
СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ Л. УЛИЦКОЙ

П.И. Мамедова

Бакинский славянский университет (БСУ)
ул. Сулейман Рустама, 25, Баку, Азербайджан, AZ 1014

Рассматривается специфика создания художественного времени и пространства в повести Л. Улицкой «Веселые похороны». Своеобразие топоса в произведениях Л. Улицкой определяется тем, что он представлен пространством дома (квартиры), наполненным многочисленными предметами и деталями. При этом ограниченное замкнутое пространство квартиры имеет тенденцию к расширению за счет включения просторов родины, которую «унесли» на «своих подошвах» эмигранты, и пространства новой страны, в которой они осели и которую они «вносят» вместе со своими проблемами в дом героя. А затем пространство суживается до пределов внутреннего мира человека. Для произведений Л. Улицкой характерно обращение к памяти персонажа как внутреннему пространству для временного развертывания событий. Категория времени в произведениях представлена в двух аспектах: время историческое (время памяти) и время реальное.

Ключевые слова: художественное время, художественное пространство, структура художественного произведения, женская проза, хронотоп.

Литературное произведение — это совокупность большого числа элементов, неразрывно связанных между собой. Иногда достаточно проанализировать один из элементов текста, чтобы понять характерные особенности всего произведения. Таким элементом может стать композиция, система образов, деталь, пейзаж, цветовое решение и т.д. Но едва ли не самыми многозначными, смыслообразующими элементами текста являются художественное время и художественное пространство.

В пространственно-временных структурах, выработанных как индивидуальным, так и общекультурным историческим сознанием, преломляется система духовных представлений человека и общества, сумма их духовного опыта. Как отметил Д.С. Лихачев, изменения в системе пространственно-временных представлений прежде всего свидетельствуют о сдвигах, происходящих в культуре, в мироощущении и мировоззрении личности, трансформациях общественного характера [2. С. 370].

Об объективном характере пространства и времени пишет В.Е. Хализев, уточняя, что они «являются бесконечными». Он указывает на «универсальные свойства времени — длительность, неповторимость, необратимость; всеобщие свойства пространства — протяженность, единство прерывности и непрерывности». Важным его замечанием является следующее: «...личность воспринимает их субъективно, даже когда пытается запечатлеть их объективную данность. Время и пространство в произведениях литературы обуславливаются временными и пространственными представлениями самого автора, поэтому данные категории предстают бесконечно многообразными и глубоко значимыми» [7. С. 137].

В художественных текстах может присутствовать время биографическое (детство, юность, зрелость, старость), историческое (эпохи, судьбы поколений, крупные события общественной жизни), космическое (вечность и вселенская история), календарное (круговорот времен года, череда будней и праздников), суточное (любое время в течение 24 часов). Важными также являются представления о движении и неподвижности, о соотношенности прошлого, настоящего, будущего. Пространство обычно описывается через такие категории, как замкнутость и открытость. Оно может вырисовываться в реальности и возникать в воображении. Кроме того, явления могут быть удалены от субъекта или приближены к нему, может возникать соотношенность земного и космического.

Разработка проблематики художественного пространства и времени, являясь значимой частью литературоведческого анализа, в последние годы обретает новые импульсы. Так, Н.К. Шутая подчеркивает, что «одним из продуктивных направлений современного литературоведения стало исследование пространственно-временных моделей, реализуемых на различных уровнях системности: в пределах творчества одного писателя, в рамках литературного направления, в пределах определенной эпохи» [8. С. 4]. Каждый автор осмысляет время и пространство по-своему, наделяет их различными характеристиками, отражающими его мировоззрение и мироощущение. В итоге художественное пространство, создаваемое конкретным автором, становится непохожим на выстраиваемое иным художником. Поэтому так много в последнее время появилось исследований, посвященных хронологу в творчестве отдельных авторов, — А. Чехова, М. Цветаевой, М. Булгакова, А. Платонова и др. [5].

Пространство и время являются основными формами бытия, в художественных произведениях они трансформируются, создавая сложные промежуточные образования, «перетекая» одно в другое. Как отмечает А.Я. Эсалнек, «пространство и время существуют не наряду с другими особенностями, а наполняют, и проникает все детали произведения, делая их хронологичными» [9. С. 124]. Время и пространство составляют основу сюжета, а в сюжетных перипетиях рождается картина мира, воссоздаваемая автором.

Исследователи на современном этапе изучения категорий времени и пространства начинают все больше внимания уделять специфике их раскрытия в творчестве писательниц, т.е. предлагают гендерный подход. Хотя этот тип исследования не получил еще безусловной поддержки, отдельные замечания и наблюдения, несомненно, заслуживают внимания. Наиболее убедительными представляются выводы, прозвучавшие в статье Н. Габриэлян «Ева — это значит „жизнь“ (проблема пространства в современной женской прозе)». Автор убеждена, что восприятие проблемы художественного пространства «имеет отношение не столько к сугубо физическому феномену, сколько к установке сознания» [1. С. 67], т.е. автор-женщина изображает картину мира, увиденную с ее, женской, точки зрения.

Особая сложная взаимосвязь категорий времени и пространства ярко характеризует специфику художественного мышления одной из ярких представительниц «женской прозы» Л. Улицкой. Эта специфика будет проанализирована на примере повести «Веселые похороны».

В художественном мире повести переплетаются и тесно взаимодействуют настоящее и прошлое, а также географические пространства России и США. В произведении поднимаются проблемы семейных отношений, смысла жизни, восприятия смерти, искусства, памяти, понимания профессионального долга. Эти проблемы раскрываются в образах персонажей, создаваемых с помощью именной, портретной, поведенческой, речевой характеристик. Особое внимание писательница уделяет сфере подсознания (снам).

Читателю бросаются в глаза парадоксальные свойства пространства, созданного писательницей: оно имеет и тенденцию к расширению (описание города, затем страны), в результате чего перед нами возникает открытое пространство. Однако действие может замыкаться и в четырех стенах, отделяя происходящее в помещении от внешнего мира. Но в то же время отзвуки извне проникают — вместе с приходящими людьми — и туда. Посетители квартиры-мастерской, где доживает последние дни смертельно больной художник, 30 лет тому назад эмигрировавший из России, приносят новости, делятся подробностями своей жизни, обсуждают события, которые произошли с ними. Поэтому дом превращается в «проходной двор», где люди «толпятся» с утра до ночи и даже остаются на ночь. Автор замечает: «Помещение здесь было для приемов отличное, а для нормальной жизни — невозможное: лофт, переоборудованный склад с отсеченным торцом, в который была загнана крошечная кухня, сортир с душем и узкая спальня с куском окна. И огромная, в два света, мастерская...» [б. С. 77]. С первых строк повести квартира воспринимается как «маленький сумасшедший дом». Люди в ней то появляются, то исчезают, зачастую возникают никому не известные посетители. Именно такая, словно меняющая очертания и размеры квартира: был склад — стала мастерская, от которой отгородили закуток для кухни, в спальне — половина окна, из лифта попадаешь в гостиную и т.д. — передает мироощущение людей, лишенных почвы под ногами, выбитых из колеи.

Невозможность нормального проживания в такой квартире подчеркивается оригинальным способом связи с внешним миром. Вход в мастерскую Алика осуществляется прямо из лифта — ведь для облегчения перемещения грузов склады лишены дверей. Поэтому создается впечатление, что находящиеся здесь люди «подвешены» в пространстве. С другой стороны, приходя к Алику, они как бы прямоком попадают наверх. А поскольку он живет где-то на верхних этажах, то пребывание здесь может вполне ассоциироваться с небесами, а его посетители с грешниками, которых принимает покидающий эту землю больной человек. И верится, что он, хотя и обременен грехами, уже не способен совершить новых, и поэтому отпускает им их былые прегрешения, прощает их — и они прощают его и прощаются с ним навеки.

«Алик был распластан в кресле, а вокруг него орали, смеялись и выпивали его друзья, все как будто сами по себе, но все были обращены к нему, и он это чувствовал» [б. С. 124]. Можно сказать, что Алик оказывается центром некоей системы, вокруг которой вращаются люди-планеты. И — в какой-то степени Богом, поскольку — в земной оболочке — покидает землю, но возрождается и в образе неумирающей вселенской любви (духа) возвращается к людям. Таким образом,

можно говорить о «мистериальности» времени повести, когда совершается преобразование низменного в светлое и возвышенное.

Итак, в художественном пространстве квартиры оказывается заключен целый мир, и сравнительно небольшое жилое помещение становится его проекцией. А все пространственно-временные «нити» стягиваются к образу Алика, который занял центральное положение в этом пространстве. Этот герой соединяет разные (географические, реальные, метафизические) пространства, поскольку разлучен с родиной, оказался на чужбине (другой континент), а теперь (в связи со смертельной болезнью) расстается и с ней, переходя в «иное» пространственно-временное измерение. С ним неразрывно связаны судьбы других персонажей повести. В основном это представители русско-еврейской эмиграции «третьей волны», пережившие перемещение из социализма в капитализм. Для них характерно чувство полной нереальности происходящего, которое на первых порах освобождает их от обычных человеческих тревог. Как справедливо замечает Н.М. Малыгина, «автор верно улавливает одну из спасительных и непостижимых особенностей психологии эмигрантов — способность не замечать драматизма тех абсурдных ситуаций, в которых им случается оказываться. Отсутствие жилья и средств к существованию, необходимость самыми фантастическими способами зарабатывать на пропитание воспринимаются героями повести как нечто вполне естественное. Улицкая показывает, что абстрагироваться от происходящего помогает человеку инстинкт самосохранения» [3].

Персонажи повести одновременно пребывают в прошлом (несостоявшееся завершенное), настоящем (ирреальное) и в будущем (надежды), которое, каким бы оно ни оказалось, все равно казалось лучше прошлого — «...позади все было слишком уж погано» [б. С. 133]. Все три времени постоянно смешиваются в сознании посетителей и обитателей квартиры. Герои этого произведения Улицкой одиноки, и только в пространстве квартиры Алика, где он, по сути, «устроил Россию вокруг себя» [б. С. 170], они перестают ощущать одиночество, принося сюда свое прошлое и мечтая о будущем. Таким образом, в квартире и мастерской Алика вновь воссоздается исчезнувшее пространство и ушедшее время. И все это вместе становится Россией, которую они покинули физически, но которую и унесли с собой, как кажется, навсегда: «И здешние, бывшие русские, в полном единодушии радовались, и всеобщая радость по этому поводу выражалась не в том, что пили больше обычного, а в том, что запели старые советские песни» [б. С. 161].

Собравшиеся в одном месте, они оказались здесь в силу разных обстоятельств: «Большинство эмигрировало на законных основаниях, некоторые были невозвращенцами, наиболее дерзкие бежали через границу, и именно этот новый мир, в котором они оказались, сроднил их, таких разных». Но поскольку «их сроднило одно решение, один поступок — то, что они выбрали расставание с родиной» [б. С. 161], все нуждались в одном: в доказательстве правильности совершенного поступка.

Но им недостаточно рационально убедить себя в этом. Выжить и психологически не деградировать эмигрантам помогают сны, в которых они переносятся на родину. В психологии это явление именуется регрессией. Это форма психо-

логической защиты, когда человек пытается мысленно вернуться туда, где он чувствовал себя спокойно и уверенно. Во сне человек подсознательно из мира реального переносится в мир вымышленный, получаются взаимопереходы, возникают «туннели» между пространствами и временами (из реального пространства в фиктивное пространство, из объективного времени в субъективное). И героям Улицкой начинает казаться, что Россия существует уже только в виде снов: «всем снился один и тот же сон, но в разных вариантах» [б. С. 151], то есть реально существующее где-то пространство в субъективном сознании оказывается иллюзорным, вариативным.

Алик даже завел тетрадку, в которой «коллекционировал» сны. Вот один из них: «Структура этого сна была такая: я попадаю домой, в Россию, и там оказываюсь в запертом помещении, или в помещении без дверей, или в контейнере для мусора, или возникают иные обстоятельства, которые не дают мне возможности вернуться в Америку, — например, потеря документов, заключение в тюрьму; а одному еврею даже явилась покойная мама и связала его веревкой...» [б. С. 152]. Таким образом, огромная Россия суживается до крохотного помещения (контейнер), что означает духовную затхлость, несвободу, от которой в свое время они и бежали с обжитых мест в поисках лучшего пристанища.

Внимательно всматривается Улицкая в лица и судьбы тех, кто так или иначе сыграл значительную роль в жизни Алика. Это совершенно разные женщины — Ирина, Нина, Валентина. В начале повести они окружают умирающего Алика, напоминая Мойр, обрывающих нить его судьбы. Каждая из этих женщин олицетворяет собой определенный этап жизни героя. Этим женщин между собой сближает любовь к одному и тому же мужчине и общая эмигрантская судьба.

Наиболее сильным характером обладает Ирина, бывшая жена Алика и мать его единственной дочери, о существовании которой он узнал незадолго до смерти. Она единственная смогла состояться в чужой стране. Будучи в России цирковой актрисой, она стала в Америке достаточно успешным юристом. Ирина, зная, что Алик и его новая жена алкоголичка Нинка нуждаются в деньгах, не оставляет в беде бывшего супруга, который бросил ее с ребенком, объяснив это тем, что без него Нинка пропала бы, а Ирина, смелая и решительная, сможет «и сама свою жизнь устроить» [б. С. 63]. Она и в Америке пытается им помочь, отсуживая у галереи деньги за картины Алика, и под видом того, что часть денег все же смогла получить, приносит ему их. Алик же большую часть суммы тратит на шубу для жены. И хотя это, конечно же, ранит Ирину, она продолжает приносить им деньги и оплачивать их счета. Лишь после смерти Алика Ирина решает, что ее больше ничего не связывает с обитателями квартиры и что пора устраивать собственную жизнь. Следовательно, она в будущем будет обладать «расширенным» пространством, которое «заслужила» своим благородством.

Жена Алика Нинка представляет собой совершенно иной тип женщины: она женственна, нерешительна, психически неуравновешенна. Она воспринимает Америку восторженно, но так и не может приспособиться к новой жизни в другой стране. Лишь единственный раз Нинка приняла самостоятельное решение: она решила крестить Алика, несмотря на то, что Алик — еврей и не дал согласия на этот

обряд. Но это не остановило ее. Она все-таки, хотя и примитивным образом, даже без священника, суповой миской и бумажной иконой, крестит его. И совершает она это, по сути, кощунство, движимая благой целью: она хочет, чтобы там, в мире ином, их души соединились. Она жертвенно любит своего мужа, полностью растворяясь в нем. Нинка так и не может смириться со смертью Алика, для нее он продолжает жить в ее снах и видениях, так же продолжает заботиться о ней, как и заботился при жизни. Таким образом, ее субъективное время «поглощает» объективное, «подавляет» его.

Как и Нина, еще одна возлюбленная Алика — Валентина — умеет любить жертвенно, все прощая. Валентина стала любовницей Алика в Америке, познакомившись с ним почти случайно. Их встречи были недолгими, происходили обычно тайком, ночью. Она никогда не претендовала на что-то иное, кроме кратких минут близости, которые он ей дарил, и была благодарна ему за то, что он приоткрыл для нее новый неизвестный мир. После поминок по Алику мы видим Валентину в ванной комнате с коротконогим жилистым индейцем, и эта сцена как бы знаменует новый этап в жизни Валентины. Алик как бы освободил ее от себя, но она готова почти повторить с новым партнером схему прошлых взаимоотношений, т.е. она не ощущает реального времени, ее субъективное время всегда одно и то же, она не «создает», не «творит» его, оно диктует ей свои условия, приобретая силу закона...

Таким образом, все вместе эти женщины своеобразно «утраивают» после кончины возлюбленного «закрепленное» в настоящем времени пространство, «векторально» раздвигают его, то устремляясь в будущее (Ирина), то сосредотачиваясь на настоящем (Валентина), то погружаясь в прошлое (Нина).

Вокруг Алика происходит множество событий, за его близкими и знакомыми тянется шлейф историй, которые, казалось бы, ничто не объединяет. Эти истории не вписаны в общую временную систему, они разворачиваются (рассказываются) последовательно, друг за другом, и все они обращены в прошлое. Их «авторы» вспоминают то, что происходило с ними там, в России. Эти истории становятся мостиком между прошлым и настоящим. Время, словно маятник, качается между ними, причем в этих переходах меняется масштаб его отсчета. Временные промежутки становятся то короткими, будничными, то более крупными, захватывая историческое время, панорамно рисуя исторический процесс в России 70-х годов, которая воспринимается почти всеми как страна доносительства и стукачества, а также более поздние этапы. Принципиально важными оказываются «временные сбои», которые возникают в момент рассказывания предыстории жизни героя и которые во многом определяют то, что происходит с людьми сейчас. Эти вставные истории-эпизоды, замкнутые на себя, воплощают концентрическое время, которое, взаимодействуя с линейным временем сюжета, тормозит его, одновременно ускоряя или удлиняя его.

Также важно подчеркнуть, что если время в повести разомкнуто, то квартира, где разворачивается действие, является замкнутым пространством на протяжении всей повести. Герой, прикованный к инвалидному креслу, так и не покидает

пределов своего жилища. Лишь в воспоминаниях он оказывается вне квартиры. Персональное время героя замедляется во всех его аспектах, делится на фактическое и воображаемое. И постепенно в повести время начинает распадаться на «внешнее» и «внутреннее», прикрепленные каждое к различным пространствам, в которых продолжает или начинает существовать герой. Но между ними отчетливо ощущается некая граница — это граница между жизнью и небытием, смертью.

Пространство смерти возникает внутри героя, совпадая с «внутренним» временем. Оно формирует особый игровой мир, то воображаемое пространство, где Алик представляет себя «маленьким мальчиком, втиснутым в толстую коричневую шубу, в тесной шапке поверх белого платка... рот у него туго завязан шерстяным шарфом, а в том месте, где губы, шарф мокрый и теплый, но ему надо сильно дышать, очень сильно, потому что, как только перестаешь дышать, ледяная корочка запечатывает эту теплую лунку, и шарф сразу же промерзает, и становится невозможно дышать» [6. С. 162]. Следовательно, время прошлого реализуется в рождающемся в воображении пространстве детства (по-своему совпадающем с пространством смерти как начало и конец). Но показательно, что уже в детстве оказывается запрограммировано все то, что будет ощущать взрослый Алик: духота, немота, несвобода. За один равный объективный промежуток времени («внешнее» время) в пространстве смерти («внутреннее» время) герой переживает прошлое и настоящее. Они сливаются, перетекают одно в другое, мертвецы оживают, исчезнувшие из жизни люди появляются вновь, потерянные в детстве встречаются уже взрослыми, вещи, не состарившись и не износившись, опять возникают в окружающем мире. Поэтому среди прибывших гостей «Алик разглядел в толпе своего школьного учителя физики, Николая Васильевича, по прозвищу Галоша, и вяло удивился: неужели он эмигрировал на старости лет?... Сколько же ему теперь?... Колька Зайцев, одноклассник, попавший под трамвай, худенький, в лыжной курточке с карманами, подбрасывал ногой тряпичный мячик... как мило, что он приволок его с собой... Двоюродная сестра, Муся умершая девочкой от лейкоза, прошла через комнату с тазом в руках, только не девочкой, а уже вполне взрослой девушкой. Все это было ничуть не странно, а в порядке вещей. И даже было такое чувство, что какие-то давние ошибки и неправильности исправлены» [6. С. 164].

Это ощущение субъективного времени вызвано именно переживанием пространства смерти, которое в свою очередь тесно связано с осознанием своей конечности: «Он был в забытии, только изредка похрипывал. При этом все, что говорили вокруг, он слышал, но как будто из страшной дали. Временами ему даже хотелось сказать им, что все в порядке, но шарф был повязан туго, и распутать его он не мог». Но при этом в пространстве смерти уже нет прежней тяжести и духоты: «он чувствовал себя легким, туманным и вполне подвижным» [6. С. 173].

Смерть в принадлежащем ей пространстве теряет временное измерение, становясь всецело пространственной категорией: ее уже не ожидают здесь и сейчас, она больше не представляет собой будущее, она всецело определена пространством. И перейти в это пространство и означает завершить свою жизнь, оборвать ее.

Но — и это удивительно — после смерти Алика, которая «собирает вокруг себя всех людей, которых он когда-то любил» [6. С. 194], автор разрушает границу между жизнью и смертью. Дело в том, что Алик схитрил, «обеспечив» себе вечную жизнь здесь, на земле: умирая, он тайком записал на пленку обращение к друзьям, где завещал ценить жизнь и радоваться ей. И на поминках прозвучавший его голос обозначил разрушение границы между жизнью и смертью: «простым и механическим способом он разрушил в одно мгновение вековечную стену, бросил легкий камушек с того берега, покрытого неразстворимым туманом, не принужденно вышел на мгновение из-под власти неодолимого закона, не прибегая ни к насильственным приемам магии, ни к помощи некромантов и медиумов, шатких столиков и вертлявых блюдец... Просто протянул руку тем, кого любил» [6. С. 194].

Таким образом, пространство смерти словно бы исчезает как незначимое, несуществовавшее или существовавшее только временно. Его замещает пространство любви. Писательница и критик О. Славникова точно определила сверхзадачу, которой подчиняется творческая логика Улицкой: выразить мысль о «смерти как о части жизни, которая не может ни при каких обстоятельствах быть абсолютно враждебна к человеку» [4].

Таким образом, в повести основным пространством является дом (квартира), представляющий собой внешне замкнутую модель, но способную к расширению. Именно здесь происходит сохранение и передача семейных и культурных традиций и ценностей (не случайно написанные в мастерской картины Алика оказываются в музее, словно продолжая его оборвавшуюся жизнь), здесь все чувствуют себя защищенными. Время в повести имеет тенденцию перехода от объективного к субъективному, раскрывающему внутренний мир человека, становящемуся лабораторией житейского опыта. Также время, воссоздавая важную историческую эпоху — Россию советского периода, — приобретает черты «исторически-документированного». Как справедливо заметила Н.М. Малыгина, повесть скорее напоминает собою «художественное воплощение документально достоверного публицистического повествования» о «потерянном рае» [3], хотя, по сути, подлинно райского там было совсем немного.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Габриэлян Н.* Ева — это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. — 1996. — № 4.
- [2] *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1967.
- [3] *Малыгина Н.М.* Здесь и сейчас: поэтика исчезновения // Октябрь. — 2000. — № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2000/9/malyg.html>
- [4] *Славникова О.* Недолет указывает на цель // Урал. — 1999. — № 2. URL: http://www.art.uralinfo.ru/LITERAT/Ural/Ural_02_99_09.htm
- [5] См.: *Галкина А.Б.* Пространство и время в произведениях Ф.М. Достоевского // Вопросы литературы. — 1996. — № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/1/galkin.html>; *Фещенко О.А.* Пространство дома в прозе М. Цветаевой // Язык и культура. — Новосибирск, 2003. URL: <http://www.philology.ru/literature2/feshenko-03.htm>; *Лапонина Л.В.* Герой и время в прозе А.П. Чехова // Сравнительное и общее литературоведение. — Вып. 3. — М., 2010 и др.

- [6] Улицкая Л. Три повести. — М., 2008.
[7] Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 1999.
[8] Шутая Н.К. Типология художественного времени и пространства в русском романе XVIII—XIX вв.: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. — М., 2007.
[9] Эсалнек А.Я. Теория литературы: Учеб. пособие. — М., 2010.

SPECIFICITY OF LITERARY TIME AND SPACE PRESENTATION IN L. ULITSKAYA'S PROSE

P.I. Mamedova

Baku Slavic University (BSU)
Suleyman Rustam str., 25, Baku, Azerbaijan, AZ 10 14

The article observes on the specificity of literary time and space presentation in female prose (on the material of the novel «Funeral party» by L. Ulitskaya). The peculiarity of topos in L. Ulitskaya's work is defined by the representation of the house space (apartment) filled with the numerous details. With this, the apartment's limited secluded space tends to widening at the expense of inclusion of the homeland's open spaces, which emigrants had taken away on «their soles» and spaces of the new country, in which they have settled and which they «bring in» along with their problems in the hero's house. And then the space is narrowed to the bounds of the person's inner world. An approach to the memory of a character as an internal space for the temporal development of the events is typical of L. Ulitskaya works. The category of time in literary works is represented in two aspects: historical time — memory time (reconstructed by means of familiar details) and real time (depiction by means of reliable features).

Key words: literary time, literary space, structure of artistic work, female prose, topos.