



УДК 82-1/-9

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ РЭЯ БРЭДБЕРИ «В МГНОВЕНИЕ ОКА»

Н. П. Невзорова

Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет

e-mail:
nevzorova@bsu.edu.ru

В статье рассматриваются вопросы специфики организации художественного пространства в сборнике рассказов Рэя Брэдбери «В мгновение ока». Различные типы пространственной деформации помогают автору сборника вскрыть философские, психологические и социальные проблемы, связанные с темами художественного творчества, памяти, сохранения окружающей среды, жизни и смерти, человеческого прошлого, настоящего и будущего.

Ключевые слова: научная фантастика, жанр рассказа, авторское мировоззрение, гуманизм, художественное пространство, деформация пространства, топографические детали, метафора, сравнение, персонификация, гротеск.

Введение

Имя Рэя Дугласа Брэдбери чаще всего ассоциируется в читательском восприятии с повестью «Вино из одуванчиков», циклом «Марсианские хроники» или романом «451° по Фаренгейту», в литературной критике его определяют классиком не только американской, но и мировой научной фантастики, который стоит у истоков многих традиций этого специфического вида литературного творчества.

За свою долгую творческую жизнь Брэдбери (1920 – 2012) написал более 10 романов, около 20 пьес и почти 30 сценариев для кинофильмов. Однако больше всего литературных произведений писатель создал в жанре рассказа (их известно около 400), многие из них выходили в сборниках. При этом композиционно многие романы тоже представляют собой сочленение вполне самостоятельных глав, то есть в какой-то степени близки рассказам.

В эту малую повествовательную форму, жанр рассказа, писатель сумел вложить свои взгляды на историю, культуру, науку, на взаимоотношения своих современников, на систему личных и общественных ценностей, на будущее мира. Ограниченный размер текста потребовал от художника отказаться от пространных объяснений и описаний. Отсюда – лаконичная повествовательная манера и обилие диалогов.

В его творческом пути был период – с конца 1960-х гг. до середины 1990-х гг., когда писатель активно занялся телевизионными проектами, созданием пьес и даже поэтических сборников, отставив на время свой излюбленный жанр.

И только в 1996 году после многолетнего перерыва Брэдбери публикует новый сборник «В мгновение ока» (“*Quicker Than The Eye*”), в который вошли 21 рассказ и авторское послесловие «Спешите жить» (“*Make Haste To Live: An Afterword*”). На русский язык книга была переведена лишь в 2004 году.

Именно к этому сборнику, незаслуженно обойденному вниманием критики, обращено наше внимание. Оно обусловлено тем, что название сборника и содержание Послесловия, равно как и материал самой книги, удачно раскрывают специфику авторского использования фантастики. «Фантастика, – по определению Брэдбери, – это наша реальность, доведенная до абсурда» [Цит. по: 1].

Нечто необычное постоянно происходит в мире, – утверждает художник, – просто люди настолько невнимательны, что мало кто замечает это. Но и даже заметив, многие отказываются принимать такую «сказочную реальность». «Когда происходит чудо, не подвергай его сомнению» [2, с. 323], – говорит в рассказе «И снова легато» герой, уловивший в пении птиц чудесную мелодию и положивший ее на ноты.

Интересно отметить, что в большинстве произведений Брэдбери собственно научная фантастика (*science fiction* – *ScF*) не является основой его художественного мира, хотя сам автор не единожды получал награды в области фантастики (однако был отмечен и в



целом его выдающийся вклад в американскую культуру). На его счету премии Хьюго, Нобеля, Пулитцера, «Гэндальф», О'Генри, Балрог, Брэма Стокера, Энн Радклифф, Бенджамин Франклина, Американской академии.

Особенность так называемой «фантастики» писателя заключается не в традиционных для научной фантастики технических, высокотехнологических элементах, мотивах, темах, типа завоеваний космоса, звездных войн, виртуальных миров и т. п., а в мгновенном и зачастую неожиданным использованием пересечений пространственно-временных плоскостей повествования. Как искусный фокусник-иллюзионист Брэдбери «в мгновение ока» перемещает обыкновенных американцев из совершенно будничной жизненной ситуации вполне узнаваемой современной ему Америки в иной художественный хронотоп, зачастую ностальгически связанный с прошлым, с юностью героев, а зачастую и самого автора (например, рассказы «*Опять влипли*», «*Обмен*», «*Другая дорога*»). Или так же мастерски включает в обыденность элементы кошмара, фантазмагии, порой на грани «черного юмора» (рассказы «*Doktor с подводной лодки*», «*Электрический стул*», «*Убить полюбовно*»). Стоит признать, что в сборнике есть и работы, основанные полностью на фантастическом допуске (рассказы «*Последние почести*», «*Слава в вышних Дориану*»). При этом писателя в большей мере интересует состояние души, настроение, мысли его персонажей, чем необычное развитие внешнего действия. Собственно говоря, именно этот конфликт настоящего и прошлого, человека и машины, природы и цивилизации, душевного, духовного и материально-прагматического и лежит в основе художественного мира данного сборника.

1. Композиция сборника

Как уже говорилось выше, сборник состоит из 21 рассказа и авторского Послесловия. Именно в заключительной части книги писатель определяет специфику своей художественной манеры, которая отражается и в композиции сборника: «*Я пишу не научную фантастику, не фэнтези, не сказки в духе магического реализма и не сюрреалистические стихи. «В мгновенье ока» — это, наверно, самое удачное заглавие из всех, какие мне удавалось придумать для новых сборников. Я делаю вид, что занят чем-то будничным, но стоит вам на секунду отвлечься — и в мгновенье ока из моей бездонной шляпы появляется два десятка ярких шелковых платков*» [2, с. 122].

Необычная метафора иллюзионистской манипуляции связана с воспоминанием об одном эпизоде из детства Брэдбери, однажды в цирке пережившем очень сложную гамму чувств, наблюдая представление фокусника. Чудесные превращения, с одной стороны, породили решение у будущего писателя стать иллюзионистом — что он, в конце концов, и осуществил, избрав писательскую стезю.

Образ фокусника, мага (в оригинале Послесловия используется слово «*magician*») у Брэдбери возникает в параллель с размышлением об особенностях его собственного творческого процесса. Именно по поводу своей художественной мастерской он и отзывается в приведенной уже выше цитате («*Я делаю вид, что занят чем-то будничным...*») [2, с. 122].

С другой стороны, именно иллюзион, который и назывался «*В мгновенье ока*» (одноименный рассказ стоит ровно в середине сборника), привел лирического героя в бурное негодование из-за того, что похожего на него доверчивого, по-детски открытого чуду зрителя принародно унизили, обсмеяли и «*выставили на сцене полным идиотом*» [2, с. 287]. Вероятно, это пережитое возмущение бестактностью артиста заставило писателя так деликатно, внимательно и гуманно относиться к внутреннему миру своих героев, вникать в их переживания, искать решение их внутренних проблем.

Прихотливый калейдоскоп рассказов этого сборника, которые внешне практически не связаны ни героями, ни сюжетами, в итоге, как нам кажется, структурируется в поистине импрессионистическую картину со сложными вариациями пространственно-временных связей, отражающую общее острое переживание автора по поводу внутреннего душевного дисбаланса внешне вполне благополучных сограждан, озабоченность писателя-гуманиста возможным будущим мира.

Может быть, именно поэтому сборник открывается рассказом о психическом неблагополучии современников — «*Doktor с подводной лодки*» (*Unterderseaboat Doktor*). [Рассказы цитируются в переводе Е. Петровой].



Эпизод не совсем приятной для лирического героя встречи с иностранным психоаналитиком бароном фон Зайфертицем, бывшим во вторую мировую войну капитаном гитлеровской подводной лодки, выглядит достаточно едкой сатирой на весьма популярный в Америке способ разрешения внутренних личностных конфликтов. Реалистически убедительно, но с большой долей сарказма писатель показывает, что врачующий душевные травмы полусумасшедший доктор сам крайне нуждается в коррекции психики, если не в полноценном лечении. Без специального образования, этот трагикомический в изображении Брэдбери шарлатан больше сорока лет занимается «шутовскими сеансами по пятьдесят минут в этом унылом психопатическом городе» [2, с. 17], «чтобы не думать о тех, кого взорвал, подбил, отправил на дно Атлантики в сорок четвертом» [2, с. 21]. Удачно найденные автором метафоры-образы на пересечении внутреннего и внешнего пространства («психоаналитик-подводник», «глубинное погружение», «минные поля психики») в определенный момент повествования «в мгновение ока» реализуются с помощью образа перископа, который является узловым моментом переключения в область невероятного, фантастического. Перископ оказывается «первым в истории психопатологическим калейдоскопом», собранием разворачивающихся во времени зловещих кошмаров, призраков, тревог пациентов доктора – но и фобий самого психоаналитика.

Последующие рассказы чрезвычайно неоднородны как по тематике, так и по жанровой разновидности. Среди них – и лирико-психологические новеллы, напоминающие залитую солнцем лужайку – «Прыг-скок», «Другая дорога», «Помнишь Сашу?», и мрачные макабры почти готического характера – «Электрический стул», «Ведьмин закут», «Земля на вывоз». В этот калейдоскоп вкраплены рассказы о смерти, к которой Брэдбери относится весьма философски – «Убить любовно» и «Финнеган». В сборник включены и фантазмагорически-гротескные повествования, например, «Слава в вышних Дориану», в названии и смысле которого обыгрывается возможное продолжение романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Начав книгу с рассказа о сумасшедшем докторе, писатель помещает в конец сборника описание простой, неброской природы родной страны, уюта маленьких поселений, о которых забыли в погоне за внешне благополучной городской жизнью в обществе бездушных людей-винтиков, не успевающих за пролетающей мимо них жизнью (рассказ «Другая дорога»).

В этом финальном рассказе автор снова и снова возвращается к своей ключевой идее, которая пронизывает все остальные части этой книги: человеку нельзя забывать свое прошлое, нельзя разрывать связь с природой, иначе он может превратиться в психа, а в недалеком технизированном будущем он окажется лишь продуктом питания «электрических ящеров, стальных динозавров», «живым белком, просто живым белком в огромной металлической клетке» [2, с. 283].

Таким образом, несмотря на кажущуюся калейдоскопичность и самостоятельность каждой из частей сборника, он представляет собой особый художественный мир, иллюстрирующий под разным углом зрения основные мировоззренческие постулаты писателя-гуманиста. Специфика этого художественного мира во многом и проявляется через необычные пространственно-временные деформации.

2. Художественное пространство рассказов

В целом пространство в большинстве рассказов сборника характеризуется прерывистостью («Пять баллов по шкале Рихтера-Захарова», «Разговор в ночи», «Дух времени» и др.). Автор почти не представляет читателю развернутых и последовательных описаний перемещений героев в пространстве, акцентируя лишь те точки, где что-то происходит с героями. При этом особое внимание уделяется отдельным, значимым для писателя и узловым для смысла повествования топографическим деталям, таким как лестницы, двери, подвалы, чердаки и пр. Например, в рассказе «Пять баллов по шкале Захарова-Рихтера»: «Пол ушел из-под ног, и они спустились строго вниз футов этак на семьдесят, а то и восемьдесят, где перед ними с шепотом отъехала в сторону еще одна дверь, и они вошли в длинный коридор с добрым десятком дверей по обе стороны и несколькими десятками приветливо светящихся окошек поверху. Не дав Хэнку Гибсону опомниться, его подтолкнули вперед, мимо всех этих дверей, на которых читались названия городов и стран мира» [2, с. 26]. Здесь актуализатором значения прерывистости пространства



служит постоянное повторение образа двери, что наполнено еще и символическим значением. Это порог между своим, известным миром и скрывающим тайну пространством неизвестности.

Писатель нередко изображает двери с замками, резко закрывающиеся двери, запертые двери, двери, скрывающие что-то страшное. В рассказах Брэдбери двери чаще всего скрывают что-то или кого-то. Так, доктор Густав фон Зайфертиц пытается спрятаться от внешнего мира, отделившись от него дверью с большим количеством замков: *«Итак, я в третий раз посетил его своеобразный, обитый металлом кабинет с округлой дверью, запиравшейся на немислимую систему замков»* [2, с. 7]. Этим самым он избегает всяческих контактов с людьми и внешним миром, спрятавшись за дверями от своего кошмарного прошлого, в котором во время Второй мировой войны он был командиром гитлеровской подводной лодки, на его совести немало погубленных человеческих жизней.

В рассказах образ двери – это не просто граница между прошлым, не всегда милым, но и страшным; и настоящим, иногда весьма причудливым, странным. Это символический образ, позволяющий герою проникнуть в иную пространственно-временную плоскость, либо укрыться от окружающего мира.

Видимость, зримость, осязаемость является не менее важной особенностью художественного пространства рассказов Брэдбери. Пространство в его текстах описывается как реально видимое глазами главных героев, наполненное звуками (например, ревом машин), запахами (запах скошенной травы или бензина), цветом, – как место, в котором они или повествователь находятся. В некоторых рассказах это отражает стремление писателя показать читателю нечто необычное в обыденности или усилить иллюзию достоверности повествования. *«Подойдя к окну, он посмотрел вниз. На лужайке никого не было, трава блестела от росы. От края к самой середине, где совсем недавно кто-то переминался с ноги на ногу, вела цепочка следов, а другая такая же цепочка уходила в сад, раскинувшийся позади дома»* [2, с. 139]. Этого эффекта присутствия Брэдбери достигает с помощью различных художественных средств: сравнений (*«...его взору открылась лачуга, больше похожая на могильный курган, чем на пристанище живых; да и земельный надел скорее смахивал на погост, нежели на двор»* [2, с. 205]) и метафор (*«Она увидела зеленый холмистый простор, дороги, уходящие в лето, в август, и реки, и предместья, и этот дом, и эту комнату, и это мгновение»* [2, с. 30])

Многие метафорические образы (*«свежий лимон солнца»*, *«пятнышки от листьев»*) и сравнения (*«лес, где жили тени, словно под каждое дерево слетелся миллион трепетных птиц»*), переключаящие событийное пространство, превращают конкретный реальный топос в некий земной Эдем: *«В воздухе пахло горячим шоссе с белой разметкой, и пылью, и небом, и виноградными водами проворной речки. Над головой округлился свежий лимон солнца. Впереди маячил лес, где жили тени, словно под каждое дерево слетелся миллион трепетных птиц, но на самом деле это подрагивали пятнышки от листьев, не пропускавших света»* [2, с. 70].

Для перехода в регистр фантастики в рассказах часто используется пространство, находящееся выше или ниже того уровня, с которого начинается повествование, например, подъем на чердак (*«Все хорошо, или одна беда – собака ваша сдохла»*) или спуск на лифте или по лестнице вниз (*«Пять баллов по шкале Захарова-Рихтера»*, *«Опять влипли»*).

Противопоставление пространства по принципу «открытое – закрытое» во многих рассказах тоже является своеобразным «пространственным переключателем».

Замкнутое, закрытое, пространство очень часто наполнено вещами, загромождено ими, что может оцениваться писателем по-разному.

Например, кабинет психоаналитика из первого рассказа сначала достаточно скромно оформлен – кушетка, стул и необычный перископ. Однако после фантастического коммерческого успеха доктора обстановка радикально меняется, но роскошные предметы мебели и культуры не обеспечивают душевного спокойствия и счастья их хозяину: *«Стены приемной были обшиты дорогим тиковым деревом. Письменный стол наполеоновской эпохи, редкостный образчик стиля ампир, стоил не менее пятидесяти тысяч долларов. Кушетка так и притягивала мягчайшей кожей, а на стене висели полотна Ренуара и Мане, причем подлинники. Боже праведный, подумалось мне, это миллионы и миллио-*



ны!» [2, с. 9]. Загроможденная антиквариатом комната становится символом чванства, тщеславия персонажа. А само закрытое пространство кабинета можно интерпретировать как символ разорванных связей сумасшедшего доктора с миром нормальных людей.

Не спасает от одиночества и наполненная былыми трофеями комната бывшего танцора Бага из одноименного рассказа. *«Призы. Большие и малые, золотые, серебряные и бронзовые кубки, на которых было выгравировано его имя. Награды за победу в танцевальных конкурсах. Вы не поверите, но они громоздились повсюду: и у кровати, и возле кухонной раковины, и в ванной, а уж о гостиной и говорить нечего — там они, как стая саранчи, заняли все открытые поверхности»* [2, с. 208].

С другой стороны, замкнутое пространство библиотеки, заполненное книгами, в рассказе «Обмен» наоборот оценивается автором положительно и символизирует необъятные просторы культуры, выводящие героя из ощущения одиночества и потерянности. Это один из немногих рассказов Брэдбери, где иллюзорный мир литературы противопоставляется реальному миру. Пространство культуры служит поддержкой герою, а материальный мир, открытое пространство, изменившись, предаёт его. Однако такой парадокс оказывается объяснимым в ракурсе художественного мира всего творчества Брэдбери (см., например, *«451° по Фаренгейту»*). Жизнь идет, люди забывают друзей, люди смертны, и только ценности культуры способны поддержать человека в его душевных исканиях. *«Захочешь узнать про другие страны, другие народы, про что-нибудь интересное — вы непременно отыщете и дадите мне то, что требуется. — Он покраснел и сбился. — Вот я и говорю... У вас весь мир был как на ладони. Вы мне открыли дальние края, чужие земли. Я это запомнил на всю жизнь»* [2, с. 233], — признается герой старенькой библиотечарше.

Открытые пространства (лес, поле, лужайки) тоже могут быть амбивалентными.

Оптимизму молодости, доверчивости, открытости миру соответствует пейзаж, который встречает утром шестнадцатилетняя Винния из рассказа «Прыг-скок»: *«Она увидела зеленый холмистый простор, дороги, уходящие в лето, в август, и реки, и предместья, и этот дом, и эту комнату, и это мгновение»* [2, с. 30]. Виннии и ее другу Джиму открывается вся вселенная: *«Они ловили звуки дождя: падающая вода отмывала вселенную до атласной чистоты, шептались высокие травы, пробуждались сладковатые запахи мокрой древесины и слежавшихся прелых листьев столетней давности»* [2, с. 72].

Лес может быть наполнен жизнью и ожиданием весны, как в рассказе «Другая дорога»: *«Бабочки, похожие на разноцветные конфетти, возникали из чащи и, как хмельные, трепыхались в воздухе, а их зубчатые тени бегали по воде и траве»* [2, с. 413]. В этом рассказе пространство одухотворенной природы противопоставляется бездушию урбанистической цивилизации.

Однако лес может и таить опасность, где-то в нем притаился страшный паук-убийца из рассказа «Финнеган» *«Мы шагали то сквозь туман, то сквозь неяркие лучи солнца, то через заросли, то через поляны и наконец оказались на безмолвной прогалине, где любой звук тонул в мокром частоколе деревьев, в подушках зеленого мха, в кочках лесного дерна. Голые ветви еще не почувяли весну. Равнодушный солнечный диск, напоминавший об арктических широтах, был холодным и почти безжизненным»* [2, с. 87 – 88].

Одним из центральных пространственных образов многих рассказов сборника является образ Дома. Для многих героев Брэдбери Дом – синоним простого, настоящего человеческого счастья, где человек чувствует себя комфортно и защищено. Например, в рассказе «Помнишь Сашу?»: *«У них было заведено так: по вечерам она возвращалась домой из делового центра Лос-Анджелеса, а он покупал к ее приходу гамбургеры, или же они вместе шли на пляж, где можно было съесть булочку с сосиской и оставить центов десять-двадцать в павильоне игровых автоматов, потом возвращались домой, занимались любовью, засыпали, а следующим вечером наслаждались все тем же восхитительным распорядком: хот-доги, игровые автоматы, близость, сон, работа и так далее»* [2, с. 35 – 44].

Для большинства людей дом – это личное, интимное пространство, защищающее от агрессивных внешних воздействий. Но дом не всегда защищает и оберегает своих хозяев. Различные части дома могут иметь амбивалентное значение, заключать в себе тайну, нести угрозу.

У Брэдбери пространство дома размечено по горизонтали и вертикали (топосы верха и низа, направо-налево, спереди-сзади) и вбирает в себя еще и пространство чулана, чердака, лестниц, крыльца, порогов и погребов.

Пространство чердака или чулана традиционно носит таинственный и мистический характер, зачастую там обитают ведьмы и неведомые чудовища. Смысловая нагрузка этих пространственных конструкций у Брэдбери передает чувство страха персонажей перед неизвестностью.

В рассказе «*Ведьмин закут*» чулан – таинственное место, откуда доносится женский плач. Образ чулана переключает повествование в регистр фантастики: «*в чулане менялась погода: то зимняя стужа, то быстротечное лето. Конечно, так не бывает, но ошибки быть не могло. Под кончиками пальцев, скрытая от глаз, текла невидимая, как само время, река из теней и солнца, прозрачная, как горный хрусталь, но спрятанная пульсирующей тьмой*» [2, с. 177].

Однако у Брэдбери данное пространство имеет ещё одно значение – чулан является не только символом некоей машины времени, в которой исчезают вещи и люди (как в «*Ведьмином закуте*»), но и местом, где хранятся самые дорогие воспоминания.

В рассказе «*Разговор в ночи*» главный герой неожиданно для себя встречает некую незнакомку, но память подсказывает ему, что они уже где-то встречались: «*Он резко развернулся и, не чуя под собой ног, бросился к чулану, из которого обрушилась лавина коробок и альбомов. Сначала он рылся на ощупь, потом зажег в чулане свет, отшвырнул в сторону шесть альбомов, наконец-то вытащил нужный и принялся торопливо листать страницы, в какой-то момент он ахнул и остолбенел, потом поднес фотографию к глазам и, как слепой, побрел назад, к окну. Пристально поглядев вниз, на лужайку, он перевел взгляд на фотографию, совсем ветхую, пожелтевшую от времени. Да, да, оно самое! От этого образа у него началась резь в глазах, а потом и в сердце*» [2, с. 101]. В данном рассказе пространство чулана переключает повествование в прошлое, тем самым акцентируя один из основных конфликтов рассказов: столкновение настоящего и прошлого.

В образе Дома вычлениются и такие топосы, как порог, крыльцо, ступени. В энциклопедии символики и геральдики порог – это место встречи внешнего и внутреннего (сакрального) миров, граница, переход от одного состояния к другому [3]. У Брэдбери порог является символом нерешительности, преграды, за которой может скрываться что-то новое. Школьники из рассказа «*Баг*» думают над тем, что же их ждёт после окончания школы: «*Мы погрузились в мир, сотворенный одним из нас, и, как могли, оттягивали вступление в тот, другой, мир, который ждал за порогом школы*» [2, с. 207]. Здесь образ порога использован скорее метафорически, чем в прямом смысле – ребята находятся на границе между детством и взрослой жизнью.

Не только порог, но и крыльцо является границей между прошлым, настоящим и будущим. Главный герой рассказа «*Разговор в ночи*» дожидается свою незнакомку на крыльце: «*Он молча посидел на крыльце, кусая костяшки пальцев. В три часа ночи за окном спальни ему послышался вздох, а потом тихие шаги по траве, он выжидал*» [2, с. 98]. И там же, на крыльце они расстаются друг с другом после странной, какой-то сюрреалистической встречи во времени: «*Оглядываясь на него, она стала медленно подниматься по лестнице, а он все так же стоял у крыльца*» [2, с. 107].

Крыльцо же становится местом раздумий и уединения персонажей: «*На крыльце, при свете фонаря, в одиночестве сидел старик: он не курил, не читал, не двигался, не издавал ни звука. Когда по гравию заскрежетали незнакомые шаги и на нижнюю ступеньку крыльца опустился чей-то сапог, старческие веки дрогнули над желтоватыми зернышками глаз*» [2, с. 106].

Образ лестницы и спускающиеся по ней вниз герои тоже связаны с темой памяти и прошлого. В рассказе «*Снова влипли*» лестница не только ведет в прошлое. Но и переводит повествование в регистр условности, фантастики. Старинные подруги Зелда и Белла в ночи слышат голоса своих любимых актёров из фильма юности и, спускаясь по вполне реальной лестнице своего квартала вниз, общаются с призраками прошлого. Признаются им в любви.

Не менее важный в смысле пространственного перемещения образ дороги, который традиционно «трактуются как путь человека по жизни – путь заблуждений, приводя-



щий его к истине, к домашнему очагу, т.е. к определенной точке физического и нравственного пространства» [3].

Показателен в данном случае заключительный рассказ сборника *«Другая дорога»*. Это история городской семьи, случайно захавшей в заброшенный умерший городок по старой заросшей дороге. При помощи образных метафор и противопоставлений («зеленая зона» – «алюминиевый город», «небо, которое тоже вырвалось на свободу» [2, с. 271]) автор создает два контрастных мира, мир природы, приравненный к миру прошлого, и мир урбанизма, авторского настоящего. Почти всегда в сборнике дорога в природу – путь к себе, природному, искреннему, доброжелательному, пытливному. Глава семьи, Кларенс Трэверс, ностальгически вспоминает свою юность, связанную с этими местами: *«Так бы и плыть сквозь летнюю темень, вдоль озера, к дюнам, к заросшему диким виноградом безлюдному пляжу, на котором безвылазно жил ветер и лишь изредка поскрипывал песок да шуршали пепельно-серые волны – это озеро паровозом утюжило берег»* [2, с. 279]. Однако Сесилия, жена Кларенса, считает это блажью и отчаянно противится желанию мужа жить вдаль от города. Тогда герои садятся в машину и по той же грунтовой дороге уезжают обратно в «проклятый город», возвращаясь к своей прежней жизни: *«Поселок скрылся из виду. Они свернули на грунтовую дорогу и выехали к автостраде. У обочины пришлось подождать, пока не образуется просвет в плотном потоке транспорта: туда удалось вклиниться, и вскоре их уже несло со скоростью пятьдесят миль в час, в шуме и грохоте, по направлению к городу»* [2, с. 282].

Дорога здесь выступает как символ того, что человек волен сам выбирать свой жизненный путь, он может в любой момент свернуть в сторону своих мечтаний, либо отправиться по другой тропинке, в противоположную сторону. В восторге Кларенса – позиция автора, который близко к сердцу принимает природные пейзажи и негативно отзываясь об обезличенности жизни большого города. Писатель обеспокоен дегуманизацией человечества в период механизации общества. Правда, в отличие от своего героя Кларенса, сам Брэдбери бросил своеобразный вызов этому процессу. Не случайно литературовед Л. Бутяков назвал американского художника-гуманиста «марсианином из Лос-Анджелеса», обосновав это специфическим образом жизни Рэя Брэдбери: *«Как иначе объяснить, что человек, живущий в насквозь «индустриализованной» Америке, с раннего детства дал урок – не садиться за руль автомобиля и не летать на самолетах?»* [4, с. 5].

Описания города встречаются крайне редко, Брэдбери рисует город в материально-прагматическом ракурсе, как уродливое воплощение общества потребления, как грозящее человеку обезличивание, как потеря себя: *«Вдоль трассы мелькали рекламные щиты: ритуальные услуги, слоеное тесто, хлопья для завтрака, автосервис, отель. Отель под нещадным огнем полуденного солнца, думал мистер Трэверс, в котле с кипящей смолой, которая когда-нибудь поглотит все небоскребы, что бесстыдно поднялись торчком: они уйдут в бурлящую лаву и сохранятся в ней для будущих цивилизаций. И когда наступит миллионный год новой эры, пытливые ученые вскроют утробы электрических ящеров, стальных динозавров, и найдут мелкие белые косточки, и восстановят по ним хрупкие скелеты тех, кто сочинял рекламные слоганы, посещал престижные клубы и бегал в школу. У мистера Трэверса защипало в глазах. И ученые скажут: вот, оказывается, что употребляли в пищу стальные города, подумать только! – и пнут ногой эти находки. Вот, оказывается, чем набито стальное чрево! Бедняги, у них не было ни малейшего шанса выжить. Видимо, стальные чудовища держали их в неволе и поедали на завтрак, на обед и на ужин. Живой белок, просто живой белок в огромной металлической клетке»* [2, с. 122].

С помощью различных тропов, несущих негативную оценку, автор описывает город и противопоставляет его природе (метафоры: «нещадный огонь полуденного солнца», «небоскребы поднялись торчком», «электрические ящеры», «стальные динозавры», олицетворения: «смола поглотит небоскребы», «утробы электрических ящеров», «набито стальное чрево» и т. д.).

Для ещё более яркого контраста автор включает в общую картину восприятия звуки и запахи. Так, например, струящейся «с целлофановым шорохом» воде, «поскрипывающему песку да шуршащим волнам» противопоставляются «вечный шум транспорта» и «ревущая скоростная автострада». А «запах скошенной травы», «ароматы цветов и деревь-



ев» намного приятней запаха бензина и «нагретой кожаной обивки» автомобиля. Это отмечают и сами герои рассказа: «Здесь легко дышится. А в городе — черт возьми, ты же сама жалуешься...» [2, с.120].

Заключение

Таким образом, можно сделать вывод, что художественное пространство сборника рассказов Брэдбери является весьма сложно структурированным объектом, переключающим повествование в разные регистры: из реальности обыденной жизни — в мечту или кошмар, из современности — в прошлое, из внешнего — во внутреннее. Эти сознательные деформации реализуют эстетические и философские взгляды автора на такие философские вопросы и проблемы, как одиночество, творчество, память, жизнь и смерть, взаимоотношение природы и человека, социальную дисгармонию. Для их отражения в тексте Рэй Брэдбери использует различные пространственные образы, что помогает наиболее полно отразить эстетику писателя.

Список литературы

1. Ханютин, Ю. М. Реальность фантастического мира [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://raybradbury.ru/articles/f451-hanutin/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз.рус.
2. Брэдбери, Р. В мгновенье ока: Рассказы / Р. Брэдбери. – СПб.: Домино, 2004. – 304 с.
3. Кожуховская, Н. В. Оппозиция «открытое — закрытое пространство» в русском литературном пейзаже XIX века [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.jourclub.ru/22/725/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз.рус.
4. Бутяков, Л. Марсианин из Лос-Анджелеса. Вступительная статья // Р. Брэдбери. Здесь могут водиться тигры: Рассказы. – СПб: Азбука, 2000. – С. 5 – 12.

SPECIFIC CHARACTER OF ARTISTIC TOPOGRAPHY IN RAY BRADBURY'S BOOK OF STORIES "QUICKER THAN THE EYE"

N. P. Nevzorova

*Belgorod National
Research University*

*e-mail:
nevzorova@bsu.edu.ru*

The article deals with questions of realization of topography images in Ray Bradbury's book of stories "Quicker Than The Eye". Different variations of space deformation helps the author to present philosophic, psychologig and social problems of art creativity, memory, ecology, life and death, human past, present and future.

Key words: science fiction, story as a genre, author's ideology, humanism, artistic topography, inner space, outer space, deformation of space, intermittence of space, topographic details, metaphor, simile, personification, grotesque.