

ФУНКЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ Н. ГЕЙМАНА «ОКЕАН В КОНЦЕ ДОРОГИ»

Е. Н. Подтележникова

*канд. филол. наук, доцент (Воронежский государственный университет,
Россия, Воронеж)
podtelezhnikova@yandex.ru*

В романе Н. Геймана «Океан в конце дороги» можно чётко проследить три основные группы локальной лексики: водная, воздушная и земная. Самой частотной является группа «Водное пространство» с доминантами *pond* и *ocean*. Вблизи или непосредственно в водоемах происходят наиболее важные события, что позволяет сделать вывод о том, что тема воды играет значительную роль в романе. Языковая игра с пространственными элементами, а именно, намеренное подчеркивание ирреальных пространственных структур, постоянные трансформации расположения элементов и окрашивание предметов в непривычные для них цвета призваны создать у читателя ощущение фантастического, ирреального и погрузить его в атмосферу неизведанных территорий.

Ключевые слова: пространство; художественный текст; Нил Гейман; лексические средства; иной мир; фэнтези; ирреальность; языковая игра.

THE FUNCTION OF SPACE IN N. GAIMAN'S NOVEL "THE OCEAN AT THE END OF THE LANE"

E. N. Podtelezhnikova

*Candidate of Philology, Associate Professor (Voronezh State University, Russia, Voronezh)
podtelezhnikova@yandex.ru*

In N. Gaiman's novel «The Ocean at the End of the Lane», three main groups of local vocabulary can be clearly traced: aquatic, aerial and terrestrial. The most frequent group is the «Water space» with the dominants *pond* and *ocean*. The most important events take place near or directly in reservoirs, which allows us to conclude that the theme of water plays a significant role in the novel. The language game with spatial elements, namely, the deliberate emphasis on unreal spatial structures, the constant transformations of the arrangement of elements and the coloring of objects in colors unusual for them, are designed to create a sense of the fantastic, unreal for the reader and immerse him in the atmosphere of unexplored territories.

Keywords: space, artistic text; Neil Gaiman; lexical means; another world; fantasy; unreality; language game.

Пространство наряду со временем является одной из наиболее значимых категорий в художественном тексте, без которой невозможна мировоззренческая картина реальности, независимо от того, к какому литературному жанру этот текст принадлежит. Их взаимосвязь и взаимообратимость подчёркивал ещё

А. А. Худяков, утверждая, что мир состоит из событий, имеющих пространственно-временную протяженность [1, с. 172]. Пространство в литературном тексте может быть описано с помощью конкретных или абстрактных образов, которые формируются под влиянием различных факторов, включая национальные или индивидуальные представления о мире, литературные методы, специфику жанра и эстетические задачи автора [2, 2017].

Образ художественного пространства формирует основу событий и их логическую последовательность. Он возникает благодаря объективному и субъективному видению писателя. Объективное выражение пространства в произведении отражает реальные географические места, а субъективное привносит гармонию между пространством и внутренним миром персонажей. Пространство воспринимается как место, которое отделяет персонажей от окружающих декораций мира и помогает им взаимодействовать с внешней средой [3, 2023].

Специфичность художественного пространства в литературном тексте проявляется через разнообразные степени определенности, которыми пользуется писатель. Автор может подробно указать и описать локацию и окружение событий или же создать образ пространства, используя различные детали, мельчайшие нюансы или символы, которые помогут читателю воссоздать изображенное в тексте пространство в своем воображении [4, 2004].

Традиционно объектом исследования пространственных отношений в текстах становятся существительные с пространственным значением. В языках субстантивы образуют иерархию понятий, содержащих как описание обобщённых мест, так и конкретных, отделяя и ограничивая их в пространстве. Так создаётся воображаемое пространство художественной прозы, куда затем можно поместить персонажей [5, 2011].

Нил Гейман – английский писатель-фантаст, автор графических романов и комиксов, сценариев к фильмам, лауреат премий «Хьюго» и «Небьюла», родился 10 ноября 1960 года в Портсмуте, графство Хэмпшир. Роман “The Ocean at the End of the Lane” был опубликован в 2013 году. В нём рассказывается о человеке, который спустя много лет возвращается в маленький городок, где он провёл своё детство. Там он постепенно начинает вспоминать удивительные события, произошедшие с ним тридцать лет назад. Роман также затрагивает некоторые события, произошедшие с автором в действительности.

Творчество Нила Геймана, в силу своего жанрового разнообразия и языкового богатства, в первую очередь привлекает филологов и литературоведов. Так, В. Ю. Хартунг в своей работе «Языковая игра как способ организации нарративного пространства постмодернистских сказок Н. Геймана» рассматривает языковые стратегии Н. Геймана, применяемые для формирования игровой поэтики в своих произведениях на уровне текста и интертекста, и изучает влияние языковой игры на читательскую интерпретацию через создание скрытых смыслов и вариативных толкований, которые возникают в результате целенаправленного нарушения языковых стандартов на всех уровнях текста [6, 2017].

М. Г. Дещенко посвятила одну из своих работ анализу влияния феномена заимствования в творчестве Нила Геймана. В ходе исследования автор приходит к выводу, что использование аллюзий и заимствований позволяет писателю развивать творческую концепцию произведения, добавляя ей дополнительную смысловую глубину через обращение к содержательным аспектам литературно-культурной традиции [7, 2017].

Е. В. Лозовик в своей статье «Миф и сказка в творчестве Нила Геймана» исследует проявления мифологических элементов в двух произведениях Нила Геймана: романе «Американские боги» и сборнике литературных сказок «История с кладбищем». Автором были выделены основные мифологические мотивы, присутствующие в творчестве Геймана и описана их роль на разных этапах его творческого пути, а затем с помощью сравнительного анализа текстов определены способы, которыми мифология проникает в сюжет произведений [8, 2013].

В некоторых работах затрагивается пространственная организация текста как один из способов восприятия художественной реальности персонажами и читателем. О. С. Наумчик рассматривает романы «Никогде», «Коралина» и сценарий к фильму «Зеркальная маска» с точки зрения художественно-философского переосмысления принципов сюрреализма. Автор приходит к выводу, что реальный и ирреальный миры в игре с пространством и временем переплетаются здесь так, что становятся одним целым [9, 2015].

В свою очередь, рассматривая творчество Нила Геймана с лингвистической точки зрения, М.И. Бондаренко обращается к анализу топонимов относительно двойственного восприятия Лондона в сознании героев романа «Никогде», деления его на Верхний и Нижний Лондон. Становится очевидным, что Лондон выходит за рамки общепринятого восприятия и мифологизируется в образ «вечного» города [10, 2019].

Продолжая разрабатывать тему пространства в произведениях Нила Геймана, Е. А. Поправко исследует функции и специфику имён собственных в романе «Никогде», связанных с названиями различных элементов архитектуры города (Дверь, Темпл, Арка, Ислингтон и т.п.). Имена нарицательные используются автором как собственные, что раскрывает сюжетные особенности и открывает заложенные в них имплицитные смыслы [11, 2020].

Граница между миром реальным и миром ирреальным в произведениях Нила Геймана представляется размытой и нечёткой. Благодаря такой размытости появляется возможность стереть границы фантастики и обыденности и заставить героев пройти ряд душевных трансформаций, перемещаясь по выдуманным пространствам текста [12, 2023].

Пространство концепции «Дом» в прозе Н. Геймана часто сопряжено с фантастическими преобразованиями и свойствами, непосредственно влияющими на сюжет произведения. Метафора Дома в романе «Никогде» проявляется в невозможном в объективной реальности расположении комнат в особняке Двери, из которых можно попасть в различные точки пространства, преодолевая огромные

расстояния, а иногда и проходя сквозь годы или даже века, при этом не покидая дом [13, 2018].

Целью данной работы является изучение существительных, номинирующих пространство в романе «Океан в конце дороги» (исследование проведено совместно с У. О. Гулевской). В романе можно чётко проследить три основные группы локальной лексики: водная, воздушная и земная. Самой частотной является группа «Водное пространство», пространственными доминантами здесь являются слова *pond* и *ocean* с частотностью словоупотреблений 38 и 50 соответственно. Высокая частотность лексики в подгруппе «Водное пространство» позволяет сделать вывод о том, что тема воды играет значительную роль в романе. Вблизи или непосредственно в водных пространствах происходят наиболее важные события.

С самого начала романа водные пространства оказываются не тем, чем кажутся с первого взгляда. Так, после того как Лэтти называет пруд у фермы Хэмпстоков океаном, главный герой задаётся вопросом об их разнице: «*Just thinking,*” *I said. “Could you have an **ocean** that was as small as a **pond**?...No,” said my father. “**Ponds are pond-sized, lakes are lake-sized. Seas are seas and oceans are oceans. Atlantic, Pacific, Indian, Arctic. I think that’s all of the oceans there are.***»

Несмотря на неоспоримую логику отца главного героя, пруд у фермы тем не менее является океаном, полученным семьёй Хэмпстоков из мифических древних времён. На этом фантастические преобразования пространства не заканчиваются, теперь пруд-океан может быть перенесён прямо к главному герою в обычном железном ведре: «*I couldn’t get you to the **ocean**,*” *she said. “But there was nothing stopping me **bringing the ocean to you.**” <...> She put the **metal bucket down on the grass beside me without spilling a drop. The ocean,**” she said.*»

Всё, что остаётся главному герою — это войти в океан. А размер ведра тому, конечно, не помеха: «*Now,*” *she said, “you step into the bucket. You don’t have to take your shoes off or anything. Just step in.<...> I put one foot into the glimmering water of the bucket, raising the water level almost to the **edge.** My foot rested on the tin floor of the bucket. The water was cool on my foot, not cold. I put the other foot into the water and I went down with it, down like a marble statue, and the waves of Lettie Hempstock’s **ocean** closed over my head.*»

Такое несоответствие формы содержанию усиливает ощущение ирреальности происходящих событий как у главного героя романа, так и у читателя. Перенесённый океан становится безопасным местом, в котором главные герои находят спасение от выпущенного на волю древнего зла, но что ещё более важно, главный герой обретает у океана свою утраченную память: «*It all came back and even as it came back, I knew it would not be for long: all the things I remembered, sitting on the green bench beside the little pond that Lettie Hempstock had once convinced me was an **ocean.***»

Воздушное пространство, напротив, таит в себе множество опасностей, таких как, взмывшая в наэлектризованный воздух Урсула Монктон: «*The thing that*

*called itself Ursula Monkton hung in the **air**, about twenty feet above me, and lightnings crawled and flickered in the **sky** behind her».*

Причём Урсула «стоит» в воздухе, как если бы он был твёрдым пространством, а главный герой, напротив, лежит на земле: *«She **stood up straight in the air**, three feet above the **ground**. I was **sprawled beneath** her, on my back, in the wet grass».*

И пожирающие само пространство мироздания чёрные хищные птицы, которые, строго говоря, птицами не являются, так как по задумке автора они не могут быть постигнуты разумом обычного человека и описаны словами: *«High in the **sky** they were, and **black, jet-black**, so **black** it seemed as if they were specks on my eyes, not real things at all. They had wings, but they were not birds. They were older than birds, and they flew in circles and in loops and whorls, dozens of them, hundreds perhaps, and each flapping unbird slowly, ever so slowly, descended».*

Часто небо в местах за пределами земли Хэмпстоков и знакомого героям городка описывается прилагательными *gray* и *orange*, а привычная нам зелень становится *dirty brown*. Такое несоответствие реальному голубому и зелёному цветам неба и растительности отмечается самим главным героем-рассказчиком и является ещё одним средством оппозиционного разграничения фантастического и обыденного в романе: *«We looked up in the **sky**—it was all **dirty brown** and **sooty gray** here then, not **green** and **blue**...»* и *«I did not know where we were, but I could not believe we were still on the Hempstocks' land, no more than I believed we were in the world I had grown up in. The **sky** of this place was the **dull orange** of a warning light...»*

Образ земли же оказывается двойственным. На земле Хэмпстоков находится безопасное место, свободное от монстров иных миров, и населённое могучими богинями. Частотность употребления прилагательного *gold* или *golden*, связанного с божественной силой, теплом и светом в отрывках текста, описывающих владения Хэмпстоков, также свидетельствует о безопасности этого места: *«Lettie Hempstock held me tightly. "Don't worry," she whispered, and I was going to say something, to ask why I shouldn't worry, what I had to be afraid of, when the **field** we were standing in began to **glow**. <...> ... the **meadow** exploded into a **golden light**. Even the hedges were **glowing**. It was a **warm light**. It seemed, to my eyes, as if the soil beneath the grass had transmuted from base matter into **pure light**, and in the **golden glow** of the **meadow** the blue-white lightnings that still crackled around Ursula Monkton seemed much less impressive».*

Зло в виде хищных птиц в воздухе (опять воздух мыслится как некоторое пространство, на которое эти птицы могут приземлиться) здесь снова противопоставляется золотому свету добра земли Хэмпстоков: *«They were all-too-real, and they landed in the darkness, just beyond the **golden glow of the ground**. They landed **in the air** and in trees, and they shuffled forward, as close as they could get to the **golden ground of the Hempstocks' farm**».*

Однако земля также связана с червями Урсулы, пытавшимися завладеть сердцем главного героя. Снова употреблено прилагательное *gray* в этом романе

относящееся к описанию ирреальных объектов и пространств: «*The earth writhed and churned with worms, long gray worms that pushed up from the ground beneath our feet*».

Языковая игра с пространственными элементами в произведениях Н. Геймана, а именно, намеренное искажение пространственных постоянных, высвечивание «ненормальных» пространственных структур, постоянные трансформации расположения элементов и окрашивание предметов в непривычные для них цвета призваны создать у читателя ощущение фантастического, ирреального и погрузить его в атмосферу неизведанных территорий. Это достигается обилием употребления лексики с пространственным значением, сгруппированной по тематикам и противопоставленной друг другу. Такое многообразие единиц пространственной лексики является структурообразующим в прозе Нила Геймана и помогает вести читателя по сюжету, подчёркивая в нём значимые моменты.

Библиографический список

1. Худяков, А. А. Семиозис простого предложения / А. А. Худяков. – СПб., 2001. – 272 с.
2. Пыхтина, Ю. Г. Уровневый анализ пространственных образов и моделей в художественной литературе / Ю. Г. Пыхтина, П. А. Якимов // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2017. – № 11(211). – С. 59-66.
3. Тураева, Б. Б. Теоретические основы концепции художественного времени и художественного пространства / Б. Б. Тураева // Ученый XXI века. – 2023. – № 1(92). – С. 31-36.
4. Есин, А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эспалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. - М.: Высшая школа., 2004. - 680 с.
5. Аюпова, С. Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале прозы И.С. Тургенева) / С. Б. Аюпова // Филологические науки. – 2011. – № 1. – С. 43-53.
6. Хартунг, В. Ю. Языковая игра как способ организации нарративного пространства постмодернистских сказок Н. Геймана (на материале английского языка) / В. Ю. Хартунг // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3-1(69). – С. 162-166.
7. Дещенко, М. Г. Литературные аллюзии в повести Нила Геймана "Коралина" / М. Г. Дещенко // Иностранная филология. Социальная и национальная вариативность языка и литературы: Материалы II Международного научного конгресса, Симферополь, 03–28 апреля 2017 года / Редактор Е.В. Полховская. – Симферополь: Общество с ограниченной ответственностью «Издательство Типография «Ариал», 2017. – С. 244-247.
8. Лозовик, Е. В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана / Е. В. Лозовик // Дискуссия. – 2013. – № 4(34). – С. 124-132.

9. Наумчик, О. С. Художественно-философское переосмысление принципов сюрреализма в творчестве Нила Геймана / О. С. Наумчик // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – Т. 4, № 1. – С. 9-15.

10. Бондаренко, М. И. Образ Лондона в романе Н. Геймана "Никогда" / М. И. Бондаренко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, № 1. – С. 238-242.

11. Поправко, Е. А. Роль собственных имён в создании фантастического мира в романе Нила Геймана «Никогда» / Е. А. Поправко // Грани языка: коммуникативно-лингвистический, социокультурный, философский и психологический аспекты: Сборник научных статей / Редколлегия: И.П. Зайцева (отв. ред.) [и др.], под общей редакцией И. П. Зайцевой. – Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2020. – С. 283-288.

12. Khalid, R. Blurred Boundaries between Reality and Magic in Gaiman's *The Ocean at the End of the Lane* / R. Khalid // *Global Language Review*. – 2023. – Vol. VIII, No. I. – P. 351-359.

13. Bida, A. Mapping home in contemporary narratives / A. Bida. – Springer, 2018. – 315 p.