого тяжелого расставания юный герой сталкивается с осознанием существования смерти. Сперва мистер Форрестер рассказывает мальчику о смерти своей несостоявшейся любви мисс Лумис, затем он узнает об убийстве молодой женщины, а в конце смерть приходит в его собственную семью, когда умирает его прабабушка. Наблюдая за этими печальными событиями, Дуглас приходит к ужасному открытию – он сам однажды умрет: «они уезжают...чужие люди умирают...знакомые тоже умирают...друзья умирают... люди убивают других людей, как в книгах...твои родные тоже могут умереть...ЗНАЧИТ...Я, ДУГЛАС СПОЛДИНГ, КОГДА-НИБУДЬ... ДОЛЖЕН...» [60, с. 376].

Когда Дуглас сталкивается со смертью, он становится на совершенно новую ступень взросления. Благодаря этому его видение мира и жизни кардинально меняется. Жизнь больше не представляется ему сменой циклов, она обретает свое начало и конец. Мальчик переосмысливает понятие времени, которое теперь кажется ему сплошной линией, по которой движется жизнь. Таким образом, можно отметить, что в сознании юного героя устанавливается линейная модель времени, в соответствии с которой каждое событие сменяется последующим и перестает существовать.

2. 1. 1. Восприятие лета и зимы как жизни и смерти

Рэй Брэдбери акцентирует внимание именно на описываемом лете, показывая, насколько значимым оно оказывается для Дугласа. За три месяца мальчик открывает для себя мир заново, узнавая постепенно о таких понятиях,

как разлука, смерть, чувство природы и своей причастности к ней. Также в это время он начинает понимать самого себя и сущность всего живого на земле. Для двенадцатилетнего Дугласа лето – это самое любимое время года, пора чудес и магии жизни. С началом каникул приходит освобождение от скучных школьных будней, настает время веселья и приключений. В самый первый день лета мальчик уже смотрит на мир по-другому: «...вот она начинается, настоящая свобода и жизнь, вот оно, первое утро лета» [60, с. 258]. В самом начале романа в сознании мальчика лето символизирует собой свободу, новую жизнь. Юный герой старается жить в полную силу, наблюдая за окружающим его миром и участвуя во всех его событиях. С началом июня начинается жизнь в городе, все приходит в действие: «Уже июнь, и земля полна первозданной силы, и все вокруг движется и растет» [60, с. 268].

Для Дугласа, как и для каждого ребенка, лето – это особенный период в жизни. Мальчик готов к приключениям, которые готовит для него описываемое лето. Уже в самом начале романа, после своего неожиданного открытия, юный герой понимает, что это лето будет не таким, как все предыдущие. Это осознание писатель описывает в ниже приведенной фразе с помощью метафоры: «это лето непременно будет летом нежданных чудес» [60, с. 265]. Лето 1928 года началось для Дугласа необыкновенно, и теперь он с нетерпением ждет, какие еще открытия преподнесет ему эта прекрасная пора.

В течение этих трех месяцев все приобретает для Дугласа особое значение, в каждой вещи, в каждом человеке он видит само лето, даже в простых теннисных туфлях: «Люди, которые мастерят эти туфли, верно, видели множество ветров, проносящихся в листве деревьев, и сотни рек, что устремляются в озера. И все это было в туфлях, и все это было — лето» [60, с. 269]. С помощью данной метафоры автор превращает эти обычные теннисные туфли в символ детства, объединяющий в себе безмятежность и беззаботность ребенка. Несоответствие образов детского и взрослого видений мира подсознательно выливается в желание Дугласа привязать переменчивое настоящее к физическому объекту. Также эту особенность можно увидеть в

самом главном ритуале лета – приготовлении вина из одуванчиков. Оно является самым главным, неотъемлемым событием каждого лета и имеет невообразимую важность для мальчика, что можно заметить в авторской метафоре: «Вино из одуванчиков. Самые эти слова – точно лето на языке. Вино из одуванчиков – пойманное и закупоренное в бутылки лето» [60, с. 265].

Однако такой взгляд на мир присущ не только Дугласу. Его дедушка ценит и любит эту пору жизни не меньше своего внука. Даже в описании такой обыденной вещи как газонокосилка уже можно отметить его тягу к жизни, к лету: «Сам не знаю, как вам объяснить, но для меня жужжанье этой косилки — самая прекрасная мелодия на свете, в ней вся прелесть лета» [60, с. 287]. Используемая в этом предложении авторская метафора подчеркивает символизм данного предмета техники для дедушки Сполдинга. Так же как покупка новых теннисных туфель каждое лето для Дугласа, так и подстригание газона для старика кажется неотъемлемым ритуалом сезона; и если убрать его, то все изменится, лето уже не будет таким прекрасным.

В описании самых обычных вещей Брэдбери постоянно использует эпитет «летний», например, во фразах летний вечер, ветер был летний, летний дождь. С помощью данного повторения на протяжении всего романа писатель соотносит детство с «летом жизни». Одновременно с этим в Брэдбери вкладывает в эпитет более глубокий смысл, так как он употребляется в произведении как некоторое абсолютное и вневременное понятие, единое для всех народов. Независимо от языка, местности и даже века, лето у всех ассоциируется с детскими играми на природе и самыми яркими воспоминаниями. Помимо этого лето также вызывает ассоциации не просто с детством, но с молодостью в целом. Описывая мододую Элен Лумис, чей образ возникает во всех красках перед глазами Билла Форестера, Брэдбери использует метафору, которая невероятно четко передает красоту молодости, сравнивая ее с прекрасными летними днями: «Это было...лицо лета» [60, с. 351].

С представлением о лете, как о некоем всеобъемлющем периоде времени, средоточии позитивных эмоций и приключений, связан рассказ о Машине Счастья, которую ее создатель Лео Ауфман видит в роли вместилища всего прекрасного. Для подчеркивания этого эффекта Брэдбери использует сравнение «вот-вот она, необъятная, как лето» [60, с. 290]. Таким образом, Машина Счастья должна была стать воплощением всех положительных эмоций, полученных в течение лета. Построенная машина предполагалась по замыслу как пристанище для любого человека независимо от возраста. Для взрослых, однако, эта машина должна была иметь другое значение, чем для детей, – выступить своеобразным освобождением от повседневных трудностей и возвращением к поре свободы и счастья

Именно летом случается то, что никогда не может произойти в другие месяцы. Возникает ощущение, что летом жизнь течет совершенно по-иному, она обретает новые краски. То же самое происходит и с людьми, которые аналогично меняются, становятся другими личностями. Рассказывая о детях Гринтауна в летний период, Брэдбери подчеркивает их принадлежность к лету метафорой «летние мальчишки» [60, с. 267]. Писатель намеренно акцентирует на этом внимание, показывая натуру мальчиков конкретно в данный период.

Описание солнечного, радостного лета открыто контрастирует с изображением зимы. Для главного героя жизнь в этот холодный период как будто останавливается, она ассоциируется у мальчика со смертью. Рассказывая о самых плохих и пугающих Дугласа явлениях, Брэдбери использует именно образ зимы. В эту леденящую пору единственным спасением для братьев Сполдингов видятся воспоминания о лете, закупоренные в бутылках с приготовленным за лето одуванчиковым вином. Данную антитезу ярко иллюстрирует следующая фраза: «Среди зимы они, бывало, искали следы и признаки лета» [60, с. 356].

В противоположность лету жизни, образу радости и юности, автор привязывает образ конца жизни к представлению о зиме. Смерть рассматривается как нечто стихийное, затрагивающее не отдельно взятого

человека, а природу в целом. Не зря при описании застывшей как в хрустальном гробу фигуры ведьмы Таро используется метафора, превращающая зимние ветры в призраки, в голоса давно погибших жителей города: «тело ее...зябло в призрачных ветрах зимы» [60, с. 377]. Образ ведьмы еще больше усиливает страх перед неизвестностью и неизбежностью смерти.

Пример соотнесения зимы, холода со смертью можно также отметить в описании главного отрицательного персонажа романа – Душегуба, рассказами о котором постоянно пугают детей. Друг братьев Сполдингов Чарли даже утверждает, что этот убийца является будто порождением самой зимы: «Тут он родился, вырос и весь свой век тут живет. Вы поймите, ребята: тут всегда зима, всегда холод, а ведь из-за Душегуба мы и летом дрожим, в самую жару, в самые душные ночи. Откуда же ему еще взяться?» [60, с. 357]. Данное противопоставление наиболее ярко передает тот ужас, который вызывает это существо у детей.

Аналогичное сопоставление холода зимы и страха возникает не только в сознании Дугласа, но также у Лавинии Неббс. Когда девушка находит мертвое тело своей подруги, то она никак не может унять дрожь, ее переполняет ужас от увиденного: «Сердце Лавинии отчаянно колотилось, ее тоже насквозь, до самых костей пробирал февральский холод; в лунном свете ее тонкие пальцы белели как льдинки» [60, с. 359]. Брэдбери намеренно уточняет, что озноб, окутавший Лавинию, именно февральский, чтобы подчеркнуть тесную связь страха и зимы. Чтобы усилить их взаимоотношение автор также использует сравнение, показывая, что девушка будто оледенела от страха. Данный троп способствует передаче эмоционального состояния Лавинии. Таким образом, можно сделать вывод, что писатель стремится внушить читателю идею о связи холода зимы и холода смерти.

2. 1. 2. День и ночь

День как единица времени также имеет большое значение в романе. Днем происходят все главные события в жизни как Дугласа и Тома, так и в жизнях

других жителей города. Эта значимость представлена автором при помощи многочисленных стилистических приемов. Для мальчиков день имеет определенные очертания, он предстает в сравнении с круглым камешком: «И вот они с Дугласом бродят за городом, день снова теплый и круглый, точно камешек» [60, с. 321]. В оригинальном тексте для описания дня Брэдбери использует составное слово *marble-round* [61, с. 118], которое представляет собой метафору, выражающую непорочность и непосредственность чистого детского сознания, так как одним из значений слова *marble* является «шарик из цветного стекла для детских игр» [62, с. 716].

Брэдбери зачастую связывает временные рамки с природой, показывая неразрывность их существования, их взаимосвязь. Дуглас проводит целый день, гуляя по полям и по лесу со своим другом. Данное время, проведенное в соприкосновении с естественным, видится мальчику самым лучшим. Для того чтобы еще больше подчеркнуть важность этого дня, автор применяет следующее сравнение: «...славный день, ясный и чистый, как огонек свечи» [60, с. 321]. Через этот прием раскрывается любовь Дугласа к природе и ко всему живому.

Особый смысл летнего дня, а также тесная связь времени и природы, ярко раскрывается в данном предложении: «...сегодня — пахнет так, будто в одну ночь там, за холмами, невесть откуда взялся огромный фруктовый сад, и все до самого горизонта так и благоухает» [60, с. 260]. В описанный день, когда Дуглас открывает истинную природу своей сущности, познает себя, весь мир предстает перед глазами мальчика в виде сада, наполняющего все пространство вокруг свежестью и благоуханием. Именно в этот день для двенадцатилетнего героя, наконец, начинается жизнь, а окружающий мир распахивает перед ним свои объятья, что отчетливо видно из сравнения в приведенном примере.

Радость и жизнелюбие в течение дня противопоставляется в романе ужасу ночи. Для каждого маленького ребенка ночь символизирует ту пору, когда появляются все самые страшные существа, происходит все самое таинственное и жуткое. Также для братьев Сполдингов ночное время выступает

олицетворением всех кошмаров. Само понятие ночи, которая, по мнению мальчиков, наступает, когда множество теней выползают из-под деревьев, уже создает зловещую атмосферу. В это время суток даже обычные предметы приобретают пугающий вид: «Со мной ночью так бывает, даже дома, — знаешь, как это страшно» [60, с. 323]. Родной дом кажется Дугласу в ночное время устрашающим, так как в темноте комнат таится неизвестность. Кроме того, дети зачастую воспринимают смерть как темноту, отсутствие света. Именно поэтому Дугласа так пугает мрак ночи, в его понимании в этой крошечной тьме нет места жизни. Постепенное наступление темноты вызывает у Дугласа ощущение одиночества, неизбежности и страха.

С наступлением ночи меняется привычный расклад вещей. То, что является оплотом безопасности в дневное время, больше не кажется таким в темноте. Так для маленького Тома выглядит церковь ночью: «Оттого что рядом церковь, страхи должны бы рассеяться, но Тому все равно было жутко: в этот час, темная, без единого огонька, она казалась холодной и бесполезной развалиной» [60, с. 281]. С помощью данного сравнения Брэдбери стремится показать, насколько место, которое должно стать спасительным убежищем, только пугает и устрашает во мраке ночи. Противопоставление со светлым днем также можно заметить и на лексическом уровне. Эпитет «холодной», использованный писателем, вызывает определенные ассоциации с холодными цветами, особенно синим, и контрастирует с авторским описанием дневного времени, для которого Брэдбери использует теплые оттенки, в частности желтый – «желтый день».

Достаточно необычным является изображение ночи через жизнь, наполненную ужасом: «Жизнь в этих городишках по ночам оборачивается леденящим ужасом» [60, с. 282]. Автор стремится подчеркнуть, что весь ужас жизни рождается именно в ночи, со всеми ее опасностями и чудовищами. Атмосфера страха усиливается также благодаря эпитету «леденящий», который снова наводит на мысль о связи ночного времени и смерти.

В классической литературе ужаса все самое жуткое происходит около трех часов ночи. Это время, когда тёмные силы обретают максимальную власть. Для описания этого периода, Брэдбери использует следующую фразу: «...и в тревожные три часа ночи, когда душу твою преследуют ночные кошмары...» [60, с. 284]. В данном предложении идет указание на конкретный час ночи, которое в большей степени ориентировано на восприятие времени читателем, поскольку Дуглас в силу своего юного возраста не обладает достаточными знаниями для рационального объяснения страха. Все эмоции ребенка скорее выходят из подсознательного опасения темноты. Как и любой другой ребенок, Дуглас любит читать «страшилки», характерными героями которых зачастую становятся всевозможные монстры, появляющиеся именно в час тьмы и вызывающие кошмарные сны. Таким образом, мальчик неосознанно связывает ночное время с чудовищами. Образ сверхъестественного в предложении также важен из-за того, что всякие фантастические существа зачастую являются приспешниками зла. Использование этого образа выражает тот невероятный ужас, который вселяет в Дугласа ночь и все ужасы, таящиеся в ней.

Одной из характерных черт многих произведений Рэя Брэдбери является то, что неодушевленные предметы зачастую сами становятся участниками событий. Пример такого приема можно найти и в романе «Вино из одуванчиков» в описании ночного времени суток. Брэдбери наполняет образ ночи жизнью, превращая, таким образом, ее в опасное ночное существо, вышедшее на охоту. Для создания такого пугающего эффекта автор использует олицетворение: «Нет такой надежной цитадели, что устояла бы против надвигающихся ужасов ночи» [60, с. 281]. В данном предложении троп выступает как средство усиления глубокого чувства страха у читателя перед наступающей темнотой ночи и всеми ее загадками. Приведенная выше фраза благодаря своей экспрессивной окраске, которая поддерживается на протяжении всей реплики, дополняет созданный автором уникальный образ, еще раз подчеркивая чувство страха, вызванное у Тома ночью.

2. 1. 3. Образ прошлого в романе

Так как весь роман «Вино из одуванчиков» построен на воспоминаниях Брэдбери о счастливых днях детства писателя, то его можно рассматривать как воспоминание о минувшем. Брэдбери расширяет временные рамки, вводя в повествование картины былого времени, что является одной из особенностей организации хронотопа в романе. Образ ушедших лет постоянно появляется на страницах романа, который передается в рассказах таких персонажей, как полковник Фрилей, миссис Элен Лумис, мисс Бентли и других. Данный образ прошлого тесно связан с яркими образами стариков, которые являются своеобразными хранителями семейной и социальной памяти. События из жизни, воссозданные этими героями, приобретают невероятную яркость и красочность, будто бы все описываемые события происходят в настоящее время.

Местные мальчишки прозвали старого полковника Фрилея Машиной Времени, так как, слушая его захватывающие дух истории, они погружаются в чудесный мир ковбоев и индейцев. Полковник не в состоянии отправить детей в будущее, так как его главным инструментом является его память, а не фантазия. Благодаря ей у детей появляется возможность прочувствовать жизнь такой, какой она была раньше, побывать там, где им даже не мечталось. Однако самому мужчине тоже приятно вспомнить былое, вновь окунуться в давно забытые времена: «Так бы все и стоял и смотрел, как само время катит мимо на громадных колесах, под покровом бури, что подняли бизоны, и уносится вместе с ними в вечность» [60, с. 309]. Когда родственники полковника запретили детям приходить к старику, мужчине стало не с кем поделиться своими воспоминаниями, отчего очень страдает: «За долгие годы все его тело разрушили, отняли руки и ноги и оставили взамен нечто жалкое и беспомощное, как шахматные фигурки. А теперь хотят добраться до самого неуловимого — до его памяти: пытаются обрезать провода, которые ведут назад, в прошлое» [60, с. 342]. Полковник Фрилей начинает звонить своему другу в Мехико, который дает ему еще один шанс прикоснуться к жизни, послушать звуки далекого города. Однако этого оказывается недостаточно, старик умирает с

прижатой к уху телефонной трубкой. Мальчики тяжело переживают эту потерю, а Дуглас осознает, что с его смертью ушла целая эпоха.

Аналогичное впечатление создается в новелле, описывающей встречи 95-летней Элен Лумис и молодого Билла Форестера. Миссис Лумис напоминает волшебницу, которая отправляет своим чарующим голосом мужчину в далекие края на много лет назад: «Но я много путешествовала и могу вам порассказать о разных местах...Могу увезти вас в любое место. Могу вас заколдовать» [60, с. 349]. С ее помощью, исполняется мечта Билла о путешествиях. Эти встречи имеют огромное значение для них, так как благодаря им пара обнаруживает поразительное родство душ, но они встретились слишком поздно: пожилая Элен Лумис уже прожила множество невероятных дней, в то время как Биллу все это еще только предстоит. Этот эпизод показывает невозвратность времени, демонстрируя героям, сколько возможностей они упустили. Пожилая женщина счастлива хоть под конец жизни найти человека, такого близкого ей по духу, однако ей жаль, что они не жили вместе в одно время: «Время — прстранная штука, а жизнь — и еще того удивительней. Как-то там не так повернулись колесики или винтики, и вот жизни человеческие переплелись слишком рано или слишком поздно» [60, с. 353].

С идеей о невозвратности времени также связана миссис Бентли. После встречи с детьми, когда ей не удается убедить их, что она когда-то была молодой, женщина начинает по-другому воспринимать свою жизнь. Она видит себя молодую и себя настоящую, старую, двумя совершенно разными людьми. Она осознает: что было, то прошло, и молодость уже не вернуть. Прошрое не имеет значения, важно лишь то, что происходит сейчас: «Время гипнотизирует людей. В девять лет человеку кажется, что ему всегда было девять и всегда так и будет девять. В тридцать он уверен, что всю жизнь оставался на этой прекрасной грани зрелости. А когда ему минет семьдесят — ему всегда и навсегда семьдесят. Человек живет в настоящем, будь то молодое настоящее или старое настоящее; но иного он никогда не увидит и не узнает» [60, с. 304]. Миссис Бентли остается только смириться с этим печальным осознанием,

поэтому при ее следующей встрече с детьми она отдает им все свои детские вещи, окончательно отказываясь от своей молодости.

2. 2. Восприятие пространства главным героем

2. 2. 1. Образ природы. Противостояние с городом

Помимо того, что все события в жизни Дугласа Сполдинга в начале романа «Вино из одуванчиков» представляются как постоянно повторяющиеся, а сама жизнь героя разворачивается в рамках определенных циклов, то можно заметить, что пространство мальчика ограничено его родным городом и окрестностям. До упоминания определенных событий Брэдбери ни разу не указывает в произведении на какие-либо другие места, города или страны. Все действие происходит в течение трех летних месяцев в маленьком городке Гринтауне, находящемся в отдалении от других городов и отрезанном от всего остального мира живописными пейзажами: «Маленький городишко в штате Иллинойс, затерянный в глуши, отгороженный от мира рекой, лесом, лугом и озером...» [60, с. 357]. Уже из этого описания становится понятно, что жизнь семьи Дугласа тесно связана с природой, а циклы, на протяжении которых происходят все события жизни Дугласа, близко соотносятся с природными циклами.

Дуглас восхищается миром, в котором он живет, ему еще столько предстоит узнать. Брэдбери разделяет восторг мальчика перед величием природы. Для более полной передачи данного чувства писатель использует экспрессивную, стилистически окрашенную лексику, полную эвфемизмов речь: «Ведь город, в конце концов, всего лишь большой, потрепанный бурями корабль, на нем полно народу... Порой какая-нибудь шлюпка, хибарка — детище корабля, смытое неслышной бурей времени, — тонет в молчаливых волнах термитов и муравьев, в распахнутой овражьей пасти, чтобы ощутить, как мелькают кузнечики и шуршат в жарких травах, точно сухая бумага; чтобы оглохнуть под пеленой тончайшей пыли и наконец, рухнуть градом камней и

потоком смолы, как рушатся тлеющие угли костра, зажженного громом и синей молнией, на миг озарившей торжество лесных дебрей» [60, с. 267]. Сравнивая Гринтаун с кораблем, плывущим по морю из травы, писатель стремится показать его незначительность, напомнить о мощи природной силы. Многочисленные метафоры и сравнения в приведенном отрывке подчеркивают власть природы над людьми и городом, демонстрируя ее полную победу над достижениями человеческой цивилизации.

Дуглас постоянно размышляет и анализирует все увиденное им, приходя к философским выводам. Так, рассматривая границу, которая предстает в виде оврага между городом и природой, мальчик осознает всю силу природы. Он осознает, что город никогда не сможет вытеснить природу, как бы люди ни старались уничтожить ее: «...никогда город по-настоящему, до конца, не побеждает, вечно ему грозит безмолвная опасность; он вооружился косилкой и тяпкой, огромными ножницами, он подрезает кусты и опрыскивает ядом вредных букашек и гусениц, он упрямо плывет вперед, пока ему велит цивилизация, но каждый дом того и гляди захлестнут зеленые волны и схоронят навеки, а когда-нибудь с лица земли исчезнет последний человек и его косилки и садовые лопаты, изъеденные ржавчиной, рассыплются в прах» [60, с. 268]. В этом предложении города как бы олицетворяются, превращаясь в живых существ, ведущих вечную борьбу с природой. Данное суждение выражает авторскую позицию, показывая явно негативное отношение Брэдбери к технике и положительное к природе.

Рэй Брэдбери глазами Дугласа замечает эфемерность городов по сравнению с непоколебимостью и непобедимостью природы. Когда он видит, как слабенькие побеги травы прорываются сквозь асфальт дорог, мальчик осознает, что в любой момент природа может взять свое, и от города ни останется и следа: «Кажется, город вот-вот черпнет бортом и покорно пойдет на дно, и в зеленом море трав не останется ни всплеска, ни ряби» [60, с. 268]. Благодаря метафоре, пронизывающей предложение, снова возникает образ города-корабля, тонущего в море из травы, которое медленно, год за годом

поглощает судно. Этот образ проходит через весь роман, все больше и больше подчеркивая мощь природы: «Кто скажет, где кончается город и начинается лесная глушь? Кто скажет, город вырастает в нее или она переходит в город? Издавна и навеки существует некая неуловимая грань, где борются две силы и одна на время побеждает и завладевает просекой, лощиной, лужайкой, деревом, кустом. Бескрайнее море трав и цветов плещется далеко в полях, вокруг одиноких ферм, а летом зеленый прибой яростно подступает к самому городу» [60, с. 267]. Ясно показан непрекращающийся конфликт, борьба между природой и городом, в котором то одна, то другая сторона одерживают победу, захватывая ту или иную территорию.

С помощью антитезы Брэдбери показывает незначительность этого крохотного городка, в котором живет Дуглас. Особенно ярко это можно заметить в следующем предложении: «...на этой скромной улочке маленького городка в большом штате огромного континента на планете Земля, мчащейся в пропасть вселенной, в никуда или куда-нибудь...» [60, с. 278]. Противопоставляя маленький Гринтаун огромной вселенной, а также используя прием градации (город – штат – континент – планета), писатель акцентирует внимание ничтожности человека в целом мире. Какими существенными и важными не казались бы повседневные заботы, однако по сравнению с мощью природы и её бесконечными просторами всё кажется совершенно мелким и незначительным.

Если в описаниях природы чувствуется восторг и благоговение перед ней, то изображения города вызывают совсем иные чувства у читателя. Это можно отчетливо увидеть в следующем предложении: «На свете миллион таких городишек. И в каждом так же темно, так же одиноко, каждый так же от всего отрешен, в каждом — свои ужасы и свои тайны» [60, с. 282]. Используя повторения и гиперболы, писатель стремится показать пустоту и одиночество, царящие в маленьких городках. При этом Брэдбери подчеркивает идею, что на свете таких городов множество, в то время как в природе нет ничего повторяющегося.

Такая антитеза заметна на протяжении всего романа. В своих размышлениях Дуглас приходит к выводу: «...на холмах, за городом полным-полно друзей — они распугивают коров, предсказывают перемену погоды, с утра до ночи греются на солнце...А в городе полным-полно врагов, они злятся из-за жары и потому помнят все зимние споры и обиды» [60, с. 270]. Для мальчика холмы наполнены весельем и дружелюбием, в отличие от города, сочащегося раздражительностью и враждебностью. Несмотря на то, что солнце светит одинаково в городе и на природе, воспринимается оно по-разному. Противопоставление города и природы в приведенном отрывке также отчетливо видно на лексическом уровне, так как в данном контексте слово «жара» приобретает негативную окраску в сравнении с более положительным словосочетанием «греться на солнце». Помимо этого, автор вновь сравнивает лето и зиму, показывая, что во время зимних месяцев холод царит не только на улице, но и в сердцах людей.

Некоторые персонажи романа открыто выражают свою любовь ко всему живому, к природе. Когда Билл Форрестер предлагает дедушке Сполдингу новый сорт травы, которую не надо сеять каждый год заново и которая никогда не вырастет, пожилой мужчина приходит в недоумение. Для него наблюдать, как подрастает свежая трава, вдыхать ее аромат является одной из главных прелестей лета, своеобразным ритуалом. Вся мудрость дедушки заключается в его единении, гармонии с природой. Это ярко отображается посредством сравнений: «Дедушка стоял...и, точно капитан, оглядывал широкие недвижные просторы: перед ним раскинулось лето» [60, с. 264]. Данное сравнение с капитаном, охватывающим взглядом огромное пространство перед ним, уже заявляет о гармонии природы и человека. Также важен выбор существительного для сравнения, так как капитан постоянно имеет дело со стихией, с природой. Он способен выжить в тяжелых природных условиях только тесно взаимодействуя с природой, а не противостоя ей.

В описании природных явлений Брэдбери зачастую использует такой стилистический прием, как олицетворение. Писатель применяет троп для

создания дополнительного эффекта или особой атмосферы. Так, например, с помощью глаголов, которые Брэдбери вводит в изображение ветра, он будто бы оживает: «спросить у ветра»; «узнать у ветра направление». Писатель обращается к силам природы как к равноправному собеседнику, не пытаясь подчинить их себе или использовать в свою пользу. Он в очередной раз показывает гармонию и взаимодействие с природой. Загадочным и притягивающим также видится сравнение ветров с китами: «по-летнему тихие ветры...плывут в зеленых глубинах, точно призрачные киты» [60, с. 260]. Данное отождествление с китами достаточно необычно само по себе, тем более – с призрачными, невидимыми китами, которые являются властителями морей и океанов. Можно даже сказать, что они представляют собой своеобразных водных духов. Благодаря этому приему создается атмосфера таинственности происходящего, которая чувствуется на протяжении всего произведения. Это ощущение Брэдбери также передает с помощью сравнений: «словно весь мир можно втянуть носом, как воздух...» [60, с. 259]. В приведенном примере писатель вновь показывает причастность главного героя к миру природы.

Многочисленные сравнения персонажей с растениями или животными демонстрируют, что сам человек является частью природы. Особенно ярко это заметно в описании детей, которые лучше взрослых чувствуют свою связь с природой и окружающим миром. Это угадывается даже в их мельчайших движениях, в поведении: «...они исчезли, точно мотыльки в ночи»; «дети тотчас же сели и все разом, словно подсолнухи к солнцу, повернули головы»; «обе девочки и Том часто сидели...как птицы на жердочке» [60, с. 299, 303, 305]. Создается впечатление, что даже обыденная жизнь с ее рутиной, заботами, повседневными делами является неотъемлемой частью природного мира, что также отчетливо видно из метафоры в следующем примере: «В каждом окне стекла сверкали, как зеркала, вбирая в себя солнечные лучи» [60, с. 372]. В данном предложении снова возникает тема единства человека и природы, их тесная связь.

Также Брэдбери применяет разнообразные тропы для передачи характеров персонажей, чтобы подчеркнуть ту или иную черту характера. Например, при изображении завистливой Эльмиры Браун, которая обвинила свою соседку Клару Гудуотер в колдовстве, писатель использует метафору «змеиное жало». Брэдбери намеренно сравнивает женщину со змеей, стараясь выявить ее преувеличенно негативное отношение к миссис Гудуотер.

Даже для описания периода времени Брэдбери использует сравнения с природой. Так, следующая авторская метафора характеризует типичную для наступающей осени игру цветов: «...пшеничные поля окрасились в цвет львиной гривы» [60, с. 352]. В данном примере Брэдбери не случайно выбирает для метафорического переноса образ львов, ведь животные являются частью природного мира. Их ярко желтый, даже огненный окрас, как нельзя лучше способствует для передачи красок уходящего лета.

Дуглас открывает для себя окружающий мир, ценность природы в самом начале романа. Это приходит к нему вместе с осознанием того, что он жив. В этот момент, когда мальчику открывается тайна человеческого существования, он как будто сливается с природой, становится ее неотъемлемой частью: «В ушах, как в раковинах, вздыхал ветер. Многоцветный мир переливался в зрачках, точно пестрые картинки в хрустальном шаре. Лесистые холмы были усеяны цветами, будто осколками солнца и огненными клочками неба. По огромному опрокинутому озеру небосвода мелькали птицы, точно камушки, брошенные ловкой рукой. Дуглас шумно дышал сквозь зубы, он словно вдыхал лед и выдыхал пламя. Тысячи пчел и стрекоз пронизывали воздух, как электрические разряды» [60, с. 263]. Брэдбери усиленно пользуется сравнениями и метафорами, чтобы передать чувство восторга и обретенной гармонии с миром природы. Этот эпизод является точкой отсчета жизни Дугласа, с этого момента он становится неотделим от природы.

Дуглас умеет ценить маленькие радости жизни, особенно если эти мелочи связаны с природой. Даже обыкновенный бутерброд, съеденный на свежем воздухе, для мальчика кажется самой вкусной едой. Данную идею отлично

иллюстрирует следующий отрывок: «Хлеб с ветчиной в лесу — не то, что дома. Вкус совсем другой» [60, с. 261]. Даже в отношении к такой незначительной вещи как бутерброд Брэдбери пытается показать важность природы, в особенности для ребенка, который открывает для себя мир с каждым шагом и вздохом.

События летних месяцев, в центре которых находится Дуглас, тесно связаны с природой и ее составляющими. Она является своеобразным отражением его чувств и переживаний. Это отчетливо видно в эпизоде, когда герой впервые узнает о переезде его лучшего друга: «Такой чудесный был этот день, и вдруг облако поползло по небу, закрыло солнце — и все вокруг потемнело» [60, с. 321]. Все полотно жизни мальчика предстает перед читателем как голубое чистое небо. Такая метафора используется автором для передачи образа детской непорочности и беззаботности. В течение двенадцати лет существование Дугласа ничем не омрачалось вплоть до этого момента. Облако, закрывшее солнце, символизирует печаль Дугласа из-за потери друга, его первую потерю, а также демонстрирует тесную связь мальчика с окружающим миром.

Когда из-за всех пережитых несчастий и смертей, после всех печальных открытий Дуглас серьезно заболевает, то кажется, что ничто уже ему не поможет. Так болезненно начинается его вход во взрослую жизнь, он постепенно теряет свою детскую непосредственность и естественность, видение мира героя совершенно меняется. Однако загадочный старьевщик Джонас находит чудесное лекарство, которое спасает мальчика. Бутылка с целебным напитком содержит в себе саму природу: «ЗЕЛЕННЫЕ СУМЕРКИ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ВИДЕТЬ ВО СНЕ ЧИСТЕЙШИЙ СЕВЕРНЫЙ ВОЗДУХ...Взяты из атмосферы снежной Арктики весной тысяча девятисотого года и смешаны с ветром, дувшим в долине верхнего Гудзона в апреле тысяча девятьсот десятого; содержат частицы пыли, которая сияла однажды на закате солнца в лугах вокруг Гринелла, штат Айова, когда от озера, от ручейка и родника поднялась прохлада, тоже заключенная в этой бутылке» [60, с. 399].

Метафора, пронизывающая все предложение, снова иллюстрирует взаимодействие Дугласа с природой. Дети живут в согласии с окружающим миром, они любят и наслаждаются им, поэтому природа процветает, она дает жизнь. Представление Дугласа о мире воплощает глобальную идею единства всего сущего, гармонии с миром живого. Именно поэтому Дугласа возвращают к жизни прохладные ветра и летние закаты, мальчик заново сливается с природой, становится единым целым с ней. В эпизоде болезни Дугласа природа предстает в образе чего-то фундаментального, вечного, обладающего непомерной силой.

2. 2. 2. Овраг как символ смерти и страха

Образ оврага в описании природы играет значительную роль. Он выступает в роли границы, разделяющей город и природу, олицетворяет вечную битву всего естественного против человека и его достижений. Однако помимо этого, в образе оврага находит выражение тема смерти и страха. Это место является отражением всего самого пугающего и ужасного как для Дугласа, так и для остальных жителей Гринтауна. Брэдбери описывает овраг, используя темные, мрачные краски, звуки и запахи: «...оттуда тянуло канализационной трубой, сгнившими листьями, душным и влажным запахом сплошных зеленых зарослей. Овраг был широкий, извилистый, он перерезал город» [60, с. 280]. Эти слова создают атмосферу таинственного и неизведанного, они углубляют чувство безотчетного страха перед рвом. Именно в этом жутком месте, по мнению горожан, обитает убийца Душегуб. Дети же считают, что оттуда появляются все чудовища, а также сама зимняя стужа. Таким образом, можно отметить, что для всех жителей города овраг выступает олицетворением всех страхов. В данном предложении сложные слова также развивают тему смерти, так как вызывают в воображении душные запахи и печальные звуки, придают образу смерти большую насыщенность и выразительность.

Однако для создания полного образа оврага писатель применяет и другие стилистические приемы. В приведенном выше примере эпитет «извилистый» пробуждает у читателя ассоциации, связанные со змеей. Этот образ также возникает и позже, когда Брэдбери описывает тропинку вдоль оврага: «Эта тропа огромной пыльной змеей скользит к ледяному дому, где в золотые летние дни прячется зима» [60, с. 267]. С помощью метафоры, превращающей лесную дорожку в ползущую змею, писатель вызывает у читателя чувство крайней неприязни перед этим местом, а также усиляет чувство страха, так как змеи ассоциируются с опасностью. Ощущение страха при описании оврага также достигается при помощи такого тропа, как олицетворение, например, во фразе «Они шли по оврагу, тут все шуршало и словно бы настороженно принимало к ним, перешептывалось, стрекотало и потрескивало» [60, с. 360]. С помощью шепчущего оврага Брэдбери пытается создать у читателя определенное настроение, передать растущее напряжение ситуации и ужас одиночества. Такой живой овраг кажется даже чем-то совершенно противоестественным. Многочисленные эпитеты, использующиеся при описании оврага, например, мерзкий, черный, темный, только подчеркивают мрачную атмосферу, царящую в этом месте, они вселяют ощущение беспокойства и страха.

Автор неоднократно затрагивает тему недолговечности человеческой жизни. Для передачи этого настроения Брэдбери использует образ музыкального инструмента, а точнее скрипки, которая в очередной раз акцентирует эту идею: «Пронзительные, заунывные звуки скрипки — вот музыка этих городишек без света, но с множеством теней. А какое необъятное, непомерное одиночество! А неведомые овраги, что засасывают, как трясин» [60, с. 282]. Музыка, как и искусство в целом, неподвластна времени, ее красота и сила способна воздействовать на человека в любую эпоху. Причем это влияние настолько велико, что оно затрагивает не только чувства мальчика, но также создает необходимую атмосферу. Пронзительные, заунывные звуки скрипки, доходящие из города до самого оврага, вызывают у читателя чувство

непомерной тоски, а сам овраг предстает как символ одиночества и безнадёжности.

Брэдбери создает у читателя впечатление, что овраг – это живое существо, живущее само по себе: «И каждое утро овраг еще глубже вгрызается в город и грозит поглотить гаражи, точно дырявые лодчонки, и пожрать допотопные автомобили, оставленные на милость дождя и разъедаемые ржавчиной» [60, с. 267]. Благодаря такому стилистическому приему как олицетворение, писатель наделяет овраг неведомой силой, год за годом уничтожающей все на своем пути. Образ разрастающегося оврага, который поглощает машины и лодки, снова создает атмосферу безысходности, грусти и страха.

С каждым упоминанием оврага Брэдбери только усиливает ощущение безотчетного ужаса перед этим местом. Возникает ощущение, что кроме него в мире ничего не осталось: «Овраг был глубокий и черный, черный, непроглядно-черный! И весь мир остался позади, мир тех, кто спокойно спит в своей постели; запертые двери, город, аптека, кинотеатр, огни — все осталось позади. А здесь — один овраг, только он вокруг — черный и огромный» [60, с. 367]. Намеренное многократное повторение эпитета черный снова возвращает нас к идее о связи темноты и смерти, что зачастую смерть воспринимается людьми как мрак, отсутствие света. Также овраг вновь выступает в роли живого существа, что Брэдбери успешно передает благодаря приёму олицетворения во фразе «...и овраг лежал темный» [60, с. 411]. Писатель довольно часто прибегает к данному тропу, превращая овраг в воображении братьев Сполдингов в огромного монстра, который только и ждет своего шанса, чтобы напасть. Этот образ оврага-хищника можно также увидеть в следующем предложении: «Казалось, овраг напрягает свои черные мышцы, вбирает в себя все силы спящих городков и ферм на многие мили вокруг» [60, с. 283]. Присутствие в очередной раз мрачной, темной цветовой гаммы способствуют созданию напряженной, пугающей атмосферы. Появляется ощущение, что весь мир замер в ожидании, вот-вот случится что-то страшное. Кажется, что овраг ожил в ночи и вышел на охоту.

Также, изображая всю опасность, которую несет овраг, Брэдбери использует разнообразные обозначения для него, например, «черная чашоба» или «пропасть, откуда веет холодом» [60, с. 282, 267]. Его поглощающая темнота и сравнение с пропастью вновь наводит на мысли о безжизненности оврага. Писатель показывает, что в сознании Дугласа и его брата Тома овраг выступает самым опасным местом, разрезающим город на две части, а родители постоянно предупреждают детей, чтобы они не подходили к нему близко. Для них он олицетворяет страх и смерть, ведь именно там находят труп девушки, очередной жертвы Душегуба, да и сам убийца, по городским преданиям, обитает именно там. Для подкрепления идеи о смертельности оврага Брэдбери прибегает к чувству обоняния человека. Упоминая запах, который постоянно сопровождает описания оврага, автор использует следующую фразу: «удушливый запах гниения» [60, с. 281]. Из данного примера читателю становится ясно, что в овраге постоянно царит гнилой запах, тяжелый и удушающий, что также напоминает о смерти.

Выводы к главе 2

Таким образом, исходя из всего выше сказанного, можно прийти к заключению, что в ходе повествования Дуглас начинает совершенно иначе воспринимать время, его взгляды на мир кардинально меняются. Юный герой расстается со своими убеждениями о цикличности времени, присущими ему в начале романа. Изначально мировоззрение мальчика было основано на его детских представлениях, что из года в год все события в жизни повторяются по кругу. Многочисленные изменения, произошедшие с ним в течение всего лишь одного лета, – потеря лучшего друга, столкновение со смертью знакомых людей, а также осознание собственной смертности – заставляют Дугласа расстаться с прежним восприятием времени, циклическая модель сменяется линейной.

Анализ романа выявил, что можно выделить три основных способа организации хронотопа в романе, которые являются специфическими для творчества Брэдбери. Первый и наиболее часто употребляемый метод заключается в многократном использовании разнообразных стилистических приемов. В своем произведении Рэй Брэдбери постоянно прибегает к таким тропам, как сравнения, метафоры и олицетворения для подчеркивания влияния места действия и времени на жизнь главного героя. При этом нельзя не отметить, что большинство метафор в тексте являются авторскими. Благодаря им писатель не только обращает внимание читателя на конкретную идею, но также раскрывает свое видение мира. С помощью сравнений, к примеру, говоря о гармонии человека и природы, писатель сопоставляет людей с растениями или животными, что отображается в поведении персонажей. Прием олицетворения применяется для передачи стремления автора «очеловечить» неживое, приблизить его к человеку, но он также оживляет все темное и пугающее, превращая ночь в опасного хищника, вышедшего на охоту. Однако неодушевленные предметы у писателя не просто обретают жизнь, они также становятся полноправными участниками событий. Более того, кроме

перечисленных приемов, Брэдбери использует множество ярких и необычных эпитетов, служащих для создания нужной автору атмосферы и для укрепления пространственно-временных связей.

Не менее важным способом организации хронотопа являются также цветовые обозначения. Они используются для воспроизведения определенной системы образов и настроения. Особенно ярко это можно заметить на примере антитез, так как с помощью контраста выбранных писателем лексем отчетливо изображается противопоставление солнечного летнего дня и темной ночи.

Наконец, третьим методом передачи пространственно-временных рамок является описание картин прошлого. Границы хронотопа расширяются благодаря воспоминаниям пожилых жителей города, которые иллюстрируют жизнь в Гринтауне в былое время и изображают детство и юность других персонажей.

В итоге, три фундаментальных способа организации хронотопа в романе Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» выражают специфику художественного мира автора и описывают постепенное взросление главного героя, через которого передается мировоззрение самого писателя.

Заключение

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

Во-первых, на основании работ У. Тупонса, Дж. Эллера, в которых на передний план выводятся тематика и поэтика произведений Рэя Брэдбери, а также С. Уэллера и У. Нолана, описывающих явление фантастического времени-пространства на примере творчества Брэдбери, было установлено, что писатель внес значительный вклад в развитие жанра научной фантастики. Благодаря философичности и необычной структуре его произведений, введению оригинальных тем, можно отметить, что Брэдбери вывел данный жанр на более высокую ступень в литературе.

Во-вторых, было определено понятие хронотопа, а так же его функционирование в художественном тексте. Были рассмотрены основные термины, связанные с понятием категорий времени и пространства, также приведена классификация уровней и подходов к изучению хронотопа. Исследованы работы М. М. Бахтина, М. С. Кагана и П. А. Флоренского, делавших акцент на выявлении значения и функций категории хронотопа в художественном тексте, а также труды Г. Рейхенбаха и Н. К. Гейя, впервые предложивших рассматривать систему персонажей и их мир с помощью данной категории.

Хронотоп представляет собой взаимосвязь пространственных и временных отношений, которая находит отображение в художественном тексте и способствует раскрытию внутреннего мира персонажей. Под этим понятием определяется сложная система, необходимая при анализе текста для понимания мировоззрения писателя и для раскрытия сюжетно-композиционной структуры произведения. В романе «Вино из одуванчиков» хронотоп имеет огромное значение. Он позволяет установить особенности взглядов на мир Рэя Брэдбери, так как роман имеет автобиографические черты, что отчетливо видно из образа главного героя произведения, списанного с самого Брэдбери. Таким образом,

автор выражает свои мысли через Дугласа. Крайняя реалистичность романа связана и с местом действия, так как прототипом города Гринтауна, где происходят все события, является родной писателю Уокиган. Помимо этого, категория времени и пространства в произведении играет немаловажную роль в раскрытии философских тем романа, которые разворачиваются на протяжении всего повествования.

В-третьих, было уделено особое внимание особенностям построения повествования и своеобразию авторского стиля в романе «Вино из одуванчиков». Все произведение может рассматриваться как собрание небольших новелл, в большей части которых главным рассказчиком предстает двенадцатилетний мальчик по имени Дуглас Сполдинг, чьим прототипом является сам Рэй Брэдбери. В историях, описанных от лица других персонажей, Дуглас выступает в роли второстепенного героя или же наблюдателя событий. На протяжении романа можно заметить смену тона, варьирующуюся от иронического до пугающего.

В-четвертых, в ходе исследования мы выявили основные темы и символы произведения, играющие важную роль в раскрытии внутреннего мира героя и отражающие процесс его взросления. Главной темой романа можно выделить противостояние жизни и смерти, разворачивающееся уже с самых первых страниц. Главный герой открывает для себя чудо жизни и начинает понимать суть всего живого, однако одновременно с этим к нему приходит тяжелое осознание собственной смертности, с которым он не может смириться. В течение лета мальчику приходится столкнуться с первыми огорчениями и трудностями жизни, которые помогают ему справиться с мыслью о том, что ему однажды предстоит умереть.

В-пятых, была показана важность для развития главного героя периода времени, в течение которого происходят все события. Можно отчетливо увидеть различия в восприятии Дугласом трех летних месяцев. В начале романа лето представляет собой для мальчика пору свободы, новую жизнь, на страницах романа лето олицетворяет само детство, радостное и беззаботное.

Однако с приближением осени чувства героя обретают другое направление, так как в конце произведения в сознании героя лето символизирует целую жизнь с накопленным опытом, который давит на него. Дуглас больше не чувствует ту детскую легкость и непосредственность, он полон воспоминаний и эмоций, которые тяготят мальчика.

В-шестых, с помощью многочисленных примеров мы выявили отношение главного героя к окружающему миру, в котором он живет. Дуглас восторженно относится к природе, и можно отметить, что через мальчика писатель стремится выразить свое положительное отношение к природному миру. Брэдбери показывает единение, гармонию человека и природы, что проявляется в движениях и поведении персонажей. Для раскрытия восприятия героем пространства важен также образ оврага, который олицетворяет собой самые ужасные страхи мальчика. Более того, это место символизирует собой смерть, что Брэдбери передает, используя запахи и звуки.

В-седьмых, проанализировав ключевые примеры восприятия Дугласом Сполдингом категории времени-пространства, мы выделили три основных способа организации хронотопа в романе, которые являются специфическими для творчества Рэя Брэдбери. Первым и самым часто используемым является применение стилистических средств. Наиболее ярко это представлено такими тропами, как метафоры, сравнения и олицетворения. Большое значение для понимания категории хронотопа играет использование цветовых обозначений, к которым Брэдбери прибегает для создания контраста. Последним способом является описание картин прошлой жизни жителей города, благодаря которым расширяются пространственно-временные рамки повествования.

Библиографический список

1. Андреев, К. К. Предисловие / К. К. Андреев // Фантастика / Р. Брэдбери. – М. : Знание, 1963. – С. 5–24.
2. Аронов, Р. А. Взаимоотношение пространства и времени и пространства-времени / Р. А. Аронов // Вопросы философии. – М. : 1988. – № 1. – С. 71–84.
3. Ахундов, М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / М. Д. Ахундов. – М. : Наука, 1982. – 222 с.
4. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–408.
5. Бережной, С. В. Живые машины времени, или Рассказ о том, как Брэдбери стал Брэдбери [Электронный ресурс] / С. В. Бережной. – Электронные текстовые данные // Peoples.ru: знаменитости: биографии, интервью, истории. – 2005. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/fantasy/bradbury>. – Загл. с экрана (дата обращения: 26. 10. 2015).
6. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – М. : Астрель, 2003. – 575 с.
7. Брэдбери, Р. Моя Византия: «Вино из одуванчиков» / Р. Брэдбери // Вино из одуванчиков. – М. : Айрис-Пресс, 2015. – 3–9 с.
8. Газимзянов, М. И. Тема детства в повести Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» / М. И. Газимзянов // Татьянин день. – Казань, 2007. – № 4. – С. 130–136.
9. Гей, Н. К. Время и пространство в структуре произведения / Н. К. Гей // Контекст 1974: литературно-теоретические исследования / отв. ред. Я. Э. Эльсберг. – Л. : Наука, 1975. – С. 213–228.
10. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Советский писатель, 1977. – 464 с.

11. Гомзина, Е. American Dream VS American Dreamers (Basing on the Novel Dandelion Wine) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. Гомзина – Нарва : Tartu Uni Narva College, 2006. – 14 с.
12. Каган, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 26–39.
13. Казанцева, Л. В. Категория хронотопа в структуре художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. В. Казанцева. – М. : МПГУ им. В. И. Ленина, 1991. – 16 с.
14. Капленко, В. Н. Функционирование темпоральных существительных в поэтическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Н. Капленко. – Екатеринбург : 1997. – 13 с.
15. Киселева, М. И. Рэй Брэдбери. Традиция и современный контекст : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. И. Киселева. – Нижний Новгород : ,1993. – 17 с.
16. Кронгауз, М. А. Семантическая типология: время и пространство / М. А. Кронгауз // Язык и культура. Факты и ценности: К 70-летию Ю. С. Степанова / отв. ред. Е. С. Кубрякова. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 325–335.
17. Литвинова, В. В. Базовые приемы создания образности в романах Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» и «451⁰ по Фаренгейту» / В. В. Литвинова // Филологические науки. – Волгоград, 2009. – № 2(36). – С. 197–200.
18. Литвинова, В. В. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Рэя Брэдбери : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. В. Литвинова. – Краснодар : КГУ, 2009. – 13 с.
19. Литвинова, В. В. Концепт «смерть» в романе «Вино из одуванчиков» Рэя Брэдбери / В. В. Литвинова // Изв. РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб. , 2008. – № 58. – С. 168–172.

20. Логутова, Н. В. Поэтика пространства и времени романов И. С. Тургенева : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. В. Логутова. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2002. – 20 с.
21. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 14–285.
22. Майтанов, Б. К. Психологизм в художественной литературе / Б. К. Майтанов. – Алматы: КБУ, 2004. – 235 с.
23. Мамардашвили, М. К. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени» / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Изд-во РХГИ, 1997. – 473 с.
24. Мейлах, Б. С. Ритмы действительности и искусства / Б. С. Мейлах // Наука и жизнь / отв. ред. Е. Л. Лозовская. – М., 1970. – № 12. – С. 81–87.
25. Новикова, В. Г. Фантастическая новелла Рэя Бредбери : автореф. дис. ... канд. филол. наук / В. Г. Новикова. – Н. Новгород, 1992. – 18 с.
26. Новикова, М. Л. Хронотоп как остранинное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения / М. Л. Новикова // Филологические науки / отв. ред. Н. М. Малыгина. – М., 2003. – № 2. – С. 60–69.
27. Нудельман, Р. И. Фантастика Рэя Бредбери / Р. И. Нудельман // «451° по Фаренгейту» / Р. Бредбери. – М. : 1994. – С. 5–12.
28. Пальцев, Н. М. Вчитываясь в Рэя Бредбери / Н. М. Пальцев // Книжное обозрение / отв. ред. А. М. Набоков. – М. : 1992. – №12. – С.6–10.
29. Платыгина, С. М. Повесть «Вино из одуванчиков» Рэя Бредбери как роман воспитания / С. М. Платыгина, А. С. Поршнева // Мировая литература в контексте культуры. – 2012. – № 1. – С. 122–127.
30. Рейхенбах, Г. Философия пространства и времени : пер. с англ. / Г. Рейхенбах. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 322 с.
31. Тamarли, Г. И. Темпоральные структуры пьес А. П. Чехова (в свете философии времени А. Бергсона) / Г. И. Тamarли // Творчество А. П.

- Чехова (Поэтика, истоки, влияние) : межвуз. сб. науч. трудов. – Таганрог, 2000. – С. 19–28.
32. Темирболат, А. Б. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе / А. Б. Темирболат. – Алматы, КНУ им. Аль-Фараби, 2009. – 499 с.
33. Флоренский, П. А. Анализ пространственного и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
34. Хайдеггер, М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Мыслители XX в. – М. , Республика, 1993. – С. 41–63.
35. Шапир, М. И. «Versus» vs «Prosa»: пространство-время поэтического текста» / М. И. Шапир // Philologica / отв. ред. А. С. Белоусова. – 1995. – Т. 2. – № 3/4. – С. 7–47.
36. Attebery, B. Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin / Brian Attebery. – Bloomington : Indiana Uni Press, 1980. – 220 p.
37. Bradbury, R. Bradbury Speaks: Too Soon from the Cave, Too Far from the Stars / Ray Bradbury. – N. Y. : William Morrow Paperbacks, 2005. – 256 p.
38. Bradbury, R. , Ellison H. J. Shadow Show: All-New Stories in Celebration of Ray Bradbury / Ray Bradbury, Harlan J. Ellison. – N. Y. : William Morrow Paperbacks, 2012. – 445 p.
39. Dictionary of Midwestern Literature: The Authors / ed. by Philip A. Greasley. – Bloomington : Indiana Uni Press, 2001. – 679 p.
40. Eller, J. R. Becoming Ray Bradbury / Jonathan R. Eller. – Uni of Illinois Press, 2011. – 360 p.
41. Eller, J. R. Ray Bradbury: The Life of Fiction / Jonathan R. Eller. – Kent : Kent State Uni Press, 2004. – 320 p.
42. Hill, S. Science-Fiction Supernova / Sandy Hill // Conversations with Ray Bradbury / ed. by Steven L. Aggelis. – Jackson : Uni Press of Mississippi, 2004. – P. 170–174.

43. Johnson, W. L. Ray Bradbury / Wayne L. Johnson. – N. Y. : Ungar, 1980. – 173 p.
44. Kestner, J. The Spatiality of Novel / Joseph Kestner. – Detroit : Wayne State Uni Press, 1978. – 203 p.
45. Mengeling, M. E. Ray Bradbury's Dandelion Wine: Themes, Sources and Style / Marvin E. Mengeling // English Journal / ed. by K. Lindblom. – Chicago : 1971. – Vol. 60. – P. 877–887.
46. Mogen, D. Ray Bradbury / David Mogen. – Boston : Twayne, 1986. – 186 p.
47. Nichols, Ph. Dandelion Wine / Phil Nichols // The New Ray Bradbury Review / ed. by W. F. Touponce. – Kent : Kent State Uni Press, 2008. – № 1. – P. 81–105.
48. Nolan, W. F. The Ray Bradbury Companion: A Life and Career History, Photolog, and Comprehensive Checklist of Writings / William F. Nolan. – Farmington Hills : Gale Research, 1975. – 339 p.
49. Pell, Sarah-Warner J. Style Is the Man: Imagery in Bradbury's Fiction / Sarah-Warner J. Pell // Ray Bradbury / ed. by M. H. Greenberg and J. D. Olander. – N. Y. : Taplinger, 1980. – P. 180–194.
50. Reid, R. A. Ray Bradbury: A Critical Companion / Robin A. Reid. – Westport : Greenwood, 2000. – 152 p.
51. Stockwell, P. Poetics of Science Fiction / Peter Stockwell. – Harlow : Longman, 2000. – 222 c.
52. Sullivan, A. T. Ray Bradbury and Fantasy / Anita T. Sullivan // English Journal / ed. by K. Lindblom. – 1972. – Vol. 61. – P. 1309–1312.
53. Touponce, W. F. Collected Stories of Ray Bradbury: A Critical Edition : in 2 v. V. 1 / William F. Touponce. – Kent : Kent State Uni Press, 2011. – 498 p.
54. Touponce, W. F. Naming the Unnamable: Ray Bradbury and the Fantastic After Freud / William F. Touponce. – Borgo Press, 1999. – 327 p.
55. Touponce, W. F. Ray Bradbury and the Poetics of Reverie: Fantasy, Science Fiction and the Reader / William F. Touponce. – Ann Arbor : UMI Research Press, 1984. – 131 p.

56. Weist, J. Bradbury: An Illustrated Life / Jerry Weist. – N. Y. : William Morrow Paperbacks, 2002. – 224 p.
57. Weller, S. Listen to the Echoes: The Ray Bradbury Interviews / Sam Weller. – Chicago : Stop Smiling Books, 2010. – 336 p.
58. Weller, S. Ray Bradbury: The Art of Fiction / Sam Weller // The Paris Review. – 2010. – № 203. – P. 65–103.
59. Weller, S. The Bradbury Chronicles: The Life of Ray Bradbury / Sam Weller. – N. Y. : New York Morrow, 2005. – 384 p.

Источники

60. Брэдбери, Р. Классика на все времена / Р. Брэдбери. – М. : Эксмо, 2007. – 1213 с.
61. Bradbury, R. Dandelion Wine / Ray Bradbury. – N. Y. : Bantam Books, 1985. – 256 p.
62. Hornby, A. S. / Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / Albert S. Hornby, S. Wehmeier. – 6th edition. – Oxford : Oxford Uni Press, 2005. – 1539 с.