

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный профессионально-педагогический университет»
Институт психолого-педагогического образования
Кафедра германской филологии

К ЗАЩИТЕ ДОПУСКАЮ:
Зав. кафедрой ГФ
_____ Б.А. Ускова
«15» июня 2017 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ХРОНОТОП КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ КАТЕГОРИЯ В
ПРОИЗВЕДЕНИИ ДЖ. ДЖОЙСА «УЛИСС»**

Исполнитель:

Обучающаяся группы № ИА-403 Маркова А. С. _____
(подпись)

Руководитель: _____ Знаменская Т. А. к. ф. н., профессор
(подпись)

Нормоконтролер: _____ Фоминых М. В. к. п. н., доцент
(подпись)

Екатеринбург 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. РОЛЬ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	6
1.1. Значимость понятий «время» и «пространство»: антропоморфный аспект	6
1.2. Трактовка пространственно-временных отношений М.М.Бахтиным	8
1.3. Время и пространство как элементы смысловой структуры художественного текста.....	11
1.4. Хронотоп как художественная категория	15
1.5. Типология хронотопических моделей	21
1.6. Хронотоп в тексте и дискурсе	23
ВЫВОДЫ ПО 1 ГЛАВЕ	26
Глава 2. ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ДЖ. ДЖОЙСА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ «УЛИСС»	27
2.1 История создания «Улисса» как образца романа эпохи модернизма.....	27
2.2. «Улисс» и Одиссей: авторская интерпретация классического сюжета...	29
2.3. Идиостиль Дж. Джойса как создателя нового литературного жанра «потока сознания».....	30
2.4. Топография и хронология как ключевые элементы пространственно-временной структуры романа.....	32
2.5. Новая парадигма хронотопа в тексте романа Дж.Джойса: классические и авторские модели	34
2.6. Роль хронотопа как текстообразующей категории в романе Дж. Джойса «Улисс».....	43
ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ	47

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	50
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

С именем крупного ирландского писателя Джеймса Джойса связан, по мнению многих исследователей, важный этап в развитии искусства XX века. Его знаменитый роман «Улисс» имеет характеристику «роман века» и, в данном случае, она несколько не преувеличена. Особенно интересен анализ этого произведения с точки зрения его хронотопа, который выступает в романе как текстообразующая категория.

Актуальность данной работы состоит в том, что она рассматривает одну из самых сложных и недостаточно изученных проблем современной филологии – содержательные и структурные характеристики художественного текста на пересечении таких направлений, как герменевтика, когнитивная лингвистика, стилистика и структура художественного текста.

Объектом исследования является содержание и структура художественного текста на примере романа Дж. Джойса «Улисс».

Предметом исследования являются пространственно-временные отношения в тексте данного романа.

Цель исследования заключается в выявлении функции хронотопа как текстообразующей категории в произведении Дж. Джойса «Улисс».

Исходя из цели исследования, можно сформулировать следующие **задачи**:

- изучить теоретический материал, связанный с понятием «хронотоп» и его характеристиками;
- рассмотреть категории пространства и времени в художественном тексте;
- рассмотреть основные характеристики составляющих хронотопа – художественного времени и места;
- сделать обзор точек зрения на виды и структуру хронотопа;
- выявить и описать роль хронотопа в содержании и структуре романа Дж. Джойса «Улисс».

В качестве основных **методов исследования** в работе использовались общенаучные методы теоретического анализа (дедуктивный, индуктивный), метод когнитивного анализа, контекстуальный и стилистический анализ, а также методика анализа и синтеза полученных результатов.

Теоретико-методологической основой исследования послужили работы как отечественных исследователей (М. Бахтин, С. Хоружий, Е. Гениева, Л. Бабенко и др.), так и зарубежных (J.-M. Rabate, E. Steinberg, P. Smethurst).

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что были систематизированы и проанализированы особенности использования хронотопа в индивидуальном авторском стиле Дж. Джойса.

Практическая значимость работы определяется тем, что материалы и результаты исследования могут использоваться в преподавании курсов зарубежной литературы, стилистики и интерпретации художественного текста на филологических факультетах.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, библиографического списка и приложения.

Глава 1. РОЛЬ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СТРУКТУРЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Значимость понятий «время» и «пространство»: антропоморфный

аспект

Определение человеком себя, осознание и восприятие окружающего мира всегда происходит через взаимосвязь пространства и времени. Пространство и время являются достаточно четкими ориентирами для нашего сознания, которые помогают фиксировать, осознавать и отчасти даже предопределять бытие. Эти понятия являются главнейшими, играют важную роль в человеческом мышлении. Пространство является в нашем сознании как некие предлагаемые обстоятельства, образы и реалии, в которых существует нечто, будь то конкретный человек, или герой произведения, или предмет. Время же, как и пространство, выступает одной из главенствующих категорий определения существования, регулирует этапы жизни, смену жизненных циклов.

На разных ступенях развития культуры, в древних мифологических, религиозных и философских системах, они рассматривались как генетическое начало мира (зрван — в раннем зороастризме, хаос — в древнегреческой мифологии, акаша и кала — в древнеиндийских учениях и т. д.). В дальнейшем они так же высоко оценивались философами и мыслителями: выступали как одно из начал мира (пустота Демокрита), являлись априорными формами созерцания, в диалектическом материализме пространство и время рассматривались как всеобщие формы существования материи. Существенное место отведено понятиям пространства и времени в современной науке.

Долгое время приверженцы некоторых философских течений (кантианство, нативисты) считали, что для человека пространство и время являются врожденными формами восприятия действительности. Вопрос об источнике пространственного характера наших чувствований имел в XIX в. большое философское значение и лежал в основе всех наук о внешнем мире, как один из важнейших вопросов теории познания. С развитием физиологии зрения (И. Мюллер, Г. Гельмгольц и др.) был в корне изменен подход к проблеме пространства и времени — исследования показали, например, что «способность сетчатки у взрослого видеть пространственно не есть способность врожденная, а приобретенная опытом» [Сеченов, 1947: 371].

Что же касается последовательности овладения пространством и временем в языке, то в общей форме она запечатлена в переходе от риторики к грамматике, о чем пишет М. Фуко: «Риторика определяет пространственность представления, рождающуюся вместе с языком; грамматика определяет для каждого языка порядок, который распределяет эту пространственность во времени. Вот почему...грамматика предполагает риторическую природу даже у самых примитивных и спонтанных языков» [Фуко, 1977: 139].

Если затронуть вопрос пространства и времени в процессах чувственного и абстрактного познания, то представляется, что процессы всегда происходят в конкретном времени и пространстве, которые, в свою очередь, являются необходимым условием для формирования образов абстрактного и чувственного. Такая организация обеспечивается, видимо, специальными механизмами правого полушария, которое ответственно в частности за формирование чувства или переживания пространства и времени как относительно самостоятельной формы восприятия или чувственного познания.

Однако есть и другой вид познания, присущий только человеку и связанный с его уникальной способностью,— существующая в реальных пространстве и времени, освобождаться от рамок этих конкретных пространства и времени. Так называемое абстрактное познание, оперирующее символами реальных объектов, то есть словами, речью, знаками и т.д. «Форма

абстрактного познания, по всей вероятности, могла развиваться лишь в случае появления в мозге особого механизма, обеспечивающего актуальность реального пространства и времени для постоянно осуществляющейся у бодрствующего человека психомоторной деятельности и в то же время освобождающего процессы речевого (абстрактного) познания от рамок того же реального пространства и времени, позволяя выйти за их пределы» [Доброхотова, Брагина, 1975: 143]. Абстрактные пространство и время связаны с левым полушарием мозга, также в отношении времени не исключена возможность разделения его на полушария – правое хранит в себе накопленный опыт чувственного познания и связано в своем функционировании с настоящим и прошлым, в то время как левое полушарие отвечает за абстрактное понятие и формирует образы на будущее, то есть связано с настоящим и будущим. Эти вопросы издавна привлекают внимание мыслителей. Так, в античной философии мы находим представление о трех Мойрах (богинях судьбы): Лахесис (прошлое), Клото (настоящее) и Атропос (будущее).

1.2. Трактовка пространственно-временных отношений М.М.Бахтиным

Сознание человека, безусловно, разделяет и регулирует эти две категории – пространство и время, однако лишь синтез их в полной мере дает четкую картину; время и пространство взаимодействуя, переплетаясь, приводят к конечному результату. Все вышесказанное относится в такой же степени к миру художественному, как и к реальному миру, а в некоторых смыслах имеет для образного мира гораздо большее значение. Ведь в повседневной жизни пространство и время имеют свойство быть незамеченными, они сопровождают нас, но не осознаются каждую секунду, в то время как в мире художественном постоянно подвергаются анализу и осмыслению.

Для обозначения связи этих двух категорий М. М. Бахтиным был предложен термин «хронотоп»: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы

будем называть хронотопом» [Бахтин, 1975:234]. Михаил Михайлович рассматривал это понятие исключительно по отношению к литературе, понимал как «формально-содержательную» литературную категорию. Нам же представляется возможным применение хронотопа и к другим видам искусства. Вообще понятие «пространство-время» имеет глубокие корни в философии и естествознании. Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые широко раскрыл Г. Лессинг в своем трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» [Лессинг, 1953: 385]. Само слово же «хронотоп» Бахтин, вероятно, позаимствовал из математического естествознания (Бахтин упоминает о том, что в 1925 г. присутствовал на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии. Однако ученый уточняет, что переносит понятие «почти как метафору в литературоведение», добавляя сразу в скобках «почти, но не совсем» [Бахтин, 1975: 234].

В то же время, определение понятия хронотоп до сих пор является крайне дискуссионным вопросом, что без сомнения обусловлено особенностями стиля самого ученого, сформулировавшего его. Бахтин не был склонен к кратким понятиям, раскрывал суть всякого явления на множестве примеров и вариаций, не стремился ограничить его. К примеру, данное в первых работах определение хронотопа как взаимосвязи времени и пространства, в последних трудах понимается не только в этом ключе, но и как сам образ этой взаимосвязи (например, *дороги* или *порога дома*), как точка разворачивания сцен, как способ материализации в образах всех абстрактных элементов произведения. Широта понятия дает возможность «последовательного хронотопического подхода» [Фаликова, 1992: 47] к разным уровням текста. Один из наиболее важных признаков хронотопа проявляется в том, что он выступает не данностью, подлежащей исследованию, в полном смысле этого понятия, но также и является самым способом исследования [Караченцева, 2015: 102]. Инвариантом же для всех толкований служит начальное определение понятия, данное Бахтиным.

В целом, становление понятия «хронотоп», в том виде, в котором оно было представлено Бахтиным, обуславливалось, с одной стороны, достижениями естественных наук и философии, а с другой, тенденцией в искусстве к кардинальному изменению представлений о времени и пространстве. Реализм XIX века в большинстве своем стремился к изображению достоверной иллюзии действительности, но уже конец и начало следующего века ознаменовались использованием времени и пространства, не подчиненными стремлениям воспроизведения реалистического изображения, но его ощущения; эти категории стали «предметом художественной рефлексии» [Бахмутский, 1972: 43]. В преобразовании картины мира на начальном этапе можно выделить несколько примеров художников, наиболее ярко выразивших систему собственных интуитивных представлений о реальности, кардинально отличавшуюся от предыдущих проявлений, в связи с чем хронотоп приобрел кардинально новые характеристики. В литературе - это, прежде всего, Ф. М. Достоевский, именно с ним связывают первые эксперименты со временем и пространством, осознание их взаимосвязи; в зарубежной литературе это Г. Ибсен, Э. По и др. В живописи аналогичную роль играли представители импрессионизма (В. Ван Гог, К. Моне, О. Ренуар и др.). Затем, историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира показывает определенную тенденцию к усложнению, многие художники используют пространственно-временную композицию как осознанный художественный прием, игру со временем и пространством. В XX в. сопоставление, или, по меткому слову Л. Н. Толстого, «сопряжение» пространственно-временных координат стало характерным для очень многих писателей.

1.3. Время и пространство как элементы смысловой структуры

художественного текста

Одной из универсальных составляющих смысловой структуры текста выступает художественное время. Оно отражает соотнесенность конфликтов, различные психологические, ассоциативные, причинно-следственные связи между ними, создает сложный и наполненный ряд событий. Безусловно, время в художественной литературе обладает определенными свойствами, связанными со спецификой текста и авторским замыслом. Стоит отметить, что «художественное время носит системный характер» [Николина, 2003: 124]. Проявляется это в организации эстетической действительности произведения, его внутреннего устройства, и в то же время в образе, имеющего отношение к реализации авторского видения, отражению именно его картины мира.

Русский философ П. А. Флоренский указывал на важность категории времени в своих работах: «Всякому, конечно, известно, что действительность находится во времени, как находимся во времени и мы сами, и что, следовательно, со временем связаны все наши восприятия и оценки действительности. Но, хотя это известно решительно всякому, однако почти от всякого ускользает существенность этого проникновения всей действительности временем» [Флоренский, 2000: 265].

Также немаловажным является разделение времени как внутреннее свойство произведения и время протекания текста, которое рассматривается как время читателя. Следовательно, исследуя художественный текст, проявляется некая антиномия – «время произведения - время читателя». Время произведения достаточно часто представляется неоднородным; это происходит в результате временных смещений, выделения главных событий. Это свойство связано с самой природой литературного произведения: время в нем может быть многомерным [Николина, 2003: 127]. Во-первых, любой художественный текст имеет автора и предполагаемого читателя, во-вторых, границы – начало и

конец. В связи с этим, в тексте возникает две временные оси: «ось рассказывания», и «ось описываемых событий». Соотношение этих «осей» ведет за собой многомерность художественного времени и создает возможные смещения и множественности временных точек в структуре текста.

Значимой особенностью литературно-художественного времени является его обратимость, «временный курсор приобретает способности произвольного передвижения по художественному пространству в рамках авторской речи, отражая авторский и персонажный ракурс восприятия изображаемого мира» [Блох, 2001:13]. В художественной литературе зачастую не соблюдается реальная последовательность событий, а временные смещения как раз затрагивают многомерность произведения, имеют свойство влиять на авторское деление. «Оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды» [Гальперин, 2007: 55]. Отбор этих эпизодов определяется, в первую очередь, эстетическими намерениями автора.

Художественное время имеет несколько форм конкретизации, во-первых, это определенные исторические ориентиры, даты, реалии; во-вторых, обозначение циклического времени: время года, суток. Обе формы используются в литературе с давних времен. Особое значение категория исторического времени приобрела в эпоху реализма, с его тенденцией к прослеживанию социальных и культурно-исторических истоков характеров, ситуаций и сюжетов. Стоит помнить, что мера конкретности в каждом отдельном случае будет разной и в разной степени акцентированной автором; реальные исторические события могут входить в текст произведения, а время действия определяться с точностью до дня, и в обратной ситуации временные координаты могут быть достаточно расплывчаты и угадываются по косвенным признакам с разбросом в годы. Помимо всего прочего, в литературе периодически возникают произведения, отражающие атемпоральную концепцию времени. Это различного рода пасторали, идиллии, утопии и т. п.,

создающие образ абсолютной гармонии, «золотого века». В литературе таких примеров немало: Т. Мор, Т. Кампанелла, И. Гончаров («Сон Обломова»).

Интенсивность художественного времени проявляется в степени насыщенности событиями; повышенная насыщенность, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот. Художественное время в большинстве случаев короче реального, в этом можно видеть проявление правила «поэтической экономии». Однако в субъективном времени персонажа, в изображении каких-либо психологических процессов время, очевидно, замедляется, так же, как не совпадает время реальное со временем переживаний и мыслей. В литературе, имеющей и динамические и изобразительные черты, часто возникают сложные взаимодействия между реальным и художественным временем. К примеру, реальное время может равняться нулю при описании различного рода. Такой вид времени называется бессобытийный. Однако, и событийное время не является внутренне однородным. С одной стороны, литература на самом деле фиксирует события и конфликты, существенно меняющие людей, их взаимоотношения или ситуацию в целом. Такое время называется сюжетным или фабульным. С другой стороны, литература рисует картину устойчивого бытия, ежедневных или ежегодных действий и поступков, события как таковые не присутствуют. Все происходящее никак не двигает сюжет, не меняет отношения персонажей и т.д. Этот тип художественного времени называется хроникально-бытовым; его динамика крайне условна, а функция состоит в том, чтобы воспроизводить устойчивый уклад жизни. Соотношение всех трех типов времени (бессобытийного, хроникально-бытового и событийного) во многом определяет темп художественного произведения, что затем обуславливает форму эстетического восприятия, формирует субъективное время читателя.

Немаловажное значение в анализе художественного времени имеет его завершенность и незавершенность. Достаточно часто в произведениях создается замкнутое время, имеющее абсолютное начало и абсолютный конец, представляющий собой и завершение сюжета, и развязку конфликта. Такая

временная завершенность являлась почти что обязательной для авторов произведений начиная с ранних стадий развития литературы и почти вплоть до XIX в. Существовали несколько устойчивых форм завершения, такие как возвращение главного героя после скитаний, достижение благополучия, победа героя над врагом и, конечно же, смерть главного героя или воссоединение с возлюбленным человеком. Над этими способами иронизировал А. С. Пушкин, одним из первых в русской литературе нашедший принцип открытого финала:

Вы за Онегина советуете, други,

Опять приняться мне в осенние досуги.

Вы говорите мне: он жив и не женат.

Итак, роман еще не кончен.

Также как и время, пространство художественного текста имеет определенные свойства. Можно различить широкое и узкое понимание пространства, связанное с разграничением внешней точки зрения на текст как на определенную пространственную организацию, воспринимаемую читателем, и внутренней точки зрения, рассматривающей характеристики текста относительно его замкнутости, самодостаточности. Первый аспект называется «пространственная архитектоника» текста, а второй – «художественное пространство» [Кандрашкина, 2011: 1219].

Структура пространства часто задается в определенных устойчивых оппозициях: верх-низ, левый-правый, небо-земля, дом - не дом и т.д. Структура времени: зима – лето, день – ночь. Оппозиции маркируют пространство и время, расслаивая его на положительное и отрицательное, а перечисленные знаки-образы выступают в роли медиаторов, соединяющих оппозиционные точки времени и пространства. Пространственные представления в литературе достаточно часто имеют обобщающее образное значение. Например, символически значимые высоты рая и глубины ада, то есть «верх» и «низ» в «Божественной комедии» Данте; мотив дороги в «Одиссее» Гомера как пространства, пробуждающего мысль о направленном, целеустремленном движении; резкий контраст тесноты в мрачной келье, напоминающей тюрьму, и

могучий простирающийся свет – образ призываемого Духа земли в «Фаусте» Гете и т.п.

Художественный текст представляет собой конкретную пространственную организацию; следовательно, возможен анализ таких его свойств как объем, конфигурацию, систему повторов и противопоставлений, а также анализ таких свойств пространства. В более узком смысле пространство – организация событий текста в конкретных местах, неразрывно связанная с временной организацией произведения, и затрагивающая систему пространственных образов текста. Появляется возможность трактовки языковых средств в пространственном ключе, так как элементы текста обладают определенной пространственной конфигурацией.

Ю. М. Лотман определяет художественное пространство в литературном произведении как «континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие», выделяя при этом несколько его подтипов: «волшебное и бытовое, внешнее или внутреннее». При этом, «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его законам» [Лотман, 1988: 263]. Схожая трактовка художественного пространства представлена и у Д. С. Лихачева. В его понимании пространство может охватывать ряд стран, а может и ограничиться одной лишь комнатой. Оно может быть реальным (летописи, роман), а может быть воображаемым (сказка). Но, так или иначе, оно неотделимо от фабулы и сюжета произведения [Лихачев, 1979: 352].

1.4. Хронотоп как художественная категория

Едва ли не главное качество времени и пространства – это их единство. Это единство «является одной из тех структурно-семантических категорий художественного текста, которые сцепляют элементы и микроструктуры художественного текста в одну единую, сложную систему [Енукидзе, 1984: 15].

Время и пространство в литературе можно поделить на абстрактное и конкретное. К примеру, абстрактное пространство можно понимать как «везде» или «нигде»; оно, даже будучи конкретно обозначенным, не имеет выраженной характеристики и не оказывает существенного влияния на персонажей, конфликт или развитие событий. «Всеобщее» пространство свойственно многим произведениям Шекспира, несмотря на то, происходит ли действие в реальных местах, имеющих аналог («Гамлет», «Отелло», «Король Лир»), или вымышленных («Двенадцатая ночь», «Буря»). Пространство же конкретное активно влияет на суть изображаемого действия. Например, образы из произведения Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» наиболее полно раскрываются именно в Лондоне. Однако, топонимы не мешают пространству быть всеобщим – Дания в «Гамлете» - это весь мир. Также помимо использования реальных топонимов, часты случаи, когда место действия не названо в точности или вымышлено, но сам образ пространства имеет реальный аналог. На рубеже XIX и XX веков в литературе у многих авторов присутствовало тяготение к подчеркнуто условному абстрактному пространству (Ф. Кафка, А. Камю, Б. Брехт, Ж.-П. Сартр), что, однако, совсем не свидетельствует о том, что с развитием литературы абстрактное теснит конкретное, скорее показывает насколько взаимосвязан весь мир, что человеческие проблемы, радости и переживания по сути своей глобальны, одинаковы. Обращение к абстрактному пространству и вневременной сути конфликта было и остается характерным для таких жанров как притча и басня («...И в сердце льстец всегда отыщет уголок»).

Стоит заметить, что пространство и время никогда не предстают перед нами в чистом виде: о пространстве суждения получаются на основе заполняющих его предметов (в широком значении), а о времени – по происходящим в нем событиям. Именно поэтому степень наполненность, насыщенность пространства и времени немаловажный показатель для анализа литературного произведения, для характеристики стиля писателя или направления. Например, в произведениях сэра А. К. Дойла пространство

максимально заполнено какими-то предметами, особенно вещами. Один из интерьеров в «Затерянном мире»: «Пол был устлан пушистыми шкурами и причудливыми коврами всех цветов радуги, вывезенными, вероятно, с какого-нибудь восточного базара. На стенах висели картины и гравюры, ценность которых была видна даже мне, несмотря на мою неискушенность. Фотографии боксеров, балерин и скаковых лошадей мирно уживались с полотнами чувственного Фрагонара, батальными сценами Жирарде и мечтательным Тернером. Но среди этой роскоши были и другие вещи, живо напоминавшие мне о том, что лорд Джон Рокстон - один из знаменитейших охотников и спортсменов наших дней». А в стилевой системе Дж. Д. Сэлинджера пространство почти не заполнено: в нем находится только то, что является необходимым для сюжета и демонстрации внутреннего мира героев.

Теория хронотопа определяет пространство и время художественного мира как стороны этого понятия; они пронизывают друг друга, сплетаются, их параметры входят в определение друг друга. Однако Бахтин указывал на ведущее начало категории времени в хронотопе. Мы можем согласиться с этим утверждением в отношении художественной литературы, потому что в ней имеет место быть движение сюжета, определенное воспроизведение жизненных процессов, связанных с мыслями, переживаниями, действиями и событиями, протекающих во времени. В этом отношении хронотопу художественной литературы близки хронотопы театра и кино, выражающие и изображающие некую подвижность, выразительность, в то время как скульптура и живопись характеризуются статикой.

Очевидным также является изобразительное значение хронотопа. Для возникновения образа, а не только лишь события, которое мы может представить с точным указанием времени и места, необходим хронотоп, дающий опору для его изображения. Время приобретает чувственно-наглядный характер, а сюжетные события конкретизируются; их связь сгущает и делает примеры времени и пространства более ощутимыми, более значимыми. "...Хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве

является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа - философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. - тяготеют к хронотопу, через него наполняются плотью и кровью" [Бахтин, 1975: 399].

Бахтиным были выделены устойчивые «хронотопические ценности» различного значения, которые находят выражение почти в каждом периоде литературы у большинства авторов. Один из них – «хронотоп встречи», он имеет преобладающий временной оттенок, а также высокую степень «эмоционально-ценностной интенсивности». Следующий хронотоп «дороги», безусловно связанный с хронотопом встречи, сочетающий в себе пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, в нем «время как бы вливается в пространство и течет по нему», образуя дороги. Как символ прошлого выделяется хронотоп «Замок». По мнению М. М. Бахтина «замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. В замке «отложились в зримой форме следы веков и поколений». Интересен с позиции сюжета и композиции хронотоп «Гостиная-салон»: «здесь происходят встречи (но это не случайные встречи на «дороге» или в «другом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, происходят диалоги, приобретающие важное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев».

А вот вариант хронотопа, имеющего бессобытийное время - «Провинциальный городок». Также такое место можно охарактеризовать, имеющее «циклическое бытовое время». События не происходят, приметы времени «просты, грубо материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и прочее». Автор упоминает несколько больших, объемлющих хронотопов, указывая на то, что «каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов».

Литературно-художественный хронотоп можно охарактеризовать как слияние временных и пространственных примет и признаков, пересечение рядов в определенном и осмысленном целом. Происходит уплотнение времени, оно приобретает некую художественную зримость, оценочность; пространство, в свою очередь, усиливает влияние, сплетается с движением времени и истории. Временные особенности и приметы раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. По своей сути, хронотоп является художественным воплощением отражения мира в сознании человека, выступает как единое культурно-историческое время-пространство. Художественный мир проявляется как отражение реального в субъективном восприятии автора, однако художественная модель обладает такими свойствами как дискретность и многомерность пространства, обратимость времени, его неравномерность. К примеру, у писателя существует постоянная возможность менять картины, возникающие перед читателем, как в стихотворении У. Блейка «Лондон» (William Blake "London"), которое начинается с описания действий героя («Я шел по вечерней столице...»/ "I wander thro' each charted street..."), после чего автор переходит к осмыслению наполняющих его чувств и эмоций («...И в каждом движении рук Я видел всеобщее горе»/ "In every voice, in every ban, The mind-forged manacles I hear"), а заканчивается стихотворение пронизывающим тревожным образом, символизирующим бесконечность, невозможность остановки порочного круга («Но хуже всего проституток Голодный отчаянный визг И слезы невинных малюток, Что с горя у них родились»/ "But most, through midnight streets I hear How the youthful harlot's curse Blasts the new-born infant's tear, And blights with plagues the marriage-hearse").

Существует разные взгляды на хронотоп в мире филологии. К примеру, В. Г. Щукин значительно расширяет границы хронотопов литературных произведений в своих работах. Среди хронотопов он определяет целый комплекс явлений, таких как встреча, визит, спектакль, праздник, сон, охота, катастрофа и многие другие. Город, дом или корабль тоже могут превратиться в

хронотопы, но только в том случае, когда в их пространстве происходят достаточно длительные процессы или события, однако в таком случае, эти же хронотопы удобнее назвать несколько иначе: жизнедеятельность города, жизнь дома, плавание на корабле. Ученый дает определение хронотопа как «присущая процессу, событию или состоянию субъекта пространственная и временная оформленность и жанровая завершенность [Щукин, 2004: 61]. Выражая согласие с жанровой принадлежностью хронотопа и главенством в нем временной категории, Щукин также делает заключение: «Жанр стремится к своему завершению в определенном хронотопе – времени-месте свершения» [Щукин, 2004: 62].

Н. Д. Марова в своей работе «Парадигмы интерпретации текста» развивает понятие, данное М.М.Бахтиным и вводит категорию «ноохронотоп», в которой «упорядоченный в соответствии с требованиями и условиями точки зрения наблюдателя-интерпретатора мир» имеет, с одной стороны, признаки классического хронотопа М.М.Бахтина, а, с другой, приобретает духовные параметры, специфичность которых зависит от некоторой ментальной точки зрения, от менталитета интерпретатора [Марова, 2006: 69].

Прерывность является особенно важным качеством хронотопа, особенно весомо это применительно ко времени, поскольку у художника появляется возможность выделять наиболее важные моменты, растягивать и сужать структуру действия, что служит прекрасным средством динамизации и психологизма. Еще одно немаловажное свойство времени – инвертированность; события могут происходить не в «естественной» последовательности, а в особой. В таком случае время и пространство воспринимаются как формы сознания, т.е. форма осмысления человеком бытия, а не его поэтапное воспроизведение. Дискретность же пространства проявляется в том, что оно не подвергается предельно подробному описанию, а лишь обозначается с помощью некоторых деталей, остальная же картина выстраивается в сознании читателя. Подобные сочетания картин, в реальности невозможные для охвата зрительного восприятия, трудно представить на полотне или заключенными в

мрамор. Но они прекрасно существуют даже в небольшом по размеру художественном произведении. Немаловажным является то, что помимо универсальных пространственно-временных свойств каждый хронотоп имеет индивидуальные особенности мироощущения автора или вида и жанра искусства, что, в свою очередь, тесно связано с моделью мира текущей эпохи и зависит от нее.

1.5. Типология хронотопических моделей

Однако, анализируя пространственно-временные модели в литературе, безусловно, можно говорить о неких общих закономерностях их развития. Например, в течение долгого периода времени авторы не могли допустить своего вмешательства в реальную хронологию описываемых событий, то есть начать произведение со смерти героя, а затем перейти к жизнеописанию, ведь время произведения в таком случае было бы «нарушено».

В литературе существует определенный ряд общих моделей времени и пространства. А. Николаев выделяет несколько базовых вариантов [Николаев, 2011: 155]. Во-первых, это *модель нулевого времени и пространства*, в которой обе категории теряют смысл. Исторически это наиболее длительная модель, однако, не утратившая своей актуальности. На ней строятся такие понятия как ад и рай, она часто является отражением представлений о существовании после смерти. Таким примером может послужить Страна воспоминаний из пьесы М. Метерлинка «Синяя птица». Герои оказались в том месте, где встречаются своих умерших бабушку с дедушкой, общаются, их окружает вечное благо и покой.

Следующая модель – *циклическая*. Это одна из наиболее мощных пространственно-временных моделей, подкрепленная вечной сменой природных временных циклов (весна-лето-осень-зима). В основе модели лежит принцип о круговом движении, все в итоге возвращается на круги своя. Время и пространство существуют, но они условны, потому что герой в любом случае

придет туда, откуда ушел, и не изменится при этом. Наилучшая иллюстрация этой модели – «Одиссея» Гомера. Не важно, какие испытания выпали на долю Одиссея, не имеет значения, сколько его не было дома, ведь в итоге он все равно окажется дома и найдет там верную жену Пенелопу, ни капли не подурневшую и все так же преданную ему. М. Бахтин называл такое время «авантюренным», оно существует вне героев и ничего не меняет в них. Модель достаточно архаична, наиболее сильное воплощение идеи циклического времени стала книга Екклезиаста, написанная еще до нашей эры, однако, также встречается, хоть и в несколько измененном виде, в творчестве многих писателей. К примеру, достаточно явно проявляется в стихотворениях зрелых лет С. Есенина (В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей).

Третья модель называется *линейной*, и именно с ней связана культура реализма. Время представляется в виде направленной стрелы, от прошлого к будущему, а пространство бесконечно направлено в любые стороны. Эта модель очень близка к обычному бытовому состоянию сознания современного человека и просматривается в огромном количестве текстов нескольких последних веков. Достаточно вспомнить романы Стендаля или Л. Толстого и многих других всемирно известных писателей. В этой модели события представляются уникальными, а человек изменчив. Именно линейная модель открыла психологизм, ведь в циклической модели не было место развитию или способности к переменам. Также с линейной моделью связан принцип историзма, человек начинает восприниматься как продукт своей эпохи.

Четвертая существующая модель – *модель параллельных миров*. Смысл ее заключается в том, что существование в разных мирах протекает по-своему, но периодически эти миры имеют точки соприкосновения. Пример таких миров – знаменитый роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Главные герои умирают в разных местах и от разных причин: Мастер в сумасшедшем доме, Маргарита у себя дома от сердечного приступа, но в то же время они же умирают в объятиях друг друга в камерке Мастера от яда Азazelло. Другой

пример такой модели – цикл книг «Хроники Нарнии», принадлежащий перу британского и ирландского писателя К. С. Льюиса.

Важно упомянуть, что в произведении все перечисленные модели могут присутствовать в совокупности и пересечении, так же как в сознании современного человека, к примеру, линейная модель может смешиваться с идеями о вневременности и внепространственности после смерти и т.д.

1.6. Хронотоп в тексте и дискурсе

Следующим немаловажным аспектом, связанным с понятием хронотоп, является очевидное множество пространственно-временных систем, обнаружение и анализ которых зависит от исходной точки, к примеру, можно выделить жанровый хронотоп, сюжетных хронотоп, хронотоп читателя, автора, героя и т.д. Таким образом, подтверждается зависимость художественного пространства и времени от их материального наполнения. А хронотоп конкретного произведения является сложнейшей структурой, состоящей из различных хронотопов. Основы разграничения хронотопа текста и хронотопа дискурса заложены, в частности, в работах М. М. Бахтина, который разграничивает хронотоп автора, создающего произведение и представленного «в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы по касательной к ним», хронотоп текста и хронотоп читателя. Вместе с этим ученый указывает на взаимосвязь этих хронотопов и отмечает, что уже в самой композиции текста «учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира» [Бахтин, 1975: 287].

Стоит уточнить определения текста и дискурса. Текст можно определить как вербальную составляющую коммуникации, т.е. не включающую паралингвистические и невербальные части сообщения. В словаре Ожегова слово «текст» имеет следующее определение: в лингвистике – внутренне организованная последовательность отрезков письменного произведения или

записанной либо звучащей речи, относительно законченной по своему содержанию и строению. Текст как таковой и его языковые элементы обладают смыслом только в той мере, в какой интерпретируются читателями или слушателями, опирающимися на знание мира. Этот интерпретированный текст как правило уходит далеко за пределы собственно сказанного в нем, то есть включает выводы, производимые реципиентом. В лингвистической литературе нет однозначного определения и толкования понятия «дискурс», но нами будет взято за образец следующее понятие: текст или высказывание, погруженное в конкретную социокультурную ситуацию [Карасик, 2000: 6]. В ходе интерпретации текста воссоздается и представляется мысленный мир (*universe of discourse*, определение Августа де Моргана, 1846), в котором по презумпции интерпретатора, автор конструировал дискурс и в котором описываются реальное и нереальное положение дел.

На основе вышесказанного можно сделать вывод, что хронотоп текста – это внутренняя текстовая категория, выполняющая координирующую, интегрирующую, изобразительную и ценностную функцию. В то время, как хронотоп дискурса – это внешняя по отношению к тексту категория, категория условий создания и восприятия текста, объединяющая хронотопы автора и читателя и взаимосвязанная с таким параметром, как принадлежность автора (читателя) текста к определенной социальной/политической и пр. группе. Взаимодействие хронотопа текста и хронотопа дискурса является необходимым условием существования текста как коммуникативного события.

Хронотоп дискурса связан с такими пространственно-временными параметрами создания текста, которые определяют специфику пространственно-временной организации последнего и выступают в качестве «важнейшего смыслообразующего компонента текста». С этой точки зрения хронотоп является «категорией условий общения» и входит в состав «категорий прагмалингвистики» [Карасик, 2002: 291]. Историческое время обуславливает принадлежность автора и других участников дискурса к определенной общности людей, обладающих единством идеологических и/или эстетических

взглядов. Последнее и характеризует индивидуальную и коллективную систему ценностей и установок и влияет на порождение и восприятие текста. Несовпадение исторического времени автора текста и его читателя также влияет на восприятие текста, что неоднократно отмечалось учеными. Это определяет необходимость учитывать при анализе еще один хронотоп – читателя.

ВЫВОДЫ ПО 1 ГЛАВЕ

В данной главе были рассмотрены теоретические аспекты понятия «хронотоп». Данное изучение позволило сделать ряд выводов. В ходе развития философских идей, культуры и науки понятие хронотоп, введённое впоследствии в литературу М. М. Бахтиным, претерпевало изменения, но категории пространство и время, а также их взаимосвязь, играли одну из ключевых ролей бытия на протяжении всей истории. Явление хронотопа находит отражения и в языке, и в процессах познания, оно пронизывает самые разнообразные сферы жизни человека. Пространство и время выступают важными ориентирами человеческого сознания, а, следовательно, и художественного текста; был пройден исторический путь от последовательного изложения событий, включающее комментарии автора, до самых немислимых трансформаций вышеупомянутых категорий. Хронотоп является неотъемлемым элементом анализа произведения, так как «определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [Бахтин, 1975: 391]. Нельзя не отметить значение хронотопа в определении жанра и жанровых разновидностей. Пространственно-временных систем в тексте очевидное множество, в связи с чем, выделение хронотопа зависит от исходной точки. Время и пространство являются важнейшими составляющими смысловой структуры произведения, прошедшие долгое становление и развитие; они создают многомерность произведения и образуют множество смещений внутри него. Неоспорима множественность хронотопов в одном произведении, определение которых зависит от исходной точки. Нельзя не отметить важнейшее изобразительное значение хронотопа. Многие исследователи выделяют определенные закономерности в развитии художественных хронотопов, их жанровые роли, а также общие устойчивые модели хронотопов. Анализ хронотопа интересен и многогранен, в свою очередь, можно отметить недостаточную разработанность этого вопроса.

Глава 2. ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ДЖ. ДЖОЙСА И

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ «УЛИСС»

2.1 История создания «Улисса» как образца романа эпохи модернизма

Безусловно, после выхода романа Джеймса Джойса «Улисс» литературная среда поменялась бесповоротно, и не зря большинство ученых, писателей, а также обычных читателей признают его романом века. Существует мнение: чтобы понять XX в. нужно прочитать «Улисса». С одной стороны, произведение несет на себе печать индивидуальности автора. С другой, оно является своего рода зеркалом современной ему эпохи. Роман представляет собой сложную систему образов, языков, голосов, идеологий современных автору, также демонстрирует пределы и границы каждого стиля, языка и каждого идеологического высказывания, неизбежно вступающие в диалогические отношения внутри романа. Именно с появлением этого произведения в литературе в полной мере проявляется процесс перемены в самом феномене художественного текста, в каждой части системы автор-текст-читатель. Роман постепенно становится формой свободного синтеза фрагментов, отрывков, соединения параллельных, отражающих друг друга историй, повествованием не только содержательно, но и формально многоплановым, что отражается в возникновении таких жанровых форм как роман-цикл, цикл новелл и т.д. Роман-цикл – специфическая форма трансформации романного жанра первой половины XX века, характеризующаяся концептуальным единством внутренне автономных частей романа. К таким романам, кроме «Улисса» можно отнести «Иосифа и его братьев» Т. Манна, «Лунатиков» Г. Броха и т.д. В целом, модернистское произведение – это конструкция, которую видно; автор пытается все

проанализировать и препарировать предшествующие стили, традиции, он играет с ними. (Вулф, Кафка, Манн)

«Улисс» выступает образцом сосуществования множества стилей и техник письма в одном произведении. В отличие от старых романов, автор хотел не только рассказать историю, поучить, донести какую-то мысль читателю. Джойс несколько иначе смотрит на литературу и вообще на мир, для него нет ничего объективного, все воспринимается через язык. Для Джойса все знание – текст. Поэтому для автора все по-настоящему важное литература доносит не столько содержанием своей истории, но тем, «как эта история рассказывается, самой ее формой, письмом способом речи» [Хоружий, 2007: 730]. Сэмюэль Беккет, известный писатель, друг и помощник Джойса, записывавший за ним его последнее произведение «Finnegans Wake» сказал про произведения Джойса: «Здесь форма – содержание, а содержание – форма...это не следует читать, это следует видеть и слышать» [Беккет, 2009: 68]. В некотором смысле, Джойс истощил все перспективы литературы.

«Улисс» писался Джойсом семь лет, когда он жил в Триесте и Цюрихе: с марта 1914 по октябрь 1921г. Опубликован роман был в 1922 г. в Париже Сильвией Бич, однако, сразу же после выхода книги начались судебные преследования романа, обвинения в порнографии и прочем. В книге и правда содержалось достаточно много непристойностей для того времени, в связи с чем, многие издатели боялись браться за нее.

Творчество Джойса характеризуется непрерывностью, каждое следующее большое произведение как бы вытекает из предыдущего, они все достаточно очевидно связаны. «Улиссу» предшествовали две книги прозы: сборник из 15 рассказов «Дублинцы» и роман «Портрет художника в юности». Кроме того у Джойса был незаконченный большой роман «Герой Стивен», частично уничтоженный автором, частично использованный в «Портрете». Из этих книг вышли многие персонажи, с «Дублинцев» также начался и замысел «Улисса»: изначально рассказ об одном дне дублинского еврея замыслился как часть сборника. Главный герой романов – Стивен Дедал – тоже затем стал одним из

основных действующих лиц «Улисса». Нужно отметить, что образ Стивена безусловно автобиографичен, начиная от учебы в католических иезуитских колледжах, кончая фобиями героя (кинофобия, кераунофобия и гидрофобия, то есть боязнь собак, молний и воды). «Улисс» прямо продолжает «Портрет» во всем, что касается Стивена, и описанное в «Портрете» теперь стало его прошлым, оно часто является нам в «Улиссе» в виде воспоминаний и размышлений Дедала.

Линия Стивена только лишь часть романа, она связывается с темой сыновства. А главенствующая, «старшая» линия принадлежит 38-летнему еврей из Дублина Леопольду Блуму. Роман в некоторой степени об Отце и Сыне, их темы постоянно переплетаются и взаимодействуют друг с другом. В Блуме Джойс стремился создать универсального человека, а замысел «Улисса» - увидеть все во всем, и, в то же время, это должен был быть обычный день самого обычного человека. Действие романа ровно занимает один день – 16 июня 1904 года (таким образом, Джойс увековечил день знакомства со своей будущей женой Норой Барнакель); теперь этот день называется Блумсдей и является своеобразным национальным праздником в Ирландии, привлекающим массы туристов.

2.2. «Улисс» и Одиссей: авторская интерпретация классического сюжета

Очевидное новаторство Джойса – связь романа с «Одиссеей» Гомера. Само название книги «Улисс» говорит об этом, ведь на древнегреческом языке Одиссей означает то же самое, что и Улисс на латинском. Образ Одиссея был выбран писателем как наиболее целостный персонаж, имеющий наибольшее количество ролей; Улисс выступает как отец, муж, изгнанник, царь, бродяга, любовник и т.д. Таким образом, в Одиссее сконцентрирована вся полнота жизненного опыта. В начальных поисках персонажа Джойс размышлял над вариантами образа Гамлета, Христа, но Улисс показался ему наиболее разнообразным, обращающимся ко многому. В дополнение к целостному

образу Одиссея, Джойс восхищался нарративом Гомера, считал его поэму мастерским произведением. «Я взял из «Одиссеи» общую схему, «план», в архитектурном смысле, или, может быть, точнее, способ, каким разворачивается рассказ», - говорил Джойс. Миф об Одиссее является только структурообразующим, в романе присутствует целый ряд античных и христианских мифов, культурных мифов европейской истории. Поэма предлагает роману заглавие, жанр и архитектонику.

«Улисс» - путеводный роман, разделен на 18 эпизодов, каждый из которых ассоциируется с определенной песней из поэмы Гомера (в журнальных публикациях Джойс включал названия эпизодов, но в издании романа они уже были сняты). Они следуют в порядке передвижения героев, и действие каждого разыгрывается либо в пути, либо в определенном месте, заканчиваясь уходом героя. Для Джойса, безусловно, важен мотив дороги, потому что он сам всю жизнь «в дороге», он «поэт-изгнанник», покинувший родину в 22 года. Сюжетные связи, выражающиеся в том, что многие герои романа имеют гомеровских прототипов (Блум – Одиссей, Стивен – Телемак, Молли – Пенелопа и т.д.), а эпизоды романа привязаны к определенным эпизодам «Одиссеи», сами по себе достаточно слабы. К тому же, многие ученые и писатели указывали на то, что «Гомеров план» не столь важен, как хотелось бы утверждать некоторым исследователям и читателям. Например, В.Набоков так выразился в своей лекции про «Улисса», читанной в Корнеллском университете: «Нет ничего унылей, чем пространная и назойливая аллегория, основанная на сильно истертом мифе» [Набоков, 2000: 389].

2.3. Идиостиль Дж. Джойса как создателя нового литературного жанра

«потока сознания»

На протяжении всего дня рассказывается подробнейшим образом о каждом поступке и каждой мысли главных героев, а также героев менее

значительных. Невероятно точное описание повседневности у многих вызывает восторг перед мастерством Джойса. С. Беккет сказал, что «для Джойса взрыв атомной бомбы и падение перышка – равнозначные вещи» [Беккет, 2009: 90]. Роман начинается со Стивена, затем идет главная часть Блума, потом происходит их встреча, и заканчивается монологом жены Блума Молли. Сюжет, в основе своей, достаточно бесхитростен: в этот день происходит событие, безумно ранящее Блума, крайне болезненное для него – измена любимой жены Молли. Оно является эмоциональной кульминацией, ключом к интриге романа. Блум, предвидя измену, не прилагает никаких усилий для ее предотвращения, только лишь бродит по городу, занимая себя делами, и все время думая о ней. В это же время мы наблюдаем Стивена - напряженного, неуравновешенного и потерявшего кров и опору. У Блума пробуждаются отеческие чувства к Стивену, он остро чувствует его растерянность, желает помочь, к тому же, он потерял сына-младенца 11 лет назад: «Она с первой минуты знала: бедняжке Руди не жить. Авось Бог милостив, сэр. А сама уже знала. Остался бы жить, сейчас было бы одиннадцать», “She knew from the first poor little Rudy wouldn’t live. Well, God is good, sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived”; в том факте также прослеживается одна из множества аллюзий на Шекспира: его сын Гамнет умер в 11 лет. Похороны Падди Дигнама также назначены на 11 часов.

Роман, в большинстве своем, состоит из цитат, представляет собой абсолютную мозаику, или, если угодно, калейдоскоп: с одной стороны цитатный, с другой – стилистический. Цитаты у Джойса (так же, как и разнообразие стилей) никогда не используются для украшений, к чему тяготеет множество других авторов. Чтобы понять их значение, всегда нужно вспоминать контекст, откуда они взяты. Наиболее часто Джойс цитирует Шекспира, Данте, поэмы Байрона, Евангелие. Достаточно интересный пример контекста приводит А. Аствацатуров в своей лекции про «Улисса»: «Например, Блум напевает “Voglio e non vorrei” – это цитата из оперы Моцарта, «Дон Жуан», который в это время объясняется в любви крестьянке и хочет увести ее

от жениха Мазетто. А Блум переживает адюльтер, ему есть что вспомнить, он в роли обманутого Мазетто, Церлина - его жена, а Дон Жуан - Бойлан. Дон Жуан комментирует то, что происходит в Улиссе, а с другой стороны - Улисс комментирует дон Жуан». Благодаря цитатам просыпается смысл, каждый человек неосознанно всю жизнь цитирует в речи мировых и национальных гениев литературы. Джойс также пытается разобраться в современном ему сознании человека, из чего оно состоит, какие художественные и лингвистические элементы формируют его через ритуал, Гомера, греческих драматургов, Уайльда и т.д. В романе встретились все эпохи, все культуры.

Следующий комплекс проблем, один из важнейших, по нашему мнению, - это техника письма, работа с языком и его литературной формой. Каждая глава романа написана в своем стиле, своей техникой. Джойс хотел показать читателям, что реальность относительна – она станет такой, какой мы ее назовем; реальность – не более чем язык, техника. Можно утверждать, что чем дальше читатель продвигается в чтении произведения, тем сильнее может оценить степень техничности и необычности стиля. Главный признак состоит в том, что в каждой главе берется один ведущий прием помимо прочих, и развивается; в некоторых случаях, к концу главы этот прием намеренно доводится Джойсом до степени графомании, изобличая тем самым выбранную технику. «Улисс» можно назвать в некоторой степени романом-шифром. Имеется в виду крайняя степень выверенности каждого слова, крайний рационализм романной структуры.

2.4. Топография и хронология как ключевые элементы пространственно-временной структуры романа

Среди характерных черт романа выделяют необычно тесную связь романа с местом действия, Дублином. Джойс работал со справочником «Весь Дублин на 1904 год» и перенес его большую часть на страницы своего произведения.

Небезызвестна его фраза: «Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге». Все, происходящее в романе, сопровождается детальнейшими указаниями места действия, не только улиц и домов, но и всей, как выразился Джойс, «уличной фурнитурой» - то есть со всеми расположенными лавками и их владельцами, трактирами, общественными зданиями. Интересный факт, свидетельствующий о топографической дотошности Джойса, приводит П. Вайль в книге «Гений места»: «Джойс создавал «Улисса» вдали от родины и прислал как-то из Триеста своей тетке открытку с вопросом: «Если ли за сэндимаунтской церковью Звезды Морей деревья, видимые с берега»? [Вайль, 2001:61]. Можно сказать, что к образу Дублина стянуты многие его эмоциональные и этические представления. Дублин для Джойса выступает вместилищем ценных воспоминаний.

Художественное пространство романа политопическое, оно «организуется вокруг двух и более точек локализации событий, создается расстояниями между этими точками. Для формирования такого текстового пространства важны идеи расстояний, идея перемещения из одной точки в другую (пространство дороги)» [Бабенко, 2004: 110].

Хронотоп «Улисса» удивительно точен и сжат: любое крохотное событие привязано к определенному месту и времени. Изначально это выглядит как некая причуда автора, однако, затем приходит осознание, что хронотоп помогает читателю не затеряться в трансформациях произведения, в его усложнении и затемнении.

В романе хронотоп склонен к определенной демонстративности, что выражается в гиперлокализации, слишком точной хронотопической привязке, вплоть до точного часа действия и названия улиц местонахождения героев. У Джойса привязанность к месту проявляется несколько сильнее, многие издания «Улисса» снабжены подробной картой Дублина и его окрестностей. Время же в романе переживается как внутреннее изменение. Оно всегда относительно, подчиняется вечному «здесь и сейчас». У Джойса «время и пространство то

растянуты до бесконечности, то сжатые в точку силой духа, обратимые и незабываемые» [Гарин, 2002: 317].

Хронотоп романа необычайно сжат: он охватывает один день и один город, всякое романное действие имеет точное местонахождение. В связи с этим, хронотоп является определенным каркасом реальности, надежным ориентиром романа. Он абсолютно живой в «Улиссе», включен в действие и служит не только рамкой, как высказался С.Хоружий «он всецело интериоризован» [Хоружий, 2015: 217].

2.5. Новая парадигма хронотопа в тексте романа Дж.Джойса: классические

и авторские модели

Хронотоп романа является уникальным, потому что используется автором как прием, что совсем было не свойственно прежней прозе. Ранее, хронотоп почти полностью вытекал из выбора жанра и традиций, характерных для данного периода, время и пространство мыслились как некие трансцендентальные формы, неизменяемые и неподвластные экспериментам. В связи с этим, переход к релятивистской космической модели мира, дает Джойсу возможность освобождения хронотопа, чем он блестяще воспользовался.

Роман содержит в себе классические хронотопы, выделенные Бахтиным. Во-первых, сюда относится сама одиссея как парадигма странствия. «Паб» - выступающий для Джойса аналогом «гостиной-салона» классического романа. Как важная особенность путевого романа, одну из главных ролей играет «встреча» - Блума со Стивеном, предваряемая серией «невстреч» или «предвстреч». Есть образ «порога» (хронотопической точки кризиса, перелома) – в 4:30, предполагаемое время адюльтера Молли с Бойланом, время обрывается, и у Блума сами собой останавливаются часы.

Некоторые техники были выбраны как ведущие приемы в определенных эпизодах, на которых полностью строится стиль какого-либо эпизода.

Например, Блуждающие скалы (10) – техника кинематографического монтажа, Сирены (эпизод 11) – фонетическая сторона языка, это звукопись, словесное моделирование музыки, Навсикая (13) – пародийная имитация дамской прессы, Быки Солнца (14) – имитация всех исторических слоев английской литературной традиции, Цирцея (15) – драма, Евмей (16) – вялое, шаблонное и неумелое письмо, Итака (17) – церковный катехизис (вопрос-ответ), Пенелопа (18) – поток сознания, текстовая магма, нет предложений и знаков препинания.

В хронотопе «Улисса» блуждания героев в пространственном лабиринте города усложняются мысленными и чувственными метаниями в лабиринтах разума, души, веры, истории, распутыванием собственного опыта и ощущений.

Первая часть «Улисса», включающая в себя три эпизода, повествует о Стивене Дедале и предшествует рассказу о странствиях Блума. Ее название – «Телемахида». Действие начинается в 8:00, в башне Мартелло, пригород Дублина. Пространство воспринимается читателем через призму сознания Стивена, молодого человека, начинающего художника слова, прошедшего становление в иезуитских заведениях, ныне работающего учителем истории в школе Дублина. У него обострено чувство восприятия, недавняя смерть матери произвела на него неизгладимое впечатление, которое периодически выливается в некие душевные приступы вины и отчаяния. Воспоминание всегда рядом с ним, будь то беседа с фальшивым другом Быком Маллиганом или созерцание окрестностей с высоты башни. “The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting” («Кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зеленая влага. Белый фарфоровый сосуд у ее смертного одра заполняла тягучая зеленая желчь, которая она с громкими стонами извергала из своей гниющей печени в приступах мучительной рвоты»). В первом эпизоде происходящая действительность часто прерывается моментами из памяти Стивена, связанными с его предыдущей жизнью и матерью. Таким образом, можно выделить устойчивый хронотоп памяти чередующийся с происходящим

непосредственно здесь и сейчас, представляющий собой внутреннюю пространственно-временную организацию текста, в которой развиваются события. Следует отметить, что память Стивена необычайно эмоциональна; он не просто реконструирует свои прежние ощущения и чувства, но переживает их заново в достаточной мере. Темы матери и отца будут являться крупными темами его сознания на протяжении всего романа.

Само местоположение, башня Мартелло, бывшее защитное сооружение и нынешнее место жительства Стивена, в которое в конце дня он в итоге не вернется, представляет такой же мрачный образ, какой присутствует и в настроении и в душе героя. “In the gloomy domed livingroom...” (В мрачном сводчатом помещении...), “slow iron door” (неподатливая стальная дверь). Безрадостная обстановка, упоминание о покойнике, которого должен вынести на берег ожидаемый прилив (“It’ll be swept up that way when the tide comes in about one”, «Туда его и вынесет после часу, когда прилив начнется»), выделение Стивеном лиц окружающих его людей как подчеркнуто отталкивающих (“shaking gurgling face...equine in length”, «дергающееся булькающее лицо», “a blowing red face”, «красное отдувающее лицо») - все в совокупности являет перед читателем картину мира, видимую главным героем.

Проводится антитеза между темной, мрачной башней, в которой Стивен живет с человеком, враждебным ему, оставившим свои принадлежности для бритья, в полной уверенности, что они будут за ним убраны Стивеном, и бескрайним простором открывающегося вида со смотровой площадки этой же «башни-тюрьмы». “Warm sunshine merrying over the sea. The nickel shavingbowl shone, forgotten, on the parapet. Why should I bring it down? Or leave it there all day, forgotten friendship?” («Лучи солнца веселились над морем. Забытая никелевая чашка для бритья поблескивала на парапете. Почему я должен ее относить? Может, оставить тут на весь день, памятником забытой дружбе?»). Солнечный свет должен даровать некое освобождение, он противоположен грусти, темноте и смерти, но Стивен берет чашу, скрывается внутри башни, возвращаясь в сводчатое помещение в своем траурном костюме.

В целом, первый эпизод открывает роман достаточно динамично, представляя сразу два центральных конфликта: между Стивеном, занявшим страдательную, несопротивляющуюся позицию, и Быком Маллиганом, а также идейное противостояние Ирландия – Англия, безусловно важное для каждого ирландца. Оно выражается в беседе с Хейнсом, англичанином, ночевавшим в гостях в башне Мартелло. “- After all, I should think you are able to free yourself. You are your own master, it seems to me. – I am a servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. – Italian? Haines said. A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me. – And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs”. «- В конечно счете, мне кажется, вы способны достичь свободы. Похоже, что вы сами себе господин. – Я слуга двух господ, - отвечал Стивен, - или, если хотите, госпож, англичанки и итальянки. – Итальянки? – переспросил Хайнс. Полоумная королева, старая и ревнивая. На колени передо мной. – А некто третий, - продолжал Стивен, - желает, чтобы я был у него на побегушках». Со Стивеном на протяжении всего романа будут идти темы родины и религии, безусловно, важные для самого автора. Также предательство становится важным мотивом у Джойса – первый эпизод заканчивается словом “usurper” («захватчик»), оно особенно акцентировано.

Второй эпизод - 10 часов утра, Стивен преподает историю в школе дублинского пригорода Долки. В начале повествования Стивена на уроке терзает историческая рефлексия, вызванная образами и идеями У.Блейка, которого очень ценил Джойс, глубокие мысли о давнишних событиях терзают его: “I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame” («Слышу, как рушатся пространства, обращаются в осколки стекло и камень, и время охвачено сине-багровым пламенем конца»); и сразу же сознание его снова в школьном классе, там же где и физическое его присутствие, и мысли Стивена совершают резкий скачок, от блейковских идей до крошек на губах ученика: “A bag of figrolls lay snugly in Armstrong’s satchel. He curled them between his palms at whiles and swallowed them softly. Crumbs adhered to the tissue of his lips” («В ранце у Армстронга уютно притаился кулек с

вялеными фигами. Время от времени он разминал их в ладонях и отправлял потихоньку в рот. Крошки, приставшие к коже на губах»). История для Стивена – изучение вех в «книге кровоотметин» (“gorescarred book”).

Глядя на одного из учеников, Стивен начинает думать о матерях, и опять ярким образом возникает воспоминание о своей матери, о её любви, о её душе, улетевшей на небеса. Но художнику иногда приходится возвращаться в действительность, и, получая деньги за уроки от директора школы Мистера Дизи, он дает им следующую характеристику: “symbols soiled by greed and misery”(«символы, запятнанные алчностью и нищетой»), противопоставляет их лежащим в кабинете ракушкам: “Stephen’ hand, free again, went back to the hollow shells. Symbols too of beauty and of power” («Рука Стивена, освободившись, вернулась снова к пустым ракушкам. Тоже символы красоты и власти»). Ему абсолютно чужды и сам директор (“A gruff squire on horseback with shiny topboots”, «Деревенщина-сквайр в седле, лоснящиеся ботфорты») и его кабинет (“Framed around the walls images of vanished horses stood in homage, their meek heads poised in air...”, «Развешанные по стенам в рамках, почтительно застыли изображения канувших в Лету лошадей, уставив кверху кроткие морды...»). Дискуссия между ними затрагивает одну из тем книги Джойса – отношение к евреям жителей Ирландии (к евреям в частности, а, в общем, к чужакам), от совершенно непримиримой позиции до нормального сосуществования и взаимопомощи людей разной национальности.

В третьем эпизоде, который начинается в 11:00, Стивен прогуливается по побережью Сэндимаунта, проводит время до назначенной на 12:30 встречи с Маллиганом, на которую, в конце концов, он не придет. Внутренний хронотоп, возникающий наряду с реальным городским и прибрежным хронотопом, обеспечивает движение – от мира внешнего, реального к внутреннему, к запредельности реального мира, пространству, связанному с саморефлексией поэта. Цель внутреннего хронотопа заключена в постижении бесконечного, полноты бытия, в приближении к прекрасному. В этом эпизоде наиболее ярок хронотоп метаморфоз, «протеичности», т.е. способности приспособляться к

различным ситуациям. Таким образом, сцена «Стивен на берегу моря» превращается в бесконечное множество других сцен, имеющих другие пространственно-временные координаты. В эпизоде много моря, много музыкальности, как и во всем творчестве Джойса: “In long lassoes from the Cock lake the water flowed full, covering greengoldenly lagoons of sand, rising, flowing. My ashplant will float away. I shall wait. No, they will pass on, passing, chafing against the low rocks, swirling, passing. Better get this job over quick. Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos”(«Длинными упругими петлями струился поток из озера Кок, зелено-золотистыми заполняя песчаные лагуны, набирая силу, струясь. Этак тросточка моя уплывет. Подожду. Нет, минует, ударяясь в низкие скалы, заливаясь в воронки, минуя. Давай лучше побыстрее с этим делом. Слушай: четырехсловная речь волн – сиссс суsss пыsss фес»). Образ Ирландии предстает у Джойса не только как «треснувшее зеркало служанки» (“the cracked lookingglass of a servant”) (именно так в первом эпизоде Стивен говорит об ирландском искусстве), но и во фразе «морской сюрприз, соль высинила карие глаза» (“a seachange this, brown eyes saltblue”).

Одиннадцатый эпизод по счету называется «Сирены». В романе вскоре должен произойти критический момент – 4 часа дня. Заметя Бойлана на улице, Блум решает последовать за ним, приходит в ресторан «Ормонд», затем обедая там, замечает отъезд Бойлана. Параллельно, в ресторане музицируют и поют, музыкальный фон утешает Блума, тонко чувствующего музыку. Сюжетный конец эпизода несет в себе элемент карнавальной эстетики – уход Блума из ресторана сопровождается особой звуковой концовкой: мощным испусканием газов Блумом (“Prrpr. Must be the bur. Fff. Oo. Rrpr. *Nations of the earth*. No-one behind. She’s passed. *Then and not till then*. Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I’m sure it’s the burgundy. Yes. One, two. *Let my epitaph be*. Краааааа. *Written. I have*. Prrrpfrrppffff. *Done*”, «Пурррр. Не иначе как бур. Пффф! Ох. Перрр. *Наций нашей планеты*. Позади никого. Она прошла. *Вот тогда, но не прежде, чем тогда*. Трамвай. Гром гром гром. Очень кста. Подъезжает. Гррамгромгром. Совершенно точно это бургон. Так. Раз-два.

Пусть будет написана моя. Дзи-дзи-дзи-и-инь. Эпитафия. Я закон. Пурррпупуррпфф. Чил».

Этот эпизод является попыткой Джойса выразить музыку при помощи языка: переливами ритмов, деформацией слов и синтаксических конструкций, дисгармоничной гармонией. Ему удалось редкостно, почти небывало наполнить письмо музыкальностью, самыми различными звуковыми и музыкальными приемами. К примеру, С. Хоружий выделяет такие музыкальные эффекты: стаккато («Ты? Я. Хочу.Чтоб»), глиссандо (кап-кап-ляп-ляп-плям-плям), ферматы (без конца и без края-рая-рая). Общее впечатление слуховое усиливается содержанием, что, в итоге, дает максимальное сближение словесной и музыкальной стихий. Как пишет Жан-Мишель Рабате, в «Сиренах» «музыка и язык ведут борьбу, приводящую к вершине мастерства и наряду с этим к разрушению обоих» [Rabate J.-M., 1986.:87]. Нужно отметить, что сам Джеймс Джойс был очень музыкальным человеком, играл на нескольких инструментах и обладал замечательным тенором.

«По набережной зашагал Лионелеопольд, противный Генри с письмецом к Мейди, с прелестями греха с безделушками для Рауля с метим псу хвост шагал Польди. Тук-тук слепой продвигался по тротуару, тукая тукалкой, тук за туком», “Up the quay went Lionelleopold, naughty Henry with letter for Mady, with sweets of sin with frillies for Raoli with met him pike hoses went Poldy on. Tap blind walked tapping by the tap the curbstone tapping, tap by tap”.

18 эпизод «Улисса», безусловно, самый известный среди широкого круга читателей. Он полностью состоит из полусознательного и полубессознательного монолога Молли Блум, запечатленного на нескольких десятках страниц, не имеющего каких-либо других разделений, кроме разделения на слова. Час эпизода Джойс обозначил символом бесконечности, эпилог простирается во времени. Для многих читателей имя Джойса навсегда связано с приемом "потока сознания", с первым последовательным использованием принципа внутреннего монолога. Характерным примером значения времени как темы и основного принципа построения текста, поиска

новых граней является литература «потока сознания» (Дж. Джойс, М. Пруст, В. Вульф). Термин “stream of consciousness” был введен американским философом-идеалистом Уильямом Джеймсом [Джеймс, 1890: 316], и затем перешел в литературу как прием, применяемый для иллюстрации душевной жизни, переживаний, ассоциативного ряда, возникающего в голове человека; при его использовании, авторы часто применяют оборванный синтаксис, нелинейность. Если обратиться к истокам появления метода «поток сознания» в романе, то можно отметить, что в «эпоху классического модернизма» в литературе было переосмыслено время. Оно, перестав быть историческим, становилось психологическим и мыслилось как внутренний поток. Произошел разрыв традиционных пространственно-временных отношений в литературе и искусстве. Сама действительность, утратившая логику и последовательность развития, распалась на фрагменты, произвольно и мозаично сопрягаемые друг с другом; эти фрагменты в литературных произведениях упорядочивались только сознанием персонажа. Традиционная классическая литература, основанная на четких причинно-следственных связях, создавала и образы логически мыслящих героев. Но разве так и рождаются, а затем формируются мысли в голове человека? В реальности психологические открытия 19-20 веков показали ассоциативность, фрагментарность и мозаичность человеческого мышления. Именно эта особенность и лежит в основе «потока сознания». Однако, использование этого приема не было открытием Джойса, как привыкло думать большинство людей, к примеру, в реалистической литературе XIX века этот прием уже использовался, например, у Л. Н. Толстого в сцене поездки Анны Карениной накануне самоубийства, также прием ранее встречается у некоторых модернистских писателей (М. Пруст). Но заслуга ирландского художника в том, что он придал этому приему новый масштаб, сделав его основой повествования в своем романе, и открыл все заложенные во внутреннем монологе возможности. Благодаря "потoku сознания" читатель знает о героях Джойса не просто больше, чем о любых других героях мировой литературы, но знает их ближе, интимнее. "Поток сознания" позволяет фиксировать не только

осознанные, выраженные в слове мысли персонажа; Джойс достигает новой ступени психологической достоверности, когда показывает прерывистость в работе человеческой мысли, ее ассоциативность, роль внешних впечатлений. Утром, пока сознание его героев еще не загружено копящимися в течение дня впечатлениями, они мыслят достаточно ясно, законченными предложениями, относительно логично. По мере того как разворачивается их день, сознание все больше утомляется, в нем все меньше формальной логики и все больше индивидуальных, причудливых ходов. Стиль Джойса в простых, не слишком длинных предложениях, достаточно простой лексике, но при этом в "потоке сознания" происходит отказ от принципа логического развертывания текста. Причинно-следственные связи в нем могут быть намеренно оборваны либо перепутаны так, что восприятие текста максимально затрудняется. Наиболее полно продемонстрированы возможности "потока сознания" в знаменитом внутреннем монологе Молли в финале романа, последний его эпизод весь и является «потоком сознания». Женщина погружается в сон; в ее сознании мелькают обрывки впечатлений и забот прошедшего дня, воспоминания о поре ее девичества, о ее разных любовниках. Это очень откровенные страницы, ставшие главной причиной запрета книги в Англии в 1922 году, но также раздражающе действовала на критиков форма внутреннего монолога — в нем нет ни единого знака препинания, это именно поток. Внутренняя речь, «поток сознания» всегда безадресна и внежанрова. И чем глубже она, тем сильнее это проявляется.

Однако, каким бы сплошным он не казался, все слова в монологе связываются между собой, образуя синтаксические конструкции, каждая часть жестко выверена автором, но текуча по форме, изменчива в темпе. И только в такой форме Джойс мог выразить свою идею женской стихии, модель женщины.

Начинается эпизод и заканчивается одним и тем же словом, словом «да»: “Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be

laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting for that old faggot Mrs Riordan...” («Да потому что такого с ним никогда не было требовать завтрак себе в постель скажи-ка пару яиц с самой гостиницы Городской герб когда все притворялся что слег да умирающим голосом строил из себя принца чтобы заинтриговать эту старую развалину миссис Риордан...»); и конец эпизода и романа: “...and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around his yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes” («...и я подумала не все ли равно он или другой и тогда я сказала ему глазами чтобы он снова спросил да и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да»).

2.6. Роль хронотопа как текстообразующей категории в романе Дж. Джойса

«Улисс»

Категории пространства и времени, а также их взаимосвязь (хронотоп), по нашему мнению, выполняют текстообразующую функцию в построении текста произведения. Важнейшими текстовыми категориями являются категория целостности (план содержания, смысл) и категория связности (в иностранных работах – когезия, план выражения). Обе эти категории дополняют друг друга; целостность имеет скорее психолингвистическую характеристику, в связи с восприятием текста, его смысла и соединения всех компонентов воедино, в то время как связность более лингвистична, так как обусловлена линейностью поверхностных компонентов текста, связанных между собой. Хронотоп имеет отношение к обеим категориям и также является дополняющим и структурирующим элементом.

Единство темы проявляется в неоднократном повторе ключевых слов, значимых для текста, а формами связи выступает когезия. И. Р. Гальперин выделяет три вида когезии: контактную (синонимы, однокоренные слова в одном предложении или абзаце), дистантную (через несколько предложений, абзацев) и ассоциативную (формы могут выходить за пределы текста) [Гальперин, 2008: 59]. К примеру, любая аллюзия выступает как форма ассоциативной когезии; весь роман «Улисс» построен структурно на ассоциациях с «Одиссеей».

Можно отметить, что роман «Улисс» является неоднородным по своей структуре и способу изложения; он раздроблен на различные по содержанию и объему части. Для письма Джойса характерно стремление к изображению независимой от действительности жизни языкового сознания, к наиболее реалистичной демонстрации спонтанности мысли. Еще одной особенностью романа, является стагнация – «замедление движения событий в тексте путем обращения к предыдущим фактам, прошлому, отступлений от темы и т.п. [Селиванова, 2004: 331]. Однако, необычный способ подачи информации, стиль автора не препятствуют цельности и связности текста произведения, уровень связности содержания сохраняется за счет лексических и грамматических средств связи, а также благодаря хронотопическим связям.

На протяжении всего романа присутствует множество одинаковых в смысловом плане хронотопов, которые, однако, отличаются по выбранной форме. Центральным, по нашему мнению, в ряде таких хронотопов выступает хронотоп «дороги», «путешествия». “You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time. A very short space of time through very short times of space” p.26 («Так или иначе, ты сквозь это идешь. Иду, шажок за шажком. За малый шажок времени сквозь малый шажок пространства» стр.39). “He stood at Fleet street crossing. (...) He walked on past Bolton’s Westmoreland house. (...) He crossed under Tommy Moore’s roguish finger” p.106 («Он остановился на перекрестке Флит-стрит. (...) Он прошел мимо магазина Болтона на Уэстморлэнд. (...) Он перешел улицу под озороватым перстом Томми Мура»

стр.162-164). “The wandering jew. (...) A dark back went before them, step of a pard, down, out by gateway, under portcullis barbs” p.144 («Странствующий жид. (...) Темная спина двигалась впереди. Шаги леопарда, спустился, проходит воротами, под остриями решетки» стр.223). “He has travelled. With? Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler...” p.518 («Он странствовал. И с ним? Синбад-Мореход и Минбад-Скореход и Тинбад-Тихоход и Пинбад-Пешеход... стр.683).

Также интересно многократное появление списка действующих лиц. “Martin Cunningham, first, poked his silkhatted head into the creaking carriage and, entering deftly, seated himself. Mr. Power stepped in after him, curving his height with care. –Come on, Simon. –After you, Mr. Bloom said. Mr. Dedalus covered himself quickly and got in, saying: -Yes, yes” p.56 («Мартин Каннингем, первый, просунул оцилиндренную голову внутрь скрипучей кареты и, ловко войду, уселся. За ним шагнул мистер Пауэр, пригибаясь из-за своего роста. – Садитесь, Саймон. – После вас, - сказал мистер Блум. Мистер Дедал надел живую шляпу и поднялся в карету, проговорив: - Да-да» стр.88). “*The mourners included: Patk. Dignam (son), Bernard Corrigan (brother-in-law), John Henry Menton, solr., Martin Cunningham, John Power eatondph 1/8 ador dorador douradora (must be where he called Monks the dayfather about Keyes’s ad.) Thomas Kernan, Simon Dedalus, Stephen Dedalus B.A., Edw. J. Lambert, Cornelius Kelleher, Joseph M’C. Hynes, L. Boom, C.P. M’Coy – M’Intosh, and several others*” p. 456 («В числе провожающих были: Патк. Дигнам (сын), Бернард Корриган (шурин)б Джон Генри Ментон, пов., Мартин Каннингем, Джон Пауэр едавч 1/8 адор дорадор дурадора (это он тут наверно позвал Монкса старосту насчет рекламы для Ключчи), Томас Кернан, Саймон Дедал, Стивен Дедал, Б. И. , Эдвард Дж. Ламберт, Корнелиус Келлехер, Джозеф Макхайнс, Л. Бум, Ч. П. Маккой, а также Макинтош и другие» стр.591). “Where were the several members of the company which with Bloom that day at the bidding of that peal had travelled from Sandymount in the south to Glasnevin in the north? Martin Cunningham (in bed), Jack Power (in bed), Simon Dedalus (in bed), Ned Lambert (in bed), Tom Kernan (in bed), Joe Hynes (in

bed), John Henry Menton (in bed), Bernard Corrigan (in bed), Patsy Dignam (in bed), Paddy Dignam (in grave)” p.496 («Где находились лица из того общества, которое вместе с Блумом по зову этих колоколов совершило сегодня путь из Сэндимаунта на юге в Гласневин на севере? Мартин Каннингем (в постели), Джек Пауэр (в постели), Саймон Дедал (в постели), Том Кернан (в постели), Нэд Лэмберт (в постели), Джо Хайнс (в постели), Джон Генри Ментон (в постели), Бернад Корриган (в постели), Пэтси Дигнам (в постели), Падди Дигнам (в могиле)» стр.649).

Неоднократное возникновение перемещающейся цепочки людей, одетых в рекламные щиты, также свидетельствует о непрекращающемся движении. “He read the scarlet letters on their five tall white hats: H.E.L.Y.S. Wisdom Hely’s. Y lagging behind drew a chunk of bread from under his foreboard, crammed it into his mouth and munched as he walked” p.101 («Он прочитал алые буквы на их пяти белых высоких шляпах: H.E.L.Y.S. Уиздом Хили. “Y” приотстал, вытащил ломоть хлеба из-под своей доски, сунул в рот и принялся жевать на ходу» стр.155). “Five tallwhitehatted sandwichmen between Monypeny’s corner and the slab where Wolfe Tone’s statue was not, eeled themselves turning H. E. L. Y.’S. and plodded back as they had come” p.152 («Пять фигур в белых цилиндрах с рекламными щитами, прозмеились между углом Монипени и постаментом, где не было статуи Вульфа Тона, повернулись, показав H.E.L.Y.’S., и последовали назад, откуда пришли» стр.235).

В целом, можно выделить достаточно частое употребление топонимов в романе. Вдобавок к этому, стиль письма Джойса характеризуется обилием неологизмов и окказионализмов, что придает сложному тексту еще больше трудностей, которые, однако, уравниваются иронией и музыкальностью произведения (см. Приложение)

ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ

Роман «Улисс» является сложной системой, демонстрирующей сосуществование множества техник письма и стилей, почти что каждая глава написана в разных стилях; для Дж. Джойса форма, язык настолько же важен (возможно, даже более важен) как и внутренняя смысловая ценность произведения. Структурообразующим элементом выступает связь с «Одиссеей» Гомера, Джойс пишет роман-миф; сам же образ Одиссея как прообраз главного героя был выбран писателем как наиболее целостный персонаж в мировой литературе. В одном дне, 16 июня 1904 года, Джойс изобразил весь мир. Отличительной особенностью романа выступает огромное количество цитат, аллюзий, упоминаний, неологизмов и окказионализмов. Тесная связь произведения с местом действия, Дублином, делает хронотоп романа склонные к гиперлокации, каждое происходящее событие привязано к определенному месту и времени. Уникальность хронотопа «Улисса» также проявляется в том, что он используется автором как прием. Роман содержит в себе классические хронотопы, выделенные Бахтиным, к примеру, хронотоп дороги (являющийся центральным в романе), блужданий (не только физических, но и чувственных, мысленных), памяти, хронотоп встречи, хронотоп одиночества как наиглавнейшее состояние человека, хронотоп «паба», т.е. места общего собрания. Прием «потока сознания» у Джойса выступает основой повествования и существенно расширяет литературные возможности. Единство темы на протяжении романа проявляется в повторах, формами связи выступает когезия. На основе проанализированных эпизодов можно утверждать, что структура романа в целом необычайно музыкальна, а мастерство языковое возвышает Джойса над другими писателями. Хронотоп в «Улиссе» раскрывается совсем под другим углом, ему придается новый масштаб, он выступает в роли текстообразующей категории, а также взаимодействует с текстом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью нашего исследования было проведение анализа хронотопа романа «Улисс» и выявлении функции хронотопа как текстообразующей категории. Был проведен анализ конкретных эпизодов романа (1, 2, 3, 11,18), а также сделан общий анализ хронотопов произведения, среди которых можно выделить как классические, так и авторские хронотопы.

Для наиболее полного анализа хронотопа романа, нами были рассмотрены разнообразные теоретические аспекты изучаемой проблематики, в таких направлениях, как герменевтика, когнитивная лингвистика, стилистика, структура художественного текста и аналогичные исследования других художественных произведений.

Составляющие понятия «хронотоп» - время и пространство, являются определяющими категориями, играющими главнейшие роли в человеческом мышлении и бытие. Их первостепенность в литературе была выявлена М. М. Бахтиным, и проанализирована им на примере романов. В «Улиссе» мы также встречаем ряд устойчивых хронотопов, выделенных ученым (дорога, встреча и т.д.).

Исследуя вопрос хронотопа, мы рассмотрели различные типологии хронотопических моделей, и выбрали в качестве наиболее цельной, на наш взгляд, типологию А. И. Николаева.

Одним из значимых вопросов исследования хронотопа является множество пространственно-временных систем, что дает возможность многопланового исследования. Можно утверждать, что взаимодействие хронотопа текста и хронотопа дискурса является необходимым условием существования текста как коммуникативного события. В связи с этим, нами была изучена история создания «Улисса», проанализирован идиостиль Дж. Джойса, который требует от читателя высокий уровень подготовленности к восприятию информации, представляемой в тексте.

Нами было отмечено, что роман «Улисс» крайне неоднороден по своей структуре и способу изложения, это является отличительной чертой письма автора, как стремление к демонстрации независимой от действительности жизни языкового сознания. В связи с этим, хронотоп выступает текстообразующей категорией, и неким ориентиром для читателя или исследователя; уровень связности сохраняется благодаря хронотопичным связям и за счет лексических и грамматических средств.

Таким образом, в ходе исследования задачи решены в достаточном объеме, а поставленная цель была достигнута – на основе анализа романа была продемонстрирована функция хронотопа как текстообразующей категории в произведении Дж. Джойса «Улисс».

В заключение, хотелось отметить бездонность проблемы хронотопа романа «Улисс» благодаря широте понятия и плотной насыщенности самого романа, в связи с чем тема желательна для дальнейшей разработки. Результаты и материалы проведенного исследования могут быть использованы в курсах стилистики, зарубежной литературы, интерпретации художественного текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени. Истоки. Эволюция. Перспективы. – М.: Наука, 1982. – 223 с.
2. Антонова Е. Я. Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса («Дублинцы» и «Портрет художника в юности»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1999. – 20 с.
3. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник. Практикум / Л.Г Бабенко., Ю.В. Казарина. – Изд. 2-е. – М.: Флинта, Наука, 2004. 496 с., с. 110.
4. Бахмутский В. О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер)// Проблемы времени в искусстве и кинематограф. / Всесоюзный институт кинематографии. Труды ВГИК. – М.: , 1972. – Вып. 4, с.43-66.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет – М.: Худож.лит., 1975. 504 с., с. 234.
6. Беккет С. Осколки. – М.: Текст, 2009. 192 с.
7. Блох М. И. Единство пространства и времени в литературно-художественном произведении // Пространство и время в языке: тезисы и материалы международной научной конференции – Самара, 2001. – с. 12–15.
8. Вайль П. Гений места. – М: Издательство Независимая Газета, 2001. – 270 с.
9. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 2008. – 144 с., с. 53–65.
10. Гарин И. И. Век Джойса. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 2002. – 848 с., с. 317
11. Гачев Г. Д. Европейские образы пространства и времени // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – 350 с.

12. Гениева Е. Ю. Книга, которую нельзя прочитать...и без которой невозможно представить литературу XX века / Вестник Европы – М., 2011. – Вып. 30.
13. Гениева Е. Ю. Художественная проза Джеймса Джойса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1972. – 19 с.
14. Гуревич А. Я. Средневековый хронотоп / Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984. – 318 с.
15. Дейк ван Т. А. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. М.: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. – 352 с.
16. Джеймс У. Научные основы психологии. М., 2003. – 528 с.
17. Джойс Дж. Улисс. Перевод В. Хинкиса, С. Хоружего М.: «Иностранка», 2013. – 928 с.
18. Джойс Дж. Улисс: роман на англ.яз М.: Т8, 2016. – 548 с.
19. Доброхотова Т. А., Брагина Н. Н. Пространственно-временные факторы в организации нервно-психической деятельности // Вопросы философии. – 1975. – №5. – с. 143.
20. Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1984. – с. 21.
21. Есин А. Б. Время и пространство / Литературоведение. Культурология : избранные труды. – М.: Флинта, Наука, 2002. – с. 82-97.
22. Жилина Т. С. Семантика художественного пространства в романе Дж.Джойса «Портрет художника в юности»: дис. ... канд. филол. наук. – Калининград, 2008. – 180 с.
23. Кандрашкина О. О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2011. – №2-5. – с. 1217-1221.
24. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с., с. 291.

25. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000. – с. 5-6.
26. Караченцева Т. С. Бахтин, хронотоп и две эстетики канта (комментарий к одному примечанию) // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2015. Том 1. – № 2(2). – с. 100-107.
27. Кубатиев А. Джойс. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 479 с.
28. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. – 639 с. – с. 385-516.
29. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 412 с. – с. 352-356.
30. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с. – с. 260-265.
31. Марова Н. Д. Парадигмы интерпретации текста. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2006. – с. 69.
32. Набоков В. В. «Лекции по зарубежной литературе». – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 512 с. – с. 367-464.
33. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
34. Николина Н. Н. Филологический анализ текста. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с. – с. 123-125
35. Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф. Введение в литературоведение. – 3-е изд., испр. И доп. – М.: Высш. шк., 1988. – 528 с.
36. Протопопова Д. А. Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Дж. Джойса «Улисс»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 17 с.

37. Пулина Е. А. Звукопись эпизода «Сирены» в романе Дж.Джойса «Улисс»: новые слова и способы их межъязыкового транспонирования // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». – 2007. – с.72-82.
38. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации: монографическое учебное пособие. – Киев: Брама, 2004. – с.331.
39. Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. – М.: ОГИЗ, 1947. – 651 с. – с. 371.
40. Тарасова Е. «Улисс» forever // Иностранная литература. – 2002. – №12. – с.272-275.
41. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М.: Высш. школа, 1979. – 219 с.
42. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1992. – Вып. №2. – с. 45-57.
43. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. — Рига: Знание, 1988. – 456 с.
44. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 446 с. – с.265
45. Фомина И. П. Пространственно-временная модель в творчестве Дж.Джойса // Вестник Мордовского университета. – 2008. – №3. – с. 35-38.
46. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977. – 320 с. – с. 139.
47. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. – М.: Азбука, 2015. – 384 с. – с. 217.
48. Хоружий С.С. Комментарии. – М.: Иностранка, 2007. – 928 с. – с.730

- 49.Чернявская В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. – М.:
Флинта: Наука, 2016. – 208 с.
- 50.Щукин В. Г. О филологическом образе мира (философские заметки) //
Вопросы философии. – 2004. – № 10. – с. 47-64.
- 51.Rabate J.- M. The silence of Sirens // James Joyce: the centennial symposium.
Chicago: University of Illinois press, 1986. – p. 78-84.
- 52.Smethurst P. The postmodern chronotope: reading space and time in
contemporary fiction. – Amsterdam, 2000. – 212 p.
- 53.Steinberg E. The stream of consciousness and beyond in «Ulysses». –
Pittsburg, 1973. – 349 p.

Неологизмы и окказионализмы Дж.Джойса в романе «Улисс»

1. Babbybad – плохоплохой
2. Barreltone – бас-бормотон
3. Blazure – Голубойлан
4. Bullockbefriending – быколюбивый
5. Come to bed – пошли-в-постельку
6. Doggy-bowwowsywowu – собачка-гавгавгавчик
7. Getououthat – анепошелбыты
8. Greasebloom – Сальноблум
9. Hesoals – душимужчин
10. Jewgreek – жидогрек
11. Lilywhite – белый, как лилия
12. Loudlatinlaughing – громопокатываясь с латиносмеху
13. Merryandrew – рубаха-парень
14. Mighthavebeen – неудачник
15. Mulberrycoloured – винноцветный
16. Pigfoot – свинога
17. Seabloom – Вольноблум
18. Whatdoyoucallhim – какбишьего
19. Winefizzling – винососущий
20. Yogibogeybox - йогобогомуть