

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Сухов Всеволод Вадимович

ЖАНР ТРАВЕЛОГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О.Н. ЕРМАКОВА

5.9.1. – Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Романова Ирина Викторовна

Орел – 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСА О ТРАВЕЛОГЕ И ХРОНОТОПЕ В РУССКОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЗЫ ОЛЕГА ЕРМАКОВА	9
1.1. Понятие травелога	9
1.2. Хронотоп как основная семантическая и сюжетно-композиционная составляющая жанра травелога	33
1.3. Степень изученности прозы Олега Ермакова	48
Выводы по Главе I	59
ГЛАВА II. СЮЖЕТ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО РОДНОМУ КРАЮ В РОМАНЕ ОЛЕГА ЕРМАКОВА «ВОКРУГ СВЕТА»: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ	62
2.1. Два типа травелога в структуре художественного текста Олега Ермакова: роман – географическое путешествие и роман – духовные искания героя. Особенности их взаимодействия	62
2.2. Субъектная составляющая хронотопа в романе Олега Ермакова «Вокруг света» ..	69
2.3. Фотография как способ организации пространственно-временного континуума в романе «Вокруг света»	74
2.4. Художественная организация хронотопа в романе «Вокруг света»	89
Выводы по Главе II	108
ГЛАВА III. МИФОЛОГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ТЕМЫ ПУТЕШЕСТВИЙ НА ВОСТОК В РОМАНАХ «С ТОЙ СТОРОНЫ ДЕРЕВА», «ПЕСНЬ ТУНГУСА» И «ЛИБГЕРИК»	111
3.1. Место и роль романа «С той стороны дерева» в общей композиционно-смысловой структуре трёхчастного духовного травелога Олега Ермакова	111
3.2. Типы и особенности героя в романах-травелогах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»	116
3.3. Соотнесённость условного и реального, мифологического и исторического времени в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»	124
3.4. Художественная организация хронотопа в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»	149
Выводы по Главе III	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
ИСТОЧНИКИ	160
ЛИТЕРАТУРА	160

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность. На сегодняшний день тревелог как жанр, находящийся на стыке литературы и журналистики, чрезвычайно востребован в разных сферах общественно-культурной жизни. В частности, СМИ, занимаясь популяризацией туризма, создают всевозможные проекты и авторские телепередачи, за счёт которых формируется и развивается по новым правилам так называемая travel-журналистика. Изучение художественного тревелога и хронотопа как его структурообразующего элемента – одна из ведущих проблем русского и зарубежного литературоведения, чем и обусловлена актуальность темы настоящего исследования. Можно выделить два ключевых подхода к изучению тревелога. Первый связан с изучением фактографической стороны текста. Здесь, в зависимости от позиции исследователя, вычленяются исторические, культурологические, географические и естественнонаучные аспекты описаний. В этом смысле жанр путешествия в наибольшей степени соответствует таким важным особенностям современного общественно-культурного и художественного сознания, как оперативность, работа в условиях мгновенного реагирования, тяготение к стилевой эклектике.

Степень научной разработанности темы. На сегодняшний день литературное наследие Олега Ермакова подробно не изучено. Между тем, его книги дают богатый материал в области теории современного тревелога как жанра духовного путешествия. На сегодняшний день Ермаков является обладателем многих престижных премий, в том числе, премии «Большая книга», «Ясная Поляна», «Литературная Россия» и т.д. Отдельные статьи современных литературоведов посвящены «афганской теме» его творчества: в частности, роману «Знак зверя», повести «Возвращение в Кандагар» и «Афганским рассказам». При этом нет фактически ни одной работы, где предпринималась бы попытка изучения тревелога и хронотопа в трилогии Ермакова «По ту сторону дерева», «Песнь тунгуса» и «Либгерик» и в его романе «Вокруг света». Целью данной диссертации является, в том числе,

восполнение этого научного пробела. Таким образом, художественная проза Олега Ермакова находится в начальной стадии изучения. Внимание исследователей и литературоведов она привлекла относительно недавно – многие мотивы и темы творчества современного смоленского писателя остаются пока мало изученными.

Объект исследования: поэтика жанра травелога в произведениях О.Н. Ермакова.

Предмет исследования: специфика жанра травелога в произведениях О.Н. Ермакова на уровне организации хронотопа и типологии персонажей.

Материалом исследования послужили романы О.Н. Ермакова «Вокруг света» (2016), «Песнь тунгуса» (2017), «Либгерик» (2020), для анализа также привлекался роман «С той стороны дерева» (2015).

Цель диссертации: изучить особенности реализации жанра травелога в романах О.Н. Ермакова «Вокруг света» (2016), «С той стороны дерева» (2015), «Песнь тунгуса» (2017), «Либгерик» (2020). Достижение поставленной цели требует выполнения следующих **исследовательских задач:**

- исследовать два типа травелога в структуре художественного текста О.Н. Ермакова: роман – географическое путешествие и роман – духовный путь героя, показать особенности их взаимодействия;
- выявить ключевые составляющие образа автобиографического героя-краеведа в романе О.Н. Ермакова «Вокруг света»;
- проанализировать фотографию как способ организации пространственно-временного континуума в романе «Вокруг света»;
- классифицировать типы персонажей в романах О.Н. Ермакова «Песнь тунгуса» и «Либгерик»;
- показать соотнесённость условного и реального, исторического и мифологического хронотопов в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»;
- выявить особенности языковой организации хронотопа в романах «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик».

Научная новизна работы заключается в том, что романы О.Н. Ермакова

2000-х годов впервые рассматриваются в аспекте жанровой поэтики, что позволяет в рамках комплексного исследования выявить специфические черты жанра травелога, особенности системы образов, а также своеобразие языковой репрезентации пространственно-временного континуума.

Методологической основой исследования жанра травелога послужили работы М. М. Бахтина, В. М. Гуминского, И. С. Банах, Ю. М. Лотмана; повествовательные стратегии изучались с опорой на труды В. Шмидта, Ж. Женетта, В. И. Тюпы; мифопоэтические аспекты – Е. М. Мелетинского, А. Ф. Лосева, М. Элиаде, О. М. Фрейденберг, В. Н. Топорова; понимание мотива, сюжета и образов персонажей основано на работах А. Н. Веселовского, Б. В. Томашевского, Л. Я. Гинзбург; аспекты сравнительного литературоведения опираются на труды В. М. Жирмунского и И. О. Шайтанова, аспекты современной отечественной литературы – на публикации М. А. Черняк, Н.Л. Лейдермана и др.

Методы исследования. В основе диссертации лежат сравнительно-сопоставительный, биографический, интертекстуальный, мифопоэтический и нарратологический методы.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении многоуровневой реализации хронотопа в жанре травелога, а также в установлении характерных черт романа – духовного путешествия героя как разновидности травелога.

Положения, выносимые на защиту:

1. Романы Олега Ермакова «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик» представляют собой разновидность современного травелога, в котором соединяются характерные особенности двух жанров – этнографического/географического романа и духовного путешествия. Для Ермакова географическое перемещение героев – только внешний, событийный пласт, за которым стоит идея духовной эволюции личности, обретающей свою систему ценностей в мире условностей и строгих предписаний.

2. Одной из характерных черт травелога в романах Олега Ермакова

является сложная и многоуровневая организация хронотопа. В частности, концепция духовного путешествия «по ту сторону» отражена в динамическом взаимодействии двух типов хронотопов, при котором событийный хронотоп может трансформироваться в историко-культурный, мифологический.

3. Одной из форм духовного путешествия, позволяющей осмыслить произведение искусства как альтернативное существование в пространстве инореальности, как способ погружения в состояние мистического транса, у Ермакова является экфрасис. Особенно наглядно это представлено в романе «Либгерик». Здесь вся система экфрастических описаний трансформируется в единый магистральный сюжет поиска Заповедного берега.

4. Роман Ермакова «Вокруг света» является образцом поликодового текста, в котором элементы разных семиотических систем образуют сложно построенный смысл. Многомерное интертекстуальное пространство универсальных значений и образов-архетипов создаётся в травелоге за счёт использования различных типов экфрастических описаний, среди которых ведущее место отводится фотоэкфрасису.

5. Языковая репрезентация пространства и времени в романах Олега Ермакова представлена на трёх уровнях осмысления концепции идеальной местности: в плоскости внешних (краеведческих или этнографических) реалий, а также в контексте мифологической и индивидуальной авторской модели мира. Эти уровни непрерывно взаимодействуют между собой, создавая поле множественных номинаций одной и той же модели мироздания.

Достоверность полученных научных результатов определяется релевантным объемом изученного и проанализированного материала, соответствующего теме научного исследования. В работе используются методы, которые соответствуют обозначенным целям и задачам. Положения и выводы, представленные в диссертации, подробно аргументированы, подкреплены фактическими данными.

Практическая ценность работы заключается в том, что её материалы могут служить основой для дальнейшего изучения как в целом современной

отечественной прозы, так и творчества О.Н. Ермакова в частности, а также могут быть использованы в школьных и вузовских учебных курсах по русской литературе новейшего времени.

Личный вклад автора состоит в уточнении и расширении литературоведческих представлений об особенностях поэтики жанра травелога, в разработке комплексного подхода к решению поставленной проблемы, определении целей и задач исследования, разработке структуры диссертации, сборе фактического материала, его систематизации, анализе художественного текста в избранном аспекте, апробации результатов исследования в форме докладов на научных конференциях и публикации научных статей.

Апробация исследования. Основные результаты исследования нашли отражение в 9 публикациях, 3 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК Министерства науки и высшего образования РФ. Общий объем публикаций – 3,89 п. л. В ходе исследования по материалам диссертации сделано 9 докладов на международных, всероссийских и межвузовских конференциях: Восьмые Международные научные чтения «Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве». (Калуга, 2022); научные чтения Тверского Государственного университета, (Тверь, 2023); Аспирантская конференция СмолГУ (Смоленск, 2023, 2024); «Литература – фольклор – мифопоэтика» (Орел, 2022, 2024), XII Международная научно-практическая конференция «World of science» (Пенза, 2025), XIII Международная научно-практическая конференция «Развитие современной науки и образования: актуальные вопросы, достижения и инновации» (Пенза 2025), XVII Международная научно-практическая конференция «Научные исследования студентов и учащихся» (Пенза 2025).

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации, в частности следующим пунктам:

- п. 6. История русской постсоветской литературы XX–XXI века;
- п. 11. Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические

особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве;

п. 12. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Во введении обосновывается актуальность темы диссертации, формулируется научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, определяются цель и задачи, описываются методы, излагаются положения, выносимые на защиту. В первой главе приводится история изучения жанра травелога и проблемы хронотопа в русском и зарубежном литературоведении; хронотоп рассматривается как основная семантическая и сюжетно-композиционная составляющая жанра травелога. Кроме того, делается обзор исследований творчества О.Н. Ермакова.

Вторая и третья главы носят собственно исследовательский характер, в них даётся подробный анализ хронотопа и его разновидностей в травелогах О.Н. Ермакова. Исследование проводится на материале трёх произведений писателя. Вторая глава посвящена анализу традиций и новаций в романе «Вокруг света». В ней также рассматриваются хронотоп и мотив путешествия по родному краю, выделяются два типа травелога, анализируются субъектная организация и образ героя-путешественника, а также особенности языковой организации хронотопа в романе. В качестве одного из способов организации пространственно-временного континуума рассматривается фотография.

Третья глава посвящена мифологическому решению темы путешествий в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик», предлагается типология персонажей, отмечаются особенности языковой организации хронотопа. Экфрасис рассматривается как форма духовного путешествия. В заключении формулируются основные выводы, итоги исследования.

Список литературы включает 135 наименований.

ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ВОПРОСА О ТРАВЕЛОГЕ И ХРОНОТОПЕ В РУССКОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ТОЧКИ ЗРЕНИЯ. ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЗЫ ОЛЕГА ЕРМАКОВА

1.1. Понятие травелога

Повышенный интерес современных литературоведов и культурологов к травелогу в литературе и журналистике можно объяснить целым рядом причин. Само понятие «травелог» (travelogue), указывая на определённое литературное произведение о путешествии, совершенно не исключает жанрового и стилового разнообразия текстов подобного рода. Это может быть сентиментальный роман в духе Лоренса Стерна, диалог, дневник, в современном понимании ещё и блог, посвящённый описанию разных географических регионов.

Соответственно, жанр путешествия, объединяя в себе черты документального очерка и художественного романа, выполняет в современном мире разнообразные функции, обеспечивая развитие таких актуальных направлений, как литература нон-фикшн, документальные хроники, путеводители и т.д. В то же время это и особая повествовательная форма, и исторический источник. В зависимости от того, под каким углом зрения рассматривается травелог, выбирается и соответствующая его дефиниция, и особая методология исследования, и специфическая система жанров.

Травелог как разновидность документальной литературы (жанр нон-фикшн) становится так называемым «правдивым источником», полезным ориентиром для читателя в поисках конкретного опыта. Необходимыми условиями и структурными составляющими для такого типа травелога являются: наличие маршрута путешествия, выражение личного отношения к увиденному, установление дихотомии «своё / чужое», «знакомое / новое» в рамках формирования представления об определённом географическом регионе.

Ярким примером травелога как жанра нон-фикшн может послужить книга журналиста и писателя Петра Вайля «Гений места» [Вайль, 2021] – это гибрид философского эссе и путеводителя по культурным европейским столицам. При этом представление о городах сугубо субъективно, поскольку связано с биографией автора и его системой культурных предпочтений.

Травелог как особая повествовательная форма находится на границе литературы и журналистики. По определению А.В. Полонского, «в современной журналистике травелог можно рассматривать как особую повествовательную форму, посредством которой человек расширяет свой мир и знания о нем» [Полонский, 2015, с. 30]. Здесь мы сталкиваемся с эклектикой жанров: на сегодняшний день в современном медиапространстве существуют журналы-травелоги и тревел-программы, сочетающие в себе элементы документального фильма, образовательной программы и развлекательного ток-шоу с участием ведущего. Основой тревел-программы нередко становится и какой-либо жанр документальной литературы. Уже упомянутая нами книга Петра Вайля «Гений места» породила цикл телевизионных программ, при этом сохранились и содержание, и название глав. Подобная метаморфоза является лишним доказательством того факта, что многофункциональность и в какой-то мере универсальность травелога, охватывающего различные сферы человеческой жизни, позволяет ему занять одно из ведущих мест в современном социокультурном пространстве.

Травелог как особый жанр находится также на границе литературы и истории. Он может отражать историческую хронику событий, реальные исторические действия и реальные имена участников. Это могут быть и путевые очерки советских писателей, и многое другое.

Основная сложность в изучении травелога заключается в жанровой и терминологической размытости понятия, которое в зависимости от функционирования в той или иной сфере культурной жизни может обретать специфическое содержание, структуру и стилевую специфику.

В рамках данного исследования ключевой является проблема функционирования травелога в контексте художественной литературы. В частности, акцент делается на изучении текстов как уникальных источников информации с характерной формой репрезентации авторской картины мира. Поскольку речь идёт о жанре путешествия, необходимо с особой тщательностью проанализировать стратегии организации пространственно-временного континуума, являющегося главным сюжетообразующим фактором в художественном травелоге.

Что касается жанра современного романа, развитие которого происходит буквально на наших глазах, то в нём нередко наблюдается контаминация различных форм повествования, культурных парадигм и мифологических систем. Это в целом характерно для постмодернистской прозы, неоднородной по стилистике и структуре. Подобное отмечаем и в прозе Олега Ермакова – в частности, в его близких к травелогу романах «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик».

Анализ травелога с точки зрения форм его художественной репрезентации в границах индивидуального художественного замысла существенно расширяет и усложняет представление о самом явлении, пока ещё не до конца изученном. Так, в монографии О.Ф. Русаковой и В.М. Русакова «Травелог: теоретико-методологический анализ» травелог рассматривается как сложно структурированное образование, которое исследуется методом дискурс-анализа, с помощью целого ряда архетипов и концептов [Русакова, 2021]. В сущности, художественный травелог – это и есть концепт, «многослойная система смыслов и интерпретаций определенного явления культуры» [Степанов, 2004, с. 61]. Актуально также рассматривать травелог как социокультурный дискурс, в котором находят своё воплощение различные интерпретации явлений онтологического, эпистемиологического и аксиологического порядка. В контексте романа-травелога хронологически и концептологически разные семиотические системы могут объединяться в единую когнитивно-эстетическую модель мироздания.

Иными словами, жанр путешествия в контексте современного романа отрывается от своей исходной историко-документальной основы, преобразуясь в нечто иное, становясь методологическим принципом конституирования художественной реальности, формой выражения авторского «я».

Но, прежде чем акцентировать внимание на сложной концептуальной природе художественного травелога, следует изучить эволюцию данного жанра, обратиться к истокам его возникновения и проанализировать его разновидности в русской и зарубежной литературе и культуре.

На протяжении ряда эпох жанр травелога существенно видоизменялся. Его историческое развитие берёт своё начало ещё в древней Греции. Профессор Ролан Ле Унен описывает историческое развитие травелога от Античности до XV века: «Путевые записки очень старый жанр, имеющий в своей основе историю путешествия Геродота (около 484 до н.э. – около 425 до н.э.) в Персию, Египет и в Вавилон в V веке до нашей эры и «Анабасис» Ксенофонта (не позже 444 до н.э. – не ранее 356 до н.э.)» [Le Huenen, 1990].

Очевидно, что потребность в описании чужих стран возникла не случайно, и существенным толчком для этого послужили многие факторы: развитие торговли между Европой и Азией, поиск новых путей в Индию и другие экзотические места и, разумеется, организованные в конце XV века великие морские экспедиции. Так, первое путешествие вокруг света Магеллана было превосходно описано в книге Антонио Франческо Пифагета, а чуть позже появились «Путешествия и завоевания испанского священника Франсиско Лопес де Гомара».

Одной из первых книг, написанных в жанре собственно травелога, считается «Книга о разнообразии мира» Марко Поло. В Средневековье жанр путевых заметок приобретает ярко выраженный паломнический характер. Интерес к святым местам, походы в Иерусалим и Мекку привели к созданию целого ряда произведений, которые можно считать своеобразными путеводителями для христианских туристов и одновременно источниками

географических знаний о мире. Особо следует выделить путевые записки знаменитого марокканского путешественника Ибна Баттута (1304 – 1377).

Знаменательно, что в 1387 году появились знаменитые «Кентерберийские рассказы» английского поэта и дипломата Джеффри Чосера. Сам факт возникновения подобного произведения свидетельствует о формировании качественно нового подхода к жанру травелога, который начинает использоваться как определённая форма подачи художественного материала, методологическое обрамление авторской мысли. Паломничество к мощам святого Фомы Бэкета представителей разных социальных классов – эффектный приём, с помощью которого автор создаёт острую социальную сатиру, пародию на общественные институты и в целом государственное устройство. Объединяя в себе множество новелл, разных по тематике и стилю, «Кентерберийские рассказы» становятся повествованием, возникающим на стыке разных жанров: итальянской новеллы, сатирической сказки, поучительного рассказа и христианского апокрифа. Всё это жанровое многообразие скрепляется травелогом как неким принципом конституирования художественной реальности.

В эпоху Возрождения колоссальный подъём литературы путешествий объясняется как изобретением книгопечатания, так и открытием европейцами африканского побережья и нового мира (Америка).

В XV–XVI веках путевые рассказы обычно передают точные географические и этнографические реалии. Первым русским произведением, точно описывающим торговое и нерелигиозное путешествие, становится «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Тверской купец, родившийся приблизительно в первой половине XV века, в 1468–1474 годах совершил путешествие по Персии, Индии и территории современной Турции и записал свои впечатления, которые позже были переданы в Москву.

Однако было бы неправильным рассматривать «Хождение» только как источник исторически достоверной информации о чужих землях. В первую очередь это попытка отразить в жанре травелога специфику дуалистического

средневекового мировоззрения, сосредоточенного вокруг ключевой антиномии телесного и духовного, божественного и земного. В связи с этим окружающий мир мыслился как определённым образом организованный универсум с точками пространственных координат, соответствующих сакральному верху и профанному низу. Например, те или иные земли рассматривались как «чистые» и «нечистые», «праведные» и «грешные».

В целом литературоведы склоняются к мысли, что работа Афанасия Никитина объединяет в себе черты путевых заметок и религиозно-философского трактата. Интересен и тот факт, что, по мысли отдельных исследователей (например, Б.А. Успенского), произведение строится как «антипаломничество», в котором пункт отправления «соответствует молитве на церковно-славянском языке, а пункт назначения грешен, как и иноверная молитва» [Успенский, 1994, с. 268]. «Се написахъ свое грѣшное хождение за три моря», – характеризует своё произведение сам Афанасий Никитин [Хождение, 1986, с. 5].

Подобная трактовка вполне вписывается в провиденциалистскую концепцию древнерусского сознания, трактующего любое историческое событие и любое поступательное движение героя как отражение глобального, вселенского противостояния добра и зла. Достаточно вспомнить «Слово о полку Игореве», где географическое перемещение князя, покидающего родные земли и стремящегося в «земли половецкие», фактически равнозначно отдалению от божественной истины и высшего провидения. Возвращение Игоревы войска на родину становится символическим олицетворением покаяния и обращения к ранее утраченным духовным ценностям.

Есть и другая версия определения жанра «Хождения за три моря», принадлежащая С.Я. Лурье. Учёный полагает, что произведение следует отнести не к антипаломничеству, а скорее к мемуарам и дневникам [Хождение, 1986, с. 75]. В любом случае немаловажно отметить, что развитие травелога осуществлялось в направлении эклектики жанров, когда собственно путевые заметки и пространственное перемещение героя, утрачивая стилевую

самостоятельность, становились формой конституирования художественной реальности, репрезентацией более сложного, религиозно-философского содержания или индивидуальной авторской картины мира.

Однако официально только в конце первой половины XVII века путевые записки оформляются как литературный жанр. Норманд Дуарон считает, что начиная с 1632 года термин «*récit de voyage*», то есть травелог, появился в литературе как жанровое обозначение: «...время, когда травелог признают и современные читатели и путешественники четко установленным литературным жанром со своим собственным стилем, поэтикой и риторикой...» [Doiron, 1988, с. 98]. Но лишь в XVIII веке травелог наконец нашел своё место в литературном пространстве. Теперь авторы путевых записок всё больше начинают думать о структуре и стиле повествования, облакая свои путешествия-воспоминания в эпистолярную форму.

«Сентиментальное путешествие» Лоренса Стерна и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева – яркое доказательство эволюции жанра, становящегося и отличительной чертой определённого литературного направления, и способом раскрытия авторского мировоззрения. Здесь описания чужих городов и стран по большей части маскировка для злободневных общественно-социальных проблем, волнующих писателя.

Золотым веком травелога считается XIX век. Именно в это время путевые очерки стали широко распространены. Появился особый тип писателя – писатель-путешественник, главная цель которого – совершить путешествие, чтобы впоследствии его описать. По одной из версий, создателем литературного путешествия становится Франсуа Рене де Шатобриан (1768–1848) с его книгой «Путешествие из Парижа в Иерусалим» (1811). В числе известных «путешественников» этого периода можно назвать Альфонса де Ламартина, Фредерика Стендаля, Виктора Гюго, Жорж Санд, Гюстава Флобера и многих других.

Следует также отметить, что к очерковому жанру прибегали и многие известные русские писатели (А.С.Пушкин, И.А. Гончаров, И.С. Тургенев,

Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов и др.). Осознав в полной мере возможности очеркового жанра, авторы XIX века стали использовать путевой очерк для того, чтобы поделиться с читателями своими мыслями относительно будущего России, продолжив тем самым традиции, начатые А.Н. Радищевым.

В XX веке окончательно выделяется отдельная группа писателей-путешественников. Появляются первые профессиональные этнографы, среди которых Клод Леви-Стросс, побывавший в Бразилии, Мишель Лейрис, путешествовавший по Африке, и даже Николай Гумилёв, который плывёт в Абиссинию за счёт Музея антропологии и этнографии в Санкт-Петербурге. Самыми распространёнными литературными формами у писателей-путешественников становятся путевой дневник и этнографический репортаж.

В наше время, с появлением фотоаппарата и телевидения, травелог отчасти перешёл из сферы собственно литературной в область СМИ. Фоторепортажи и специальные телевизионные передачи стали больше пользоваться успехом у публики, нежели длинные и скучные рассказы о путешествиях. Одновременно с этим постепенно формируются новые подходы к изучению жанра путешествий. Очевидно, что в реалиях современной литературы и культуры травелог выполняет не только информативную, но и концептуальную функцию, преобразуясь в действенный инструмент для построения многомерной художественной реальности в творчестве отдельных художников слова.

Можно выделить два основных подхода к изучению травелога. Первый сосредоточен на изучении фактографической стороны текста. В зависимости от позиции исследователя вычленяются исторические, культурологические, географические, естественно-научные аспекты приведённых в тексте описаний. При этом текст в целостном понимании остаётся вне области исследовательского интереса.

Второй подход, обозначенный в монографии Г.В. Шпака, подразумевает изучение отдельной группы путешествий или текста отдельного путешественника. Здесь уже травелог мыслится как речевой дискурс, отдельные

структурообразующие элементы которого организуют неделимую телеологическую или мифопоэтическую модель мироздания, в контексте которого осуществляется поступательное движение авторской мысли. Здесь уже мы имеем дело с метагеографией, в которой «акт восприятия и акт воображения пространства являются безусловным единым “гештальтом”, обеспечивающим относительную общественную эффективность сочленения и соотнесения нарративов “видимых” (условная материальная деятельность) и “невидимых” (условная духовная, культурная, автономная ментальная деятельность)» [Шпак, 2018, с. 26].

В рамках второго подхода ведущим может стать метод лингвистического дискурс-анализа художественного текста. Данный подход предполагает комплексное структурно-семиотическое исследование текста на уровне его скрытых значений, элементов языковой организации, контекстов его создания и вероятных интерпретаций читателем-слушателем. В целом дискурс-анализ представляет собой совокупность аналитических методов интерпретации различного рода текстов или высказываний как продуктов речевой деятельности людей, осуществляемой в конкретных общественно-политических обстоятельствах и культурно-исторических условиях.

При изучении хронотопа как структурообразующего элемента травелога в прозе Олега Ермакова мы также используем дискурс-анализ в качестве методологической основы исследования.

Можно выделить два масштабных современных подхода к изучению травелога — изучение фактографической стороны текста и анализ литературоведческих составляющих авторского пространственно-временного континуума, образующего относительно замкнутую систему индивидуальных представлений о мире.

Соответственно, каждый из подходов получил особое отражение в русской и зарубежной филологии. По мысли О.Ф. Русакова и В.М. Русаковой, основная сложность заключается в том, что «сегодня феномен травелога изучается культурологами, историками, филологами, литературоведами и

представителями других дисциплин. Каждый дисциплинарный подход предполагает применение только ему присущего исследовательского инструментария, который, однако, значительно сужает возможности “схватывания” в целостном виде самых разнообразных сторон травелога. В этой связи возникает потребность в выработке комплексного, междисциплинарного подхода к осмыслению травелога как объективного явления и концепта...» [Русакова, 2021, с. 9].

Различие подходов обуславливает и специфику терминологического определения понятия, и способы классификации, и структурные характеристики. Тем не менее проанализируем основные научные стратегии в изучении травелога с целью выявления его ключевых дифференциальных признаков, значимых для данного исследования.

Травелог – понятие, не так давно вошедшее в язык отечественной гуманитарной науки и пока не завоевавшее всеобщего расположения. Отечественные историки в большинстве своем с опаской смотрят на новые термины, в особенности иноязычные.

Однако термин приживается, обрывает коннотациями, завоевывает симпатию исследователей. Г.В. Шпак в работе «Репрезентация образов времени и пространства в европейском травелоге XVII–XVIII веков» уделяет внимание изучению травелога за рубежом [Шпак, 2018]. В частности, он отмечает, что изначально само понятие возникает в начале XX века в англоязычных странах. В целом в англоязычном мире под травелогом, как правило, понимался любой нарратив, фиксирующий впечатления путешественника. Его смысловыми синонимами чаще всего выступали такие понятия, как «вояж», «литература путешествий» (travel writing), «путевая литература», «тексты о поездках».

Об истории возникновения термина можно узнать из письма американского путешественника Бертон Холмса, опубликованного в четвертом издании книги «Американский язык» Генри Льюиса Менкена.

Бертон Холмс впервые использует термин «травелог» для обозначения выступлений, на которых рассказывается о проделанных путешествиях,

демонстрируются фотографии и прочие визуальные свидетельства. Постепенно формируется представление о travel writing («путевом письме») как об особом литературном жанре травелога. Авторитетный специалист в этой области Карл Томпсон, обзревая литературу по travel writing, отмечает: «В этих книгах рассказывается о путешествиях, совершенных почти со всеми мыслимыми целями, почти в каждую точку мира. Их авторы варьируются от паломников, конкистадоров и исследователей до туристов, мелких знаменитостей и комиков, совершающих безумную прогулку на каком-то неподходящем виде транспорта...» [Mencken, 1984, с. 171–172].

В течение XX века термин распространился на прочие «нарративы», связанные с перемещением в пространстве: «Травелог – отчет о путешествии: книга, статья или фильм, описывающие места, которые люди посетили, и то, с чем они столкнулись. В литературе чаще используется более простой вариант – “книга о путешествии” (the travel book)».

В 2000-х годах в Британии издаются работы, в которых травелог осмысляется как развивающаяся структура. В 2002 году в свет вышел сборник литературных трудов о путешествиях за последние 500 лет – «Кембриджский путеводитель по литературе путешествий». В предисловии к сборнику его редакторы Питер Халм и Тим Янг следующим образом рассматривали сложный процесс формирования травелога как особого литературного жанра: «Даже самая ранняя английская путевая литература была отмечена сложными риторическими стратегиями. Его авторы должны были уравновесить известное и неизвестное, традиционные императивы убеждения и развлечения, а также свои личные интересы с интересами своих покровителей, работодателей и монархов...» [The Cambridge Companion, 2002].

Ещё один исследователь, Джон Демарей, в 2006 году выпускает книгу «От паломничества к истории: ренессанс и глобальный историзм», в которой проводит связь между путешествиями и развитием исторического знания. Главная цель Демарея заключается в том, чтобы показать, как противостоят друг другу две различные концепции травелога, начиная с конца XVI века.

В сущности, в начале XVII века рождается новый историзм, противопоставляющий христианскому провиденциализму рациональное осмысление библейского сюжета. Особенно любопытно, что две главы в работе Демарея посвящены Мильтону, его «Краткой истории Москвы» и «Потерянному раю». В работах Мильтона Демарей видит окончательное становление нового историзма [Demaray, 2006]. Американский исследователь Чарльз Бэттен соглашается, что, несмотря на разграничение травелогов по жанрам, мы должны признать как общую черту наличие минимальной нарративности и автобиографичности, хотя и эти понятия подвержены трансформации в зависимости от места и времени их использования [Batten, 1978, p. 76].

Следует также отметить, что понятие «травелог» в зарубежной литературе нередко используется для обозначения национальной идентичности. Так, к примеру, в «Кембриджском путеводителе по американской литературе путешествий» говорится о тесной связи литературы о травелогах с конструированием американской идентичности: «Занимая пространство между фактом и вымыслом, эта литература обнажает культурные установки и раскрывает изменяющиеся желания и опасения как путешественника, так и читающей публики» [Кембриджская история, 2019, с. 234].

С течением времени анализ литературных травелогов закономерно приводит к необходимости исследования категорий пространства и времени, то есть к изучению хронотопа путешествий. Например, в статье Клэр Линдсей «Литература путешествий и постколониальные исследования» утверждается, что интерес к написанию путешествий с позиции глубоких изменений в политической расстановке сил, происшедших после Второй мировой войны, был частью необходимого переосмысления мира, вызванного послевоенными движениями сопротивления и освободительными войнами в бывших европейских колониях, как и последовавшими за этим волнами иммиграции [Lindsay, 2015].

Методологические поиски, направленные на формирование современного концепта травелога, получили продолжение в работе Джона Калберта «Теория и пределы путешествий» опубликованной в периодическом издании «Studies in Travel Writing» [Kalbert, 2018]. Автор пишет об идейной составляющей в структуре травелога и выделяет методологический момент, определяющий способ теоретического анализа травелога: это учение М. Фуко о порядке дискурса и дискурсивной власти. Рассказы о путешествиях, считает автор, принадлежат «дискурсу», то есть порядку репрезентации, который, будучи насыщен властью, не является ни полностью контролируемым, ни полностью избегаемым. Данный вывод наводит на мысль о том, что дискурс травелога выступает в качестве одной из форм дискурсивного насилия, совершаемого над миром и его обитателями.

На сегодняшний день внимание исследователей, как русских, так и зарубежных, сосредоточено на исследовании травелога как типовой категории с характерными для неё жанровыми особенностями, структурой и разновидностями. Среди зарубежных исследований особого внимания заслуживают такие работы последних лет, как «The Cambridge Introduction to Travel Writing» Тима Янгса, где анализируются ключевые травелоги от эпохи Средневековья вплоть до наших дней [Youngs, 2013], и «Travel Writing. The New Critical Idiom» Карла Томпсона, в которой феномен травелографии также подвергнут анализу. Основными поставленными проблемами травелогов являются образ гостя, внутреннее путешествие, травелог и постколониализм, гендер и сексуальность [Tompson, 2011].

В отечественной литературе одним из первых термин «травелог» употребил в качестве обозначения главного предмета исследования Александр Эткинд в книге «Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах», изданной в 2001 году. В своей работе Эткинд не дает определения травелогу. Для него травелог – это всего лишь способ перехода к описанию «Другого», путь, позволяющий выстраивать исторические параллели [Эткинд, 2001].

Впервые вопрос о необходимости комплексного изучения дискурса травелога как сложно структурированного феномена был поставлен авторами сборника статей «Дискурс травелога» в 2009 году [Дискурс травелога, 2009].

В предисловии к сборнику говорилось о широком многообразии проявлений дискурса травелога: это и сухие отчёты об экспедициях, и фантастическая художественная литература, и «странствия души» в поисках сущностей и смыслов, и всевозможные путеводители. В одной из статей сборника проводился анализ значимых для теории дискурса травелога образов Пути и Путника.

В 2010 году в Екатеринбурге выходит из печати научно-практический альманах «Дискурс-Пи» (№ 10), имеющий подзаголовок «Дискурс травелога». В данном выпуске представлен опыт дискурс-анализа архетипических категорий травелога (Путь, Путник, Подвиг, Странник, Паломник, Скиталец и др.), обозначаются основные подходы к раскрытию его смысложизненных характеристик.

Важный теоретико-методологический поворот в изучении травелога происходит в 2012–2014 годах благодаря уральским учёным. Круглый стол, организованный ими в рамках Российского философского конгресса, существенно расширил представление о травелоге, в дискурс которого включается «множество концептов и метафор, представляющих констелляцию разнообразных трактовок и эмоционально-образных запечатлений Путешествий – реальных и виртуальных, когнитивных и культурно-символических, темпоральных и пространственно-географических, земных и космических» [Дискурс философского пути, 2012, с. 32].

Особое внимание в рамках круглого стола было уделено проблеме сложной, динамически организованной структуры травелога, глубоко насыщенного «элементами переживаний пограничных ситуаций»: Выбор Пути, поворот Судьбы, символические встречи-столкновения с Другим-Иным. Встречи с Другим и Иным порождают особую разновидность дискурса травелога – дискурс постижения странного и нового в процессе преодоления

культурных, ментальных и иных коммуникативных барьеров. Иначе говоря, «дискурс травелога имманентно содержит коммуникативную составляющую, интенционально направленную на вхождение в диалог с другими мирами».

Присущая дискурсу травелога коммуникативная направленность на диалог приводит к эффекту эпистемиологического и когнитивного скачка, называемого термином «Открытие».

В научном журнале «Дискурс-Пи» № 4(29) за 2014 год был выделен ряд методологических подходов к изучению дискурса травелога, а также рассматривались диахронические и синхронические аспекты функционирования данного дискурса. Отмечалось, что в гетерогенной структуре дискурса травелога присутствуют следующие компоненты: а) архетипические концепты-категории; б) мифологические и мифопоэтические образы; в) рациональные схематизмы и рационально-теоретические компоненты (понятия, теории, картины мира); г) элементы фантастических и иррациональных представлений [Русаков, 2014].

С 2013–2015 годов в отечественном литературоведении начинается настоящий бум работ о травелогах: появляются не только отдельные статьи, но и монографии, сборники материалов научных конференций, посвященные данному явлению, одна за другой защищаются диссертации. В ходе исследований разрабатываются концептуальные подходы к осмыслению дискурсивных компонентов травелога, производится классификация его жанровой структуры. Наиболее значимыми в этом плане представляются работы Е.Г. Милюгиной и М.В. Строганова [Милюгина, 2015], Е.Б. Мартынюка и М.Ю. Лукиновой [Мартынюк, 2017], Е.Р. Пономарева [Пономарев, 2013; 2017], А.А. Майга [Майга, 2014].

Так, в статье Е.Г. Милюгиной и М.В. Строганова «Путешествие по российским рекам» вскрыта зависимость путешествия от характера стихии, выбранной человеком в качестве дороги, и выявлены условия, продиктованные путешественнику природными стихиями. Стереотипы освоения сухопутных и водных дорог, сложившиеся в традиционной культуре, сопоставлены с новым

отношением к природным условиям путешествия в культуре индустриального типа. Рассмотрены жанры водного травелога Нового времени – от представительского до масскультурного. Конкретные наблюдения касаются водных путешествий по Тверскому краю. Авторы делают вывод, что в допетровской Руси (XVI–XVII века) путешественники-дипломаты выбирали речные маршруты вынужденно, поскольку комфортных сухопутных дорог в то время не существовало. В XVIII веке, после организации искусственных водных систем, отношение путешественников к поездкам по воде существенно изменилось. Отныне водные маршруты стали неотъемлемой частью представительских вояжей, их обязательным компонентом, центральным эпизодом. Частные же путешественники к концу XVIII века отчетливо осознали преимущества сухопутного передвижения: оно было комфортнее и быстрее.

Е.Б. Мартынюк и М.Ю. Лукинова в статье «К вопросу об определении термина “травелог”» отмечают многообразие проявлений этого жанра и соединение в нём всех возможных типов повествования и дискурсов. В ходе исследования учёные выделили доминантные критерии жанра травелога как собирательной литературной прозаической формы, включающей:

- 1) различные повествования и дискурсы, такие как исторический, образовательный, развлекательный, воспитательный, культурологический, исследовательский, фантастический, приключенческий и др.;
- 2) вторжение реальной действительности в повествование;
- 3) рефлексию и переживания автора;
- 4) отстранения автора от повествования в определенный момент [Мартынюк, 2017].

Е.Г. Пономарёв в монографии «Типология советского путешествия» [Пономарев, 2013] рассматривает путевые очерки советских писателей 1920–1930-х годов, созданные по следам путешествий на Запад. Основу рассмотрения составляет маршрут «Москва – Берлин – Париж», в последней главе описаны путешествия в Англию и США. На основе различных типов коммуникации, выделяемых в текстах советских авторов, создана жанровая

типология советского травелога. Жанры выделены с учётом особенностей межкультурной коммуникации, выстроенной в источниках.

Пономарёв описывает три типа советского путешествия.

1. Агитационное путешествие. Связано с экспортным типом коммуникации, стремлением навязать Европе собственные ценности, переделать Запад согласно русскому представлению о нём.

2. Либеральное путешествие. Признаёт ценность Другого, его культуры и образа жизни.

3. Тоталитарное путешествие. Полностью подчиняет Запад идеологическим представлениям, бытующим в собственной культуре, и подгоняет реальные впечатления путешественника под заранее заданную идейную схему.

В качестве основных художественных текстов выступают более двадцати произведений советских писателей, из которых подробно анализируются травелоги И. Бабеля, Б. Кушнера, В. Лидина, В. Маяковского, Л. Никулина, О. Форш, И. Эренбурга.

Важным научным событием в плане реализации проектов по созданию аннотированных указателей русских травелогов XVIII–XX веков является выход в свет в 2015–2016 годах двух коллективных монографий: «Русский травелог XVIII–XX веков» [Русский травелог, 2015] и «Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы» [Русский травелог, 2016].

Во вводной статье Т.И. Печерской к изданию 2016 года дается следующее определение травелога: «Травелог понимается как вид документальной литературы, объединяющей различные жанры (служебный отчет, дорожный журнал, научный отчет об экспедициях, путевой дневник, путевые записки, письма, мемуары, очерки и пр.). Главным условием, при котором документальный текст травелога включается в указатель, является наличие / описание маршрута путешествия (как “сюжетообразующего” начала), выражения личного отношения к увиденному, передача личных впечатлений, отношение к окружающему как другому / чужому / новому». Далее автор говорит об особенностях репрезентации пространства в травелоге:

«Пространство путешествия травелога должно разворачиваться динамично, что принципиально отличает его от пространства локальных текстов (сибирский текст и т.п.). В основе разворачивания пространства должно лежать перемещение путешественника из одного места в другое» [Печерская, 2016, с. 12].

Отдельно в ряду отечественных исследований травелога следует отметить работы О.В. Кублицкой [Кублицкая, 2017], которая ввела в научный оборот понятие травелогемы как структурно-семантической модели организации путевой литературы. Исследователь предпринимает попытку систематизации различных жанрово-композиционных форм рассказа о путешествии, выделяя в них три доминирующих элемента:

- 1) субъекта (кто путешествует?);
- 2) десинации (куда направлен вектор путешествия?);
- 3) интенции (с какой целью?).

Десинация как структурный компонент травелога позволяет выделить отдельные его разновидности, связанные с рецепцией пространства: вражеская территория, сакральная территория, инокультурная территория. В рамках настоящего исследования хочется отдельно упомянуть указанное Кублицкой пространство персонального смысла, актуальное для творчества Олега Ермакова (ассоциативные ряды, возникающие в сознании путешественника при посещении определённых мест).

В сфере внимания современных исследователей находится также проблема мотивов и состояния путешественника, что приводит к формированию понятия «антропология путешествия». К основным мотивам отправления в путешествие обычно относят: поиск новизны и свободы, погоню за сменой впечатлений, стремление к личностному преображению и обновлению, реализацию самых неожиданных желаний, включая эротические, сексуальные.

Описывая исторический путь трансформаций в мотивации путешествий, в изменении конфигураций его смыслов, исследователь Эрик Лид приходит к

выводу, что эволюция путешествия в эпоху модерна и постмодерна венчается торжеством индустрии туризма, связанной с культурными практиками консьюмеризма (потребительства) [Leed, 1991, p. 8].

В статье А.В. Головнёва «Антропология путешествия: от *imago mundi* до selfie» раскрываются особенности стилей и мотиваций путешествий, начиная с восточного путешествия китайского дипломата Чжань-цян и заканчивая работами современного писателя-путешественника Жана Морриса. Статья завершается анализом селфи как новейшей технологии самозапечатления и способа самореализации туриста-консьюмериста, для которого окружающий мир – это декорация для себя. Итогом исторического обзора становится его персональное определение травелога, путешествия как реализации права на чужое, состояния преобразований, игр с реальностью, запечатлений себя в иных измерениях.

Наиболее важной в рамках данной статьи представляется та составляющая определения травелога, которая связана с его магистральной функцией в современном мире: на сегодняшний день концептуальное «состояние-в-пути» оказывается особо значимым для самопознания человека [Головнёв, 2016].

С понятием «антропология путешествия» современные исследователи связывают также наличие в сознании субъекта когнитивной ситуации, в основе которой лежит поиск экзотических впечатлений и переживаний, достигаемых посредством перемещения в «дальние страны». Д.Н. Замятин с позиций данного антропологического подхода характеризует путешествие следующим образом: «Экзотики, экзотизм – важнейшие составляющие практически любого путевого описания или записок о путешествии» [Замятин, 2014, с. 155]. Сегмент экзотизма, считает автор, является существенным компонентом ментальной модели путешествия.

В целом путешествие представляется Д.Н. Замятину в качестве своеобразного «вечного двигателя», «за счет работы которого наращиваются, расширяются экзистенциальные интенсивности земных пространств». Одной из

существенных характеристик современного постмодернистского пространства, по мнению исследователя, становится так называемый феномен постномадизма. Суть его заключается в особом видении и ощущении пространств, локализуемых в ментальном плане как пучок социокультурных образов, представляемых как реальность. Подобное экзистенциальное пространство, обладая способностью к саморазвитию, может структурироваться и самоорганизовываться, формируя представление о и «сцепках» культурно разнородных пространств – так называемой сопространственности.

В.А. Шачкова [Шачкова, 2008] в статье «“Путешествие” как жанр художественной литературы: вопросы теории» обращается к трудам российских исследователей: В. Гуминского, В. Михайлова, М. Шадринной, Е. Стеценко, Н. Масловой и других, чтобы выявить взаимоисключающие определения исследуемого жанра.

Выводы Шачковой таковы: «путешествие» – самостоятельный жанр художественной литературы, атрибутивные признаки которого проявляются в принципе жанровой свободы, особой роли образа автора, присутствии документальных элементов наряду с художественным вымыслом, синтетичности, предполагающей включение в текст элементов других жанров (дневника, письма, репортажа, анекдота, автобиографии).

В.М. Гуминский [Гуминский, 1979] рассматривает проблему генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе как закономерного, непрерывного в историко-типологическом смысле процесса, определяемого социально-политическими и естественно-культурными изменениями в жизни России XI–XIX веков. В ходе этого исследования автор пришел к выводу, что «путешествия – в основе своей жанр документальный (или, точнее, жанр, тяготеющий к чисто информационному ряду): автор и герой-путешественник нерасчленимы – они, по сути дела, составляют одно и то же лицо; литературный мир путешествия – возможно точный слепок с действительности, параметры и “качество” которого определяются позицией субъекта (путешественника) в

объективном мире и той культурной ролью (ученый, купец, посол и т.д.), которую он в этом мире играет» [Там же, с. 314-315].

Что же касается преобразования жанра путешествия из документального в художественный, то Гуминский считает, что каждое литературное направление пытается создать свою систему представлений о реальном географическом пространстве, иначе говоря, собственную литературную систему географии.

Также можно отметить работу О.В. Мамуркиной «Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения» [Мамуркина, 2013]. Здесь проанализировано бытование травелога в русской литературной традиции: источники, жанровая генетика, основные векторы развития, тексты, использующие формулу организации путевой прозы в качестве композиционного и содержательного инварианта. Показано, что нарративная стратегия травелога является одной из наиболее продуктивных форм текстопорождения и базой для формирования собственно художественных жанров, в том числе романа.

Соответственно, мотив путешествия можно считать одной из существенных характеристик травелога.

Авторы монографии «Травелог: теоретико-методологический анализ» О.Ф. Русакова и В.М. Русаков определяют травелог как «креативно-практическую деятельность субъекта (или актора), направленную на организацию и проведение работ по сбору, изучению и репрезентации новых данных об объектах действительности» [Русакова, 2021, с. 2].

Структурно исследователи представляют травелог в виде четырёхчастной схемы со следующими составляющими: субъектная часть (участники травелога, его миссия), проектная часть (план реализации травелога, разработка маршрута, прогнозирование возможных угроз для выполнения миссии и разработка плана коммуникаций с местным населением), перформативная часть (план передвижения по маршруту, сбор данных и знакомство потребителя с

полученными материалами) и «осадочная» часть (презентация материалов травелога перед заинтересованными кругами).

Подобный подход к определению и структурной организации травелога мы будем использовать в качестве методологической основы нашего исследования. При этом следует сделать акцент на следующих значимых моментах:

- при изучении творческого наследия Олега Ермакова нас в первую очередь будет интересовать определённая жанровая разновидность травелога, характерная для романов «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик». Об этой разновидности пишет А. Бондарева в статье «Литература скитаний», отмечая, что «помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то, как минимум, умудрение (как повествователя, так и читателя)». Причем одна из главных задач путешественника видится ей в «фиксации новых знаний» [Бондарева, 2012, с. 23].

- к подобной жанровой разновидности можно применить указанную выше четырёхчастную схему травелога, разработанную современными исследователями. В качестве субъектной составляющей рассматривается герой-паломник, духовный скиталец, пребывающий в состоянии непрерывного поиска вечных истин. Относительно проектной части можно сказать, что потенциальный маршрут формируется на стыке реального и мифологического, вымышленного географического пространства, сюжетной реализацией которого становятся событийный и историко-культурный хронотопы. При этом главную угрозу выполнению миссии представляет духовная и мировоззренческая неподготовленность героя к обретению нового, высшего знания в процессе духовных скитаний. Перформативная часть травелога предполагает определённый географический маршрут, в контексте которого отдельные его пункты становятся сакральными локализациями поступательного движения паломника. Ключевым механизмом конституирования пространства и времени

в метафизическом травелоге становится в числе прочего экфрасис как форма духовного путешествия – мысленного перемещения героя «по ту сторону» реальных значений, в область культурных универсалий. В этой связи конкретные географические объекты могут отрываться от своих исходных значений, ассоциативно связываясь с явлениями иного, высшего порядка. В конечном итоге путешествие вообще перестаёт ассоциироваться с конкретным географическим перемещением, становясь способом познания мира вне тела, через всевозможные духовные порталы. Наконец, «осадочная» часть травелога будет представлять собой трансляцию концептуально значимых для автора культурных смыслов перед широким кругом читателей;

– в качестве рабочего определения травелога мы будем использовать следующую формулировку: травелог – жанр литературного или документального путешествия, представляющий собой универсальный социокультурный дискурс, обладающий многослойной концептуально-категориальной структурой, в состав которой входят всевозможные рациональные, чувственно-образные и деятельностные формы его воплощения, разнообразные образы и архетипы, и выполняющий в контексте художественного произведения функцию репрезентации индивидуальной авторской картины мира.

При определении методологической основы настоящего исследования мы будем также учитывать современные статьи и монографии, посвящённые проблеме травелога в различных культурных традициях и у отдельных авторов.

Интересна работа В.Д. и М.А. Черняк [Черняк, 2015], которые изучают травелог в творчестве Дины Рубиной. Учёные отмечают, что её произведения («По дороге из Гейдельберга», «Гладь озера в пасмурной мгле», «Белый осёл в ожидании Спасителя», «Кок синель», «Вилла “Утешение”», «Воскресная месса в Толедо», «Джаз-банд на Карловом мосту», «Холодная весна в Провансе», «Снег в Венеции», «Иерусалимский синдром» и др.) занимают особое место среди современных травелогов. В частности, доказательством того факта, что для Рубиной важно не просто путешествие, а путешествие души, путешествие

памяти, стал роман «На солнечной стороне улицы» о городе ее детства, солнечном и ярком Ташкенте. Книга писалась на протяжении 26 лет и вобрала в себя основные мотивы творчества писательницы.

Можно отметить среди прочих работы Н.В. Захаровой «Дневники дипломатов и эволюция жанра травелога в китайской литературе конца XIX – начала XX в.» [Захарова, 2017], Е.Н. Пономарёва «Типология советского путешествия: “путешествие на Запад” в литературе межвоенного периода» [Пономарев, 2013], Г.Н. Ермоленко о хронотопе путешествия в романах и путевых очерках Андре Жида [Ермоленко, 2017]. Здесь при изучении хронотопа акцент делается на его субъектной составляющей (авторской интенции).

В обзоре Александра Сорочана «Туда и обратно: новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки» предпринята попытка системно осмыслить проблему жанра путешествия в русской литературе. Исследование проводится на материале американского жанра травелога, уже относительно изученного. Так, обращаясь к «Кембриджскому путеводителю по американской литературе путешествий», автор статьи отмечает основные аспекты американской литературы путешествий: акцент на сопоставительном анализе нации «неутомимых эмигрантов» и местного населения, частое обращение к нехудожественным текстам, основанным на реальном опыте путешественников, масштабное описание деталей природы и общества в определенном пространстве. Доминирующей является эстетика сопоставления «местами и временами, где-то и когда-то» [Сорочан, 2011, с. 9]. «Здесь и сейчас» интерпретируется как диалог с «там и тогда» – при этом ни в одной работе диалогические концепции литературы все же не играют преобладающей роли.

Тщательно исследуя травелоги различных американских авторов различных эпох, классифицируя их по разным основаниям, Сорочан в конце работы высказывает предположение: «Возможно, и в России в скором времени будут созданы книги, осмысляющие специфику литературы путешествий» [Там же, с. 61].

1.2. Хронотоп как основная семантическая и сюжетно-композиционная составляющая жанра травелога

Категории пространства и времени вызвали непосредственный интерес ещё со времён Древней Греции. Именно там впервые возникло понятие «хронотоп». Слово «хронотоп» образовано от двух греческих слов: *chronos* (время) и *topos* (место) – и буквально переводится как «время и пространство». Однако, прежде чем стать ведущим литературоведческим понятием, хронотоп подробно изучался представителями философского и естественно-научного знания о мире.

В XVII–XIX столетиях проблема времени и пространства разрабатывалась в трудах Д. Локка, Ж. Дюбо, Г. Лессинга, И. Гердера, И. Канта, Г. Гегеля. Локк одним из первых отметил неразрывное единство данных категорий. «...Распространённость и продолжительность, – писал немецкий философ, – взаимно обнимают друг друга» [Локк, 1985, с. 343]. Дюбо указал, что различные виды искусства имеют свои специфические пространственно-временные характеристики. Немецкий теоретик и драматург Лессинг, размышляя о хронотопе в литературе, подчеркивал, что для него наиболее важна временная характеристика, поскольку язык состоит из слов, расположенных во временной последовательности. Вслед за ним Гердер, говоря о ведущей функции литературы – изображение реальной жизни, установил, что литературный процесс необходимо рассматривать в связи с историческим и духовным развитием народа. В философии Канта пространство и время понимаются как чистые формы чувственного созерцания, «априорные формальные условия всех явлений вообще» [Кант, 1964, с. 139].

Однако само понятие «хронотоп» в терминологическом смысле изначально использовали только в математике и физике: когда А. Эйнштейн обосновал теорию относительности, тогда в научном обиходе и появилось это слово. Собственно, сам термин «хронотоп» был введен в научный оборот

физиологом А.А. Ухтомским и означал «закономерную связь пространственно-временных координат». Ухтомский ссылается на Эйнштейна, упоминая «спайку пространства и времени» в концепции пространства Минковского. Однако он вводит это понятие в контекст человеческого восприятия: «...с точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события» [Ухтомский, 2002, с. 347].

Из математики в литературу понятие хронотопа перенёс выдающийся учёный-литературовед М.М. Бахтин. До этого в науке о литературе пространство и время как художественные категории хоть и рассматривались вместе, но всё равно были отделены друг от друга. М.М. Бахтин показал, что пространство и время в художественном произведении нужно рассматривать в их неразрывном единстве. Именно поэтому при чтении произведения мы теперь обращаем внимание на время и пространство в их общности, целиком. Так, по Бахтину, литературный хронотоп как определенный способ освоения реального бытия выступает его художественным образом. При этом время можно рассматривать в качестве четвертого измерения пространства, поскольку именно времени принадлежит ведущая роль в пространственно-темпоральном континууме. Значимо, что эволюцию форм романа-travelога Бахтин связывает именно с изменением хронотопа [Бахтин, 1975].

После М.М. Бахтина многие исследователи стали предлагать собственные, расширенные трактовки хронотопа. Так, например, В.Г. Щукин дает следующее определение: «Хронотоп – присущая процессу, событию или состоянию субъекта пространственная и временная оформленность и жанровая завершенность». Это не просто «время – пространство», а «время – место совершения» [Щукин, 2004, с. 61].

Соответственно, при рассмотрении хронотопа как ведущего литературоведческого понятия можно выделить следующие его значимые функции:

- определение художественного единства литературного произведения в его отношении к реальной действительности;

- организация пространства произведения, ввод в него читателей;
- установление соотношения различных видов пространства и времени;
- выстраивание цепочки ассоциаций в сознании читателя;
- установление на основе ассоциаций ключевых связующих элементов произведения с представлением о мире и расширение этих представлений;
- репрезентация индивидуальной авторской картины мира.

Учитывая особенности современной культуры, развивающейся в русле постмодернистских идей, отметим, что сейчас наиболее актуально говорить о функции хронотопа, связанной с организацией так называемой виртуальной реальности, в контексте которой актуализируются значимые для автора культурные смыслы и мировоззренческие категории. Чаще всего произведение современной прозы представляет собой определённое единство мифологического и реального, событийного и историко-культурного хронотопов. В частности, о соотнесённости в рамках автобиографического хронотопа «идеального и абстрактного времени метаморфозы» писал М.М. Бахтин [Бахтин, 1975]. Он же отмечал среди прочих функций хронотопа такую значимую функцию, как смыслопорождение. Согласно его рассуждениям, формирование смыслов посредством хронотопа в литературных произведениях разворачивается в двух основных событийных регистрах – онтологическом, обусловленном внешними факторами, и антропоцентрическом, связанном с чувственными и интеллектуальными переживаниями субъектов.

Наиболее значимы данные характеристики хронотопа при его изучении в контексте травелога. Являясь важной структурообразующей и концептуальной составляющей травелога, хронотоп определяет его особенности, жанровую специфику, характер соотнесённости в рамках конкретного художественного текста реального и ирреального времени и пространства. Именно хронотоп, являясь, по сути, телом травелога, позволяет учесть его особенности в синхроническом и диахроническом аспектах, пропуская их сквозь призму индивидуального авторского мировосприятия. Популярный сейчас жанр литературного духовного травелога, к которому относятся и романы Олега

Ермакова, как раз предполагает чрезвычайно тесную взаимосвязь пространственного перемещения героя и его внутренних, метафизических трансформаций.

Получается, что одной из ведущих функций хронотопа мы можем считать функцию художественной, жанровой и смысловой организации травелога, его репрезентации в пространственно-временном измерении. Следует учесть, что и хронотоп, и травелог содержат в себе как множество маркеров конкретной исторической эпохи, так и бесконечное число интертекстуальных указаний на выходящие за рамки данной эпохи культурные реалии и устоявшиеся в литературной традиции образы-архетипы.

Хронотоп как особая категория художественного текста, обозначающая пространственно-временное единство, играет исключительно важную роль в организации его содержания и в отображении знаний автора об устройстве мира. В современной науке, берущей своё начало от исследований М.М. Бахтина, часто встречается двухкомпонентная модель хронотопа (время + пространство). Хронотоп может быть представлен и как трехкомпонентная структура (субъект + время + пространство). Второй подход кажется нам более обоснованным, поскольку категория путника, или странника, во многом определяет организацию художественного времени и пространства в тексте. Так, тема духовного поиска и путешествия «по ту сторону бытия» не может реализоваться вне образа героя-проводника, своего рода посредника между миром реальным и ирреальным. Именно такой герой-проводник способен трансформировать реальное историческое время в универсальное историко-культурное пространство, наполненное особыми смыслами.

Таким образом, именно в отношениях странствующего в поисках истины героя и героя-проводника устанавливается корреляция реального и культурно-исторического времени, осуществляется трансформация событийного хронотопа в историко-культурный. Фактически хронотоп необходим как отражение духовной эволюции героя, для которого реальные географические

объекты постепенно утрачивают повседневный смысл, отрываясь от своих исходных значений и становясь частью универсальной модели мироздания.

С нашей точки зрения, субъектная составляющая хронотопа важна также потому, что именно разными типами персонажей обусловлено функционирование того или иного типа пространства и времени – в этом выражается конфликт двух диаметрально противоположных миров.

В конечном итоге именно субъектная составляющая превращает хронотоп в структуре травелога в бесконечную арену поиска смысла жизни с целью обретения своего истинного предназначения.

К типологическим характеристикам пространства можно отнести абстрактность и конкретность, замкнутость и открытость, условность и реальность. В отношении времени также важно проанализировать хронотоп с точки зрения соотнесённости в нём категорий прошлого, настоящего и будущего в сочетании с вневременной составляющей.

Отдельного внимания заслуживает языковая характеристика хронотопа, с помощью которой выражаются художественное время и пространство. Отметим, что работ, посвящённых именно языковому аспекту хронотопа, на сегодняшний день относительно немного. В числе наиболее интересных следует назвать диссертацию С.Б. Аюповой [Аюпова, 2012], статью О.О. Кандрашкиной [Кандрашкина, 2011], работу З.Г. Набережной [Набережная, 2011] и т.д.

Так, целый ряд исследований С.Б. Аюповой посвящён вопросу пространственно-временной организации романов И.С. Тургенева. В отдельных статьях и в монографии учёный особое внимание уделяет языковым способам формирования художественной картины мира, при этом важная роль отводится видовременным формам глагола и синтаксическим единицам. Главный вывод, к которому приходит Аюпова, заключается в том, что благодаря языковым механизмам категории пространства и времени в прозе Тургенева не просто возникают в сознании читателя, но и в целом определяют характерные черты русской языковой картины мира.

В статье «Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения» О.О. Кандрашкина, определяя художественный текст как особую пространственную организацию, указывает на такие значимые составляющие его анализа, как «объём, конфигурация, система повторов и противопоставлений, а также анализ таких свойств пространства, как симметричность и связность» [Кандрашкина, 2011, с. 1218]. В работе даётся многоуровневая классификация типов художественного пространства, которое может быть внешним и внутренним, конкретным и абстрактным, пространством повествователя и пространством персонажей.

Говоря о лингвистическом аспекте изучения хронотопа, Кандрашкина отмечает, что с помощью языка категория пространства преобразуется из мыслительной в семантическую, а единство пространства и времени определяется категорией предикативности. Именно поэтому столь важно применительно к хронотопу говорить о глагольных формах, о категориях таксиса и дейксиса и в целом о грамматическом языковом строе.

О категории времени как об одном из элементов языковой картины мира пишет в своей статье и З.Г. Набережнова. В частности, речь здесь идёт о времени и разных подходах к его изучению в разных областях знаний. Даётся также определение понятия «лингвистическое время», которое представляет собой «совокупность способов выражения средствами языка сущности физического и философского аспектов времени» [Набережнова, 2011, с. 146]. Относительность категории времени проявляется в категории дейксиса и подтверждается национальной специфичностью выражения языковой категории в разных языковых сообществах.

Анализ значимых структурных элементов хронотопа выступает в качестве методологической основы данного исследования.

На сегодняшний день выделяется немало разновидностей хронотопа. Например, П.Х. Тороп выделяет три уровня хронотопа, сосуществующие друг с другом в художественном произведении: топографический, психологический и

метафизический. Топографический хронотоп соотнесён с элементами авторского идейно-эмоционального отношения к отображенной действительности. С топографическим хронотопом тесно взаимосвязан психологический хронотоп. Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп образован сюжетом, психологический хронотоп – самосознанием персонажей.

Метафизический хронотоп составляет эстетическое значение образа – это уровень описания, связывающий уровни сюжета и самосознания, он определяет идейное осмысление текста, в том числе пространства и времени [Тороп, 2001].

Основные виды хронотопов в диахроническом аспекте были выделены М.М. Бахтиным: фольклорный, авантюрный, авантюрно-бытовой, автобиографический, средневековый, раблезианский, идиллический. Фольклорный хронотоп характеризуется глубокой пространственностью, конкретностью, осязаемостью, цикличностью времени, единством таких явлений, как еда и питье, новая жизнь и смерть, смех [Бахтин, 1975].

В авантюрном хронотопе пространство экстенсивно, время исторически не локализовано и представляет собой ряд коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам, величина и разнообразие художественного мира абстрактны, мир и герои остаются неизменными.

Авантюрно-бытовой хронотоп представляет собой слияние жизненного пути героя с реальным путем странствований под оболочкой метаморфозы. Признаками авантюрного времени являются исключительные события, случайная одновременность и разновременность. Бытовое время имеет смысл как наказание, очищающее героя, иногда оно служит для героя опытом, раскрывающим человеческую природу.

Для автобиографического хронотопа характерно следующее: реальное биографическое время почти полностью растворено в идеальном и абстрактном времени метаморфозы.

Кратко средневековый хронотоп можно описать как мир чудес в авантюрном времени, здесь появляется субъективная игра с временем и пространством, нарушение элементарных временных и пространственных соотношений и перспектив, их аллегоричность и символичность. Реальное время обесценено и растворено во вневременных категориях. Время выступает как разрушающее и уничтожающее начало.

В рамках раблезианского хронотопа художественный мир погружается в атмосферу тела и телесной жизни, за счет чего предстает более материальным и измеримым.

В идиллическом хронотопе прослеживается сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни, локализованное пространство и длинный временной ряд, региональный характер мотива родины, противопоставление деревни и города.

Также в рамках синхронического аспекта Бахтин выделяет разнообразные виды отдельных хронотопов, в числе которых – хронотопы дороги, замка, площади, гостиной-салона, провинциального городка, порога.

Дорога – это точка завязывания и место совершения событий, здесь время как бы вливается в пространство и течёт по нему. Замок насыщен временем исторического прошлого, на площади (агоре) впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека в условиях античного существования. Гостиная – место значимых встреч, завязки интриг и, что наиболее значимо, ведения диалогов житейского и философского характера. Что касается провинциального городка, то это место циклического бытового времени. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это «густое, липкое, ползущее в пространстве время».

Хронотоп порога «в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического

времени» [Бахтин, 1975, с. 279]. Общий характер взаимоотношений, которые складываются между разными типами хронотопов, является диалогическим.

Нам в рамках данного исследования важны также современные классификации хронотопов, связанные с такими характеристиками, как реальность / ирреальность категорий пространства и времени. В числе наиболее значимых разновидностей следует отметить событийный и историко-культурный (мифологический) хронотоп. В дальнейшем они будут упоминаться в диссертации, указывая на соотнесённость реального и мифологического времени романов «Песнь тунгуса» и «Либгерик».

В литературоведении вопрос о хронотопе стал разрабатываться лишь в двадцатые-тридцатые годы XX столетия, когда были предприняты первые попытки сформулировать понятия художественного времени и пространства. Большое значение в этом плане имеют труды М. Бахтина, Л. Выготского, С. Эйзенштейна, в которых данные категории, понимаемые как особые средства эстетического выражения мироощущения, мировосприятия художника, рассматриваются:

- 1) с онтологической точки зрения, исследующей закономерности перехода от реального (физического, психологического и т.д.) пространства и времени к художественному;
- 2) с гносеологической точки зрения, отражающейся в пространственно-временных характеристиках художественно-идеального, воображаемого образа;
- 3) с точки зрения перехода от художественного образа к его материальному воплощению в произведении литературы.

В целом исследования этого периода носят единичный, частный характер. Они обращены преимущественно к анализу конкретных произведений и взглядов того или иного писателя на пространство и время. Главный акцент в них делается на категории времени как одном из важнейших компонентов структуры художественного произведения.

Ситуация существенно изменилась в 60-е годы, когда был «впервые применён комплексный подход к изучению данных категорий. Пространство и

время стали рассматриваться, «исходя из конфликта, ситуаций, персонажей, исходя из отношений между компонентами, всеми категориями художественного мира» [Семёнов, 2020, с. 109].

Как в русском, так и в зарубежном современном литературоведении наметились две ключевые тенденции. Одни учёные полагали, что в «ходе социального и научного прогресса фактор времени приобретает все большее значение», а литература все «в большей мере становится искусством времени» (статьи Э.Ф. Володина [Володин, 1978], Д.Н. Медриша [Медриш, 1974]). Другие же, наоборот, отдали приоритет категории пространства. Так, американский литературовед Д.Н. Фрэнк в статье «Пространственная форма современной литературы» отметил, что «современное искусство движется в направлении все возрастающей пространственности» [Фрэнк, 1989, с. 211]. Первостепенное значение категории пространства в моделировании художественного мира подчеркнул в своих работах Ю.М. Лотман [Лотман, 1988].

И всё же в наибольшей степени здесь следует сослаться на труды М.М. Бахтина [Бахтин, 1975], Д.С. Лихачева [Лихачев, 1979], Н.К. Гейя [Гей, 1975], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов, 2015], Г.М. Фридлендера [Фридлендер, 1983]. Эти учёные рассматривают время и пространство в их неразрывном единстве и подчеркивают, что данные категории взаимообуславливают и взаимоопределяют друг друга и являются составляющими более общей категории – хронотопа.

В культурно-историческом аспекте рассматривает категории времени и пространства А.Я. Гуревич [Гуревич, 2001]. В его понимании время и пространство являются определяющими категориями человеческого сознания. И потому они выступают основными понятиями культуры и литературы.

С.А. Бабушкин указывает, что время и пространство выступают важнейшими компонентами художественного мира. Они служат формой развертывания художественных образов и несут в себе эстетический смысл и содержание [Бабушкин, 1984].

Изучению мифологического времени и пространства посвящены работы А.Ф. Лосева [Лосев, 2001]. На основе анализа трудов античных философов исследователь раскрывает их мировоззрение, мировосприятие, представления об окружающей действительности. Кроме того, он рассматривает миф в контексте современной культуры, что позволяет ему вывести отличительные особенности мифологического времени и пространства.

М.С. Каган указывает, что «пространственно-временные отношения – это способ бытия произведения искусства во времени и пространстве, способ отражения в нем пространственно-временных отношений и пространственно-временного характера восприятия произведения искусства» [Каган, 1974, с. 30].

Немалую роль в изучении хронотопа сыграла работа Б.А. Успенского «Поэтика композиции» [Успенский, 1970]. Здесь большое внимание уделяется проблеме хронотопа автора. Исследователь приходит к выводу, что пространственно-временная позиция автора постоянно меняется и это напрямую связано с особенностями конституирования художественного повествования. Подобная позиция представляется особенно важной в процессе изучения травелога, так как именно смена темпоральных и топологических характеристик позволяет определить, какого рода травелог перед нами: связан ли он с географическим перемещением героя или в наибольшей степени предполагает духовное путешествие «внутри себя» с целью поиска ответов на онтологически значимые вопросы. Не менее важно установить логическую взаимосвязь между событийной канвой повествования и процессом мировоззренческой эволюции героя, то есть выявить соотнесённость в рамках художественного текста событийного и историко-культурного хронотопов.

Структура художественного времени и пространства рассматривается Л.М. Цилевич [Цилевич, 1986]. Исследовательница указывает, что неотъемлемыми компонентами данных категорий являются сюжетное и фабульное время и пространство.

Интересна позиция Б.С. Мейлаха, который подчёркивает, что «время и пространство следует рассматривать в единстве со всеми компонентами художественного целого» [Мейлах, 1974, с. 176].

Темпоральный аспект хронотопа довольно тщательно изучен в трудах таких исследователей, как Д.Н. Медриш [Медриш, 1974], Э.Ф. Володин [Володин, 1978], В.Б. Шкловский [Шкловский, 1929], В.И. Чередниченко [Чередниченко, 198Г], Н.Ф. Ржевская [Ржевская, 1970], Б.Ф. Егоров [Ритм, пространство и время, 1974], Е.Г. Яковлев [Яковлев, 1985], П.Г. Антокольский [Антокольский, 1965], В.Я. Гречнев [Гречнев, 1976] и др. Структура, функции, специфика художественного пространства раскрываются в работах Ю.М. Лотмана [Лотман, 1988].

Среди коллективных трудов, посвященных изучению категорий времени и пространства, можно назвать сборник «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» [Ритм, пространство и время, 1974].

Проблема времени и пространства вызывает огромный интерес и у зарубежных исследователей. Среди их работ отметим прежде всего труды Д.Н. Фрэнка [Фрэнк, 1979], К. Леви-Стросса [Леви-Стросс, 1955], Р. Барта [Барт, 2008], М. Хайдеггера [Хайдеггер, 1997].

Существенный вклад в изучение категории хронотопа внесли казахстанские учёные. Например, свойства художественного времени и пространства рассматриваются в статье Е.Д. Турсунова. Особенно важна мысль учёного о том, что прошлое и настоящее, так же как время реальное и ирреальное, являются единой неделимой субстанцией,

Осмысливая категорию времени в древнейшем искусстве «айтыс» (импровизация-соствязание двух певцов), Турсунов пишет: «Время предков предстает активным составным компонентом настоящего времени повествования» [Турсунов, 1981, с. 40].

Проблема связи, совмещения времён в современной философской и исторической прозе изучается также в трудах Б.Я. Толмачёва [Толмачёв, 1990],

Н.К. Сарсекеевой [Сарсекеева, 2013]. Особенности пространственно-временной организации произведений устного народного творчества раскрывают в своих исследованиях С.А. Каскабасов [Каскабасов, 1972], Ш. Ибраев [Ибраев, 1995].

Н.О. Джуанышбеков [Джуанышбеков, 1996] посвятил свои работы анализу хронотопа в современной литературе. Изучению понятия хронотопа, его функций, типов посвящены исследования В.В. Савельевой [Савельева, 2013]. В её диссертации «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» рассматривается специфика литературных сновидений (на материале творчества Достоевского, Толстого, Чехова, Пушкина) и систематизируется терминология, применяемая в изучении данного вопроса. Также Савельева даёт подробную классификацию онейрических хронотопов.

Сущность категорий времени и пространства раскрывается также в статье Ф.Т. Саметовой [Саметова, 1998] «Объективное и субъективное в определении времени и пространства».

Однако, несмотря на огромное количество работ, посвящённых проблеме художественного времени и художественного пространства, некоторые вопросы до сих пор требуют дополнительного изучения. И прежде всего это вопрос, связанный с конкретно-практическим исследованием категорий времени и пространства в творчестве современных писателей. Для литературы рубежа XX–XXI веков это имеет особое значение. Современное постмодернистское сознание, для которого характерны универсализм и всеохватность, эклектика различных стилей и направлений и непрерывный диалог культур, даёт принципиально иной взгляд на человека и его место в мире. Отныне частная судьба вписывается в контекст судьбы общечеловеческой, в связи с чем границы индивидуальных времени и пространства расширяются до вселенских масштабов. Хронотоп преобразуется в культурное поле дискурса, совмещающего коды и смыслы различных эпох. Внутри них нередко угадывается универсальный образ-архетип, связанный с устоявшейся и постоянно воспроизводимой моделью духовного поиска человека, в том числе и самого автора. Именно этот критерий мы используем в качестве

методологической основы исследования романа-травелога в творчестве Олега Ермакова.

Хронотоп, являющийся сложной и многоуровневой динамической категорией, рождаемой на стыке таких общегуманитарных дисциплин, как культурология, философия, эстетика, филология, социология, мы будем рассматривать, опираясь на учение Бахтина, как неразрывное «единство пространственных и временных параметров, направленное на выражение определенного культурного, художественного смысла» [Бахтин, 1975, с. 134].

Учитывая, что в художественном тексте хронотоп, будучи сам многослойным художественным образом, реализует себя в различного рода языковых и ментальных конструктах (архетипах, метафорах, эпитетах, ассоциативно-смысловых полях), мы отдельное внимание в работе будем уделять речевому контенту, а также структурно-языковым элементам художественного повествования, которые, образуя «тело» хронотопа, становятся ключевыми механизмами его логико-композиционной организации. В числе таких механизмов следует назвать географические наименования, выступающие в функции маркеров времени и пространства, сквозные образы-символы, экфрасис, фотографию и т.д. В частности, отдельное внимание стоит уделить экфрасису – известной с эпохи Античности литературоведческой категории, понимаемой как «описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте» [Экфрасис в русской литературе, 2002, с. 8].

Именно при изучении современных травелога и хронотопа, функционирующих в принципиально иных социокультурных условиях, наиболее актуально говорить об экфрасисе, благодаря которому в тексте художественного романа создаётся семиотическое поле произведения искусства, необходимое для вовлечения читателя в непрерывный межкультурный диалог с творцом и другими, более ранними культурными формациями. Экфрасис в постмодернистском романе Ермакова «Либгерик» перерастает в многоуровневый символ с обилием интертекста и множеством

непрерывно продуцируемых семиотических систем. Тема духовного путешествия и духовного проводничества, поданная сквозь призму экфрасических описаний, композиционно организует весь текст романа, сообщая ему логическую замкнутость формы.

Становясь единой когнитивно-эстетической моделью мироздания, современный хронотоп нуждается в подробном изучении как с точки зрения организующих его структурно-языковых и литературоведческих категорий, так и с точки зрения логического построения авторской мысли внутри постоянно меняющегося пространственно-временного континуума. Например, тот же экфрасис обеспечивает трансформацию хронотопа из событийного в историко-культурный, создаёт единое культурное поле, в контексте которого переплетаются современность и культурные коды прошлого, вымысел и реальность, мифы и факты личной биографии героев того или иного художественного произведения.

Анализируя хронотоп в романе-травелоге Олега Ермакова, мы рассматриваем его как трёхкомпонентную структуру (субъект + время + пространство), как динамически развёртываемое повествование, изменчивость темпоральных и топологических характеристик которого отражает логику авторского замысла и поступательность движения героев, переживающих духовную эволюцию, кардинальную трансформацию сознания в условиях путешествия «по ту сторону».

Также отдельно стоит отметить, что магистральным в рамках данного исследования для нас будет понятие мифологического (историко-культурного) хронотопа, воспроизводящего архетипические формы мышления, для которых характерен синкретизм, трихотомическое членение мира на небо, землю и преисподнюю, формирование этических оппозиций, понимаемых как точки духовной ориентации в пространственно-временном континууме, где есть сакральный верх и профанный низ.

1.3. Степень изученности прозы Олега Ермакова

Олег Ермаков начал публиковаться с конца 1980-х годов, тогда же появились первые отклики на его прозу. В частности, одним из первых имя талантливого смоленского писателя упомянул А.С. Немзер в журнале «Новый мир». Назвав Ермакова одним из самых перспективных «молодых» писателей перестроечной эпохи, А.С. Немзер особо выделил его «жесткие и вполне профессионально сделанные “афганские” рассказы» [Немзер, 2000, с. 82].

В целом на сегодняшний день художественная проза Олега Ермакова находится на начальной стадии изучения. Внимание литературоведов она привлекла относительно недавно – многие мотивы и темы творчества современного смоленского писателя остаются пока малоизученными.

Исключение составляет затронутая А.С. Немзером «афганская» тема в прозе Ермакова – ей уже сейчас посвящены отдельные статьи и монографии. В частности, за последние годы вышло несколько работ современных исследователей, в которых затрагиваются проблемно-тематические, структурные и концептуально-мировоззренческие аспекты военной прозы Ермакова.

Так, в 2001 году появилась монография Э.А.О. Курбанова «Новая натуральная школа как литературное течение 1980–90-х гг.». Отдельная глава посвящена Олегу Ермакову и его роману «Знак зверя». Наряду с В. Яницким и Б. Крючко смоленский писатель рассматривается здесь как представитель «натуральной школы», тенденции которой он тем не менее преодолевает «за счет усиления притчевости, элементов мифологизма» [Курбанов, 2001, с. 99].

В 2010 году была написана диссертация О.В. Ключинской «Военная проза О.Н. Ермакова. Проблема жанрово-стилевого единства», в которой исследуются «тематические, стилевые и жанровые доминанты военной прозы писателя, выявляется своеобразие художественного мира талантливого современного прозаика» [Ключинская, 2010а, с. 199]. Особое внимание здесь, как и в монографии Курбанова, уделяется «Афганским рассказам», повести

«Возвращение в Кандагар» и роману «Знак зверя». В частности, Ключинская отмечает, что «рассказы Ермакова в данном цикле объединяет общность военной тематики, образ “сквозного героя” и “единый 12 сюжет” (И. Сухих) – уход на войну и возвращение, бесконечное возвращение к потерянной гармонии или возвращение “в цинковом гробу”» [Там же, с. 150].

В итоге выявляется следующая закономерность цикла: мотив белого снега, зимы как смерти рождается из хронотопа цикла (события развиваются с начала весны одного года и до поздней осени следующего). Сквозные образы-мотивы повествования создают «метатекст, целостную картину образа мира при сюжетном единстве отдельного текста и цикла в целом». В работе анализируются также военные рассказы Ермакова: «Крещение», «Желтая гора», «Благополучное возвращение» («Хеппи-энд») (1989), «Последний рассказ о войне» (1995), «Колокольня» (1990), тематически, идейно и композиционно дополняющие афганский цикл писателя.

Также в работе устанавливается «художественно-композиционная общность повести “Возвращение в Кандагар” и рассказов О. Ермакова», констатируется, что писатель связывает невидимыми нитями все свои тексты: одни и те же мотивы, образы, приемы могут встретиться в разных произведениях, они дополняют друг друга, раскрывают новые аспекты поставленных автором проблем.

Анализируя роман «Знак зверя», Ключинская обращает внимание на его жанрово-композиционную структуру, систему образов, сюжетные и языковые особенности.

Языковой аспект военной прозы Олега Ермакова был подробно проанализирован в диссертации С.Н. Волковой «Имена собственные в романе Олега Ермакова “Знак зверя”». Главное достоинство работы состоит в том, что язык художественных текстов писателя здесь впервые рассматривается на ономастическом уровне. В ходе исследования Волковой был сделан ряд важных выводов, в числе которых необходимо отметить следующие:

– ономастикон романа О.Н. Ермакова «Знак зверя» отражает два плана произведения – реальный план (изображающий в основном военную среду) и ирреальный (философско-символический, с религиозными и мифологическими аллюзиями). Эти два плана можно наблюдать и в романах «Вокруг света», «Песнь тунгуса», «Либгерик»;

– имена собственные в анализируемом произведении содержат историческую, социальную, культурологическую и психологическую информацию;

– ономастическое пространство романа в соответствии с полевым подходом имеет ядро и периферию. При этом периферийные онимы (ПО) формируют философско-символический план и зачастую являются ключевыми [Волкова С.Н., 2012].

Помимо монографий, появляются научные статьи, подробно исследующие отдельные аспекты военной прозы Ермакова. Так, в 2005 году выходит статья Т.А. Терновой «Метаморфозы афганской прозы». Исследователь считает, что О. Ермаков описывает в повести «Возвращение в Кандагар» пересечение главным героем Костелянцем воздушной границы как «переход из поля смерти Ада в сад Рая» [Тернова, 2005, с. 196].

О.В. Ключинская в статьях продолжает развивать основные положения своей диссертации. В статье 2009 года «Принцип циклического построения сборника Олега Ермакова “Афганские рассказы”» глубоко раскрыта тема войны в творчестве смоленского писателя, тщательно проанализирован с точки зрения мотивов, структуры и системы персонажей каждый рассказ цикла.

«Автор соединяет последний рассказ с первым, замыкая пространственный и временной круг цикла, формируя осознание бесконечного повторения происходящих событий жизни и войны, мира и смерти в них», – приходит к выводу О.В. Ключинская [Ключинская, 2009, с. 69].

Отметим, что в указанный ермаковский цикл входят шесть рассказов: «Весенняя прогулка», «Н-ская часть провела учения», «Зимой в Афганистане», «Марс и солдат», «Пир на берегу фиолетовой реки» и «Занесённый снегом

дом». Цельность замысла, по наблюдению Ключинской, осуществляется благодаря единому сюжету и образу «сквозного героя», который «носит разные имена, но имеет схожее мироощущение». Особого внимания заслуживает мысль о наличии единого внутреннего «скрытого» сюжета военных рассказов Ермакова, представляющего собой некое поступательное движение совокупного героя, проходящего путь «от юного мальчика до обременённого знанием суровых законов жестокой жизни солдата, возвращающегося либо в никуда и ни к кому, либо в цинковом гробу». Этот «мини-вариант» мотива возвращения, известного русской литературе ещё со времён Древней Руси (достаточно вспомнить «Слово о полку Игореве», где бегство князя из плена преподносится в контексте христианской идеи о спасении и возвращённой вере), показывает «однозначность не-возвращения» героя Ермакова. Новаторство смоленского писателя, согласно идее Ключинской, состоит в том, что, поднимая тему войны, он показывает необратимость процессов, которые происходят в жизни и сознании героя, уже не способного заново воссоздать утраченные духовные связи с миром и людьми, как это было, например, в прозе Шолохова и Кондратьева: «...внутри метафорического композиционного кольца — изменивший всё Афганистан, события трагической войны» [Ключинская, 2010б, с. 118]. Добавим, что тема поступательного движения героя, совершающего духовное путешествие в поиске самого себя, характерна и для травелога Ермакова — в частности, для романов «Вокруг света», «Либгерик» и «Песнь тунгуса».

Вторая работа О.В. Ключинской посвящена мотивам и образам в военной прозе Ермакова. Здесь затрагивается актуальная для нашего исследования тема хронотопа, его специфики и структуры. В частности, О.В. Ключинская отмечает особый подход автора к категории времени. «О. Ермаков композиционно строит свою повесть таким образом, что смешение времени (прошлого / настоящего / будущего) для его героя неизбежно. Хронотоп повести цикличен. Восток и Запад, прошлое и настоящее, “тогда” и “теперь” смыкаются для героя повести (и для её автора) в одной точке — война, Кандагар, Афган» [Ключинская, 2010в,

с. 63]. Среди прочих композиционно-языковых особенностей повести Ермакова в статье упоминается тенденция автора к выстраиванию этических оппозиций. Например, оппозиция «свой – чужой» помогает глубже осознать особенности жизни и смерти современного человека, создать когнитивный образ сегодняшней реальности.

В этой же повести прослеживается характерная для художественного «пространства романов Ермакова тенденция перехода событийного хронотопа в мифологический, историко-культурный. О библейско-мифологическом подтексте произведений Ермакова написано и в заключительной части статьи О.В. Ключинской. Исследователь отмечает, что «в повести «Возвращение в Кандагар» в мифологическом ключе разрешается не только проблема «войны и мира», но и проблема рода, семьи, смысла человеческого бытия и его продолжения в потомках». Подобное наблюдение касается и таких произведений, как роман «Знак зверя» и рассказ «Зимой в Афганистане» [Там же, с. 67].

Исследованию пространственно-временного континуума военной прозы Олега Ермакова посвящает свои статьи В.Б. Волкова. В них также акцент делается на этических оппозициях, организующих аксиологическую «вертикаль» художественного повествования в произведениях смоленского писателя. Так, говоря о структуре концепта «своё / чужое» в военной прозе Ермакова, В.Б. Волкова отмечает, что «понятие “азиатчина”, дающее имя концепту, актуализирующее бинарную оппозицию “свое” – “чужое” и обозначающее “чужое” пространство, встречается у О.Н. Ермакова только в романе “Знак зверя”. При этом всё, касаемое концептуально значимой категории “своё” / “чужое” размещено в повествовательных плоскостях ермаковских рассказов». Важно, что концепт «не только мыслится, но и переживается», становясь «предметом эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [Волкова, 2012, с. 66].

В статье В.Б. Волковой делается значимое наблюдение, связанное с особенностями организации художественного пространства и времени в прозе

Ермакова: «Для творчества Ермакова свойственна усложнённая структура художественного времени. Это, во-первых, субъективность, тесная связь с внутренним миром героя; во-вторых, скачкообразное движение времени, нарушение его традиционного хода (от прошлого к будущему)...». В «Последнем рассказе о войне» актуализируется параметр пространства. «Именно в пространстве сосуществуют времена, именно через пространство разновременное предстает как одновременное, пространство “работает” как память, как последний и универсальный интертекст» [Там же].

В другой статье В.Б. Волкова на примере военной прозы Ермакова рассматривает приёмы моделирования антиномических концептов «Небо» и «Земля» через актуализацию признаков «близость» и «отчуждённость». Учёный делает вывод, что «комплексное изучение концептов “Небо” и “Земля” в художественном мире произведений Ермакова позволяет выявить их значение в процессах познания и восприятия героями действительности». Концепты «Небо» и «Земля» ассоциативно связаны с концептами «Свое» и «Чужое». В связи с этим небо и земля в художественном пространстве произведений наделяются антиномическими признаками, такими как «близость» и «отчуждённость» [Волкова, 2011].

Важны наблюдения В.Б. Волковой о мифологизме и антиномичности хронотопа в контексте военной прозы Ермакова. Именно наличие этих значимых темпорально-топологических характеристик выстраивает художественную «вертикаль» повествования: «Дуализм восприятия героями Ермакова чужой земли репрезентируется в двух типах отношения к ней: с одной стороны, она отчуждает себя, как и чужое небо, пустынностью, однообразием, монохромностью, агрессивностью; с другой – наделённые мифологическим сознанием, герои воспринимают землю как некую целостность, единую праматерь, женскую субстанцию, охраняющую и оберегающую» [Волкова, 2011, с. 51].

Отдельного внимания в статье заслуживают наблюдения, связанные со сложной многоуровневой структурой концептов «Небо» и «Земля» в прозе

Ермакова. Приобретая множество дополнительных характеристик, эти понятия включаются в различного рода ассоциативные поля, образуя единое культурологическое пространство, в контексте которого актуализируются значимые для автора смыслы и образы-архетипы: «Ермаков, показывая сложный путь героев от отчуждения от мира, земли, вселенной к одновременной привязанности к разным землям – своей и чужой, доказывает, что главная ценность – это жизнь во всём её разнообразии, потому что остальное лишено смысла, если её нет. В таком контексте концепты “Небо” и “Земля” приобретают факультативные, коннотативные характеристики: земля и небо образуют единое смысловое поле с понятиями “мир” и “жизнь”, которые составляют периферию ментального поля концептов» [Там же, с. 52].

Отдельные исследователи уделяют особо пристальное внимание поэтике военных произведений Ермакова и средствам художественной выразительности, раскрывающим ключевые авторские идеи. В частности, о поэтике «афганских рассказов» О. Ермакова пишет Т.В. Садовникова. По сути, её статья продолжает размышления, начатые В.Б. Волковой. Во главу угла поставлена идея дихотомичности художественного мышления Ермакова и особой организации хронотопа в контексте его военной прозы. Акцент вновь делается на оппозиции своего / чужого, положенной в основу сюжетно-композиционного построения «Афганских рассказов» и романа «Знак Зверя»: «В основе поэтики “Афганских рассказов” лежит противопоставление двух пространств, которое поддерживается системой мотивов и лейтмотивов. Афганская война – война, ведущаяся на чужой территории, что задаёт хронотоп “чужого”, противопоставленный хронотопу “родного”. <...> Диада “своё” – “чужое”, реализуемая на пространственном уровне, мифологична <...> уже в “Афганских рассказах” О. Ермаков начинает конструировать свой миф об афганской войне, максимально полно развёрнутый в романе “Знак зверя”...» [Садовникова, 2013, с. 102].

В исследованиях о Ермакове, появившихся в последние годы, нередко проводится сопоставление творчества смоленского писателя с литературным

наследием классиков русской и зарубежной литературы. В 2017 году вышла статья О.Е. Похаленкова «Сравнительно-сопоставительное исследование прозы о войне на примере сюжетной модели “Инициация”». В частности, проводится параллель между романами «На западном фронте без перемен» и «Знак зверя». Главной целью такого сопоставления является установление сходства в построении образа центрального персонажа. Суть сходства заключается в том, что «в основе модели построения образа лежит традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому иницируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, а затем возрождается уже другим человеком. В представленном исследовании первый этап, удаление от людей, соответствует этапу взросления, или подготовительному этапу. Второй – фронтовым будням, третий – возрождению. Каждый из этапов имеет собственный набор событий, которые репрезентируют этот этап на мотивном уровне» [Похаленков, 2017, с. 128].

В ходе анализа было установлено, что традиционные для военной литературы этапы инициации (отдаление героя от людей, его слияние с фронтовым братством и последующее возрождение) «приобретают в произведениях Ремарка и Ермакова иную интерпретацию: герой удаляется от людей (семья) и проходит этап фронтовых будней, приводящих его не к желанию героического подвига, а к разочарованию в происходящем. На мотивном уровне это выражается в трансформации фабульных мотивов в сюжетные» [Там же, с. 133].

Тему военных преступлений в современном литературном дискурсе затрагивают в своей работе Л.В. Павлова и И.В. Романова [Павлова, Романова, 2018]. В контексте обзора основных тенденций развития русской прозы и лирики XX века анализируется антивоенный рассказ О. Ермакова «Колоколья», иллюстрирующий особенности современной прозы о новых войнах. Осуждение нового типа войн на чужой территории осуществляется введением в текст контрастного по отношению к войне идиллического хронотопа, создающего культ дома, семьи, земледельческого созидания,

христианских ценностей. Приведенные примеры показывают, что русская проза о войне – это прежде всего проза покаянная.

В 2019 году выходят две статьи С.Р. Взятченковой и И.А. Королевой, посвящённые ономастике военной прозы Ермакова. В статье «Образ солдата в “Арифметике войны” О. Ермакова через призму имён собственных» исследуются такие рассказы, как «Боливар», «Кашмир», «Блокнот в чёрной обложке». Особое внимание уделяется формам имени главного героя – Михаила Глинникова. Исследователи приходят к выводу, что «через формы имени Ермаков показывает, какими молодыми, неопытными, неподготовленными... солдаты попадают не просто в армию, а на настоящую войну» [Взятченкова, 2019а, с. 24]. Помимо этого, в статье анализируются и другие имена и фамилии героев, определяется их происхождение.

Вторая работа С.Р. Взятченковой и И.А. Королевой посвящена реальным антропонимам в сборнике рассказов Олега Ермакова «Арифметика войны». В частности, подробно изучен набор ономастических средств, которые можно разделить на четыре подгруппы: имена (173 онима), фамилии (119), отчества (11) и прозвища (31) [Взятченкова, 2019б].

В статье Д.В. Бутеева анализируется роман Олега Ермакова «Радуга и вереск». В частности, исследуется тоpos Смоленска, внутри которого пересекаются историко-мифологическое пространство и современность. План современности связан с приездом весной 2015 года в Смоленск москвича, свадебного фотографа Ивана Косточкина. Это взгляд на город глазами стороннего наблюдателя [Бутеев, 2021]. Исторический план представлен картиной неудачного штурма Смоленска русскими войсками во время русско-польской войны 1632–1634 годов.

Характерно, что здесь образ Смоленска представлен глазами «врага-иностранца» – польского офицера Вржосека. Так внутри урбанистического хронотопа возникает своеобразный диалог культур, и в обоих повествовательных планах идет постепенное «погружение в Смоленск».

По мысли автора статьи, мифологема Смоленска, его историко-культурный хронотоп формируется на основе сближения города с другими европейскими городами: Толедо, Иерусалимом, Вероной. Это культурное сближение не случайно и отчасти связано с мотивом «города-ключа», трактуемого в том числе и как ключ судьбы: «Как переломить... ключ... ключ судьбы... зачем же ключ ломать? Да это снова Летовым нанесло. Границы ключ переломлен... Чушь какая-то. Ключ ещё цел <...>. И тут-то он и услышал как будто хруст, и треск, и дребезг, и грохот сломленного ключа, города, всего мира» (707–708)». Возникает универсальный образ-миф города – микромоделю Вселенной с ее космическим правопорядком [Там же].

В статье И.В. Романовой анализируется идиллический хронотоп в рассказе Олега Ермакова «Колокольня». Опираясь на статью Бахтина, Романова выделяет следующие характерные черты идиллии:

- 1) органическая прикрепленность жизни к конкретному месту – родной стране;
- 2) ограниченность повествования только основными немногочисленными реалиями жизни: любовь, жизнь, смерть, труд, брак, еда и питье;
- 3) сочетание человеческой жизни с жизнью природы – так называемый психологический параллелизм.

Все эти признаки есть и в рассказе Олега Ермакова. Идиллический мир представлен здесь образом деревни Колокольни, расположенной на Старой Смоленской дороге. У этого образа есть исторический прототип – реальная деревня Колокольня в Гагаринском районе Смоленской области.

Образ Старой Смоленской дороги вызывает у автора воспоминание о наступлении французской армии на Москву. Но стихии разрушения не подвластен идиллический топос этого рассказа – дом деда главного героя. Сад перед домом соотносится с Эдемом. Весь рассказ – подробное описание уклада жизни различных поколений жильцов этого дома.

В итоге автор статьи делает следующий вывод: идиллический хронотоп в рассказе Ермакова обращен в прошлое, но в то же время направлен в будущее.

Ожидаемая героем вечная жизнь должна быть похожа на колокольнинский рай, вратами в который станет пустая колокольня [Романова, 2014].

Конкретно травелог в творчестве Олега Ермакова посвящена только что вышедшая в журнале «Знамя» статья Ильи Кочергина «Путешествие на Запад». В ней анализируется новый роман писателя «Круг ветра».

Здесь повествуется о том, как буддийский монах из Китая Сюань-цзан возвращается из семнадцатилетнего путешествия за книгами. Он рассказывает о своем пути сначала монахам, затем китайскому императору в столичном Чанъане, вспоминает о нем наедине с собой в заточении. Рассказ в рассказе о путешествии – то от первого, то от третьего лица. Второй план романа – время позднего СССР, эпистолярное общение в письмах между молодыми военными переводчиками, которые в студенческие годы сыграли в самодеятельном спектакле по мотивам романа «Путешествие на Запад» и ощутили себя героями путешествия Сюань-цзана.

С мотивом путешествия на Запад как одной из форм духовного путешествия «по ту сторону» мы уже встречались в романе «Либгерик» из байкальской трилогии Ермакова. В новой книге находит развитие та же тема, и центральным событием становится «беззащитное и безоружное путешествие за мечтой». Сам Кочергин называет такое путешествие погоней «за книгами против мировой энтропии», а Олега Ермакова – «специалистом по переложению пространств в текст».

Упорное следование «своему Дао и в конечном счете исполнение своей дхармы» (действие происходит в Индии) – внутренний сюжет новой книги смоленского писателя: «Мой путь из Поднебесной в Индию и обратно – это бесконечное повествование. Порой мне казалось, что я уже и не живой человек, а некий набор буковок, звуков. И кто-то пишет их... Кто-то в будущем» [Кочергин, 2025, с. 173].

В другой статье Ильи Кочергина речь как раз идёт о «романе-медитации» из цикла анализируемых нами романов о шамане-эвенке Мишке Мальчакилове и «леснике» Олеге Шустове. В частности, упоминается третья книга цикла –

«Либгерик» (Первоснежка). Автор статьи отмечает, что в процессе путешествия-медитации с главными героями происходят необычные вещи. И странные вещи «происходят со временем и пространством». По мысли Кочергина, «Ермаков вообще умеет играть с пространством» [Кочергин, 2021, с. 37]. Дорога домой, то есть к самому себе, всегда означает для героя выход «в иные сферы сознания», особое преломление топоса и хроноса.

Итак, на сегодняшний день литературоведами и лингвистами наиболее детально изучена афганская проза Олега Ермакова – в частности, такие произведения, как «Афганские рассказы», повесть «Возвращение в Кандагар» и роман «Знак зверя».

Посвящая данное исследование проблеме хронотопа в травелоге Олега Ермакова, возьмём на вооружение идею особой организации художественного пространства и времени в контексте его малой и большой прозы. В частности, для нашего исследования актуальна мысль об этических оппозициях как конституирующих элементах хронотопа и введении проблематики произведений в мифологический контекст.

Одна из главных целей исследовательской части диссертации – продемонстрировать ключевые механизмы перехода событийного хронотопа в историко-культурный (мифологический) и показать взаимосвязь этих переходов с центральной авторской идеей.

Выводы по Главе I

1. Можно выделить два основных подхода к изучению травелога. Первый сосредоточен на рассмотрении фактографической стороны текста. В зависимости от позиции исследователя вычленяются исторические, культурологические, географические, естественно-научные аспекты приведённых в тексте описаний. При этом текст в целостном понимании остаётся вне области исследовательского интереса. Второй подход подразумевает изучение отдельной группы путешествий или текста отдельного

путешественника. Здесь уже травелог мыслится как речевой дискурс, отдельные структурообразующие элементы которого организуют неделимую телеологическую или мифопоэтическую модель мироздания, в контексте которого осуществляется поступательное движение авторской мысли. Мы имеем дело с метагеографией, в которой «акт восприятия и акт воображения пространства являются безусловным единым “гештальтом”, обеспечивающим относительную общественную эффективность сочленения и соотнесения нарративов “видимых” (условная материальная деятельность) и “невидимых” (условная духовная, культурная, автономная ментальная деятельность)» [34].

2. В качестве рабочего определения травелога мы будем использовать следующую формулировку: травелог – жанр художественного или документального путешествия, универсальный социокультурный дискурс, обладающий многослойной концептуально-категориальной структурой, в состав которой входят всевозможные рациональные, чувственно-образные и деятельностные формы его воплощения, разнообразные образы и архетипы, и выполняющий в контексте художественного произведения функцию репрезентации индивидуальной авторской картины мира.

3. Термин «хронотоп» был введен в научный оборот физиологом А.А. Ухтомским и означал «закономерную связь пространственно-временных координат». Ухтомский ссылается на Эйнштейна, упоминая «спайку пространства и времени» в концепции пространства Минковского. Однако он вводит это понятие в контекст человеческого восприятия: «...с точки зрения хронотопа, существуют уже не отвлеченные точки, но живые и неизгладимые из бытия события» [Ухтомский, 2002, с. 347]. Из математики в литературу его перенёс М.М. Бахтин. До этого в науке о литературе пространство и время как художественные категории хоть и рассматривались вместе, но всё равно были отделены друг от друга. М.М. Бахтин показал, что пространство и время в художественном произведении нужно изучать в их неразрывном единстве.

4. Анализируя хронотоп в романе-травелоге Олега Ермакова, мы опираемся на работы П.Х. Торопа, в которых даётся представление о

топографическом (событийном) и психологическом (историко-культурном) типах хронотопа, и труды Бахтина, затрагивающие проблему его структуры. Мы рассматриваем хронотоп как трёхкомпонентную структуру (субъект + время + пространство), как динамически развёртываемое повествование, изменчивость темпоральных и топологических характеристик которого отражает логику авторского замысла и поступательность движения героев, переживающих духовную эволюцию, кардинальную трансформацию сознания в условиях путешествия «по ту сторону». Отдельно стоит отметить, что магистральным в рамках данного исследования для нас будет понятие мифологического (историко-культурного) хронотопа, воспроизводящего архетипические формы мышления, для которых характерен синкретизм, трихотомическое членение мира на небо, землю и преисподнюю, формирование этических оппозиций, понимаемых как точки духовной ориентации в пространственно-временном континууме, где есть сакральный верх и профанный низ.

5. Для исследования хронотопа в травелоге Олега Ермакова наиболее ценной является идея особой организации художественного пространства и времени в контексте его малой и большой прозы. В частности, актуальна идея об этических оппозициях как конституирующих элементах хронотопа и введении проблематики произведений в мифологический контекст. Одна из главных целей исследования – продемонстрировать ключевые механизмы перехода событийного хронотопа в историко-культурный (мифологический) и показать взаимосвязь этих переходов с центральной авторской идеей.

ГЛАВА II. СЮЖЕТ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО РОДНОМУ КРАЮ В РОМАНЕ ОЛЕГА ЕРМАКОВА «ВОКРУГ СВЕТА»: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

2.1. Два типа травелога в структуре художественного текста Олега Ермакова: роман – географическое путешествие и роман – духовные искания героя. Особенности их взаимодействия

То, что травелог – наиболее востребованный и актуальный жанр современной литературы, на сегодняшний день не вызывает сомнений. Ольга Лебёдушкина в статье «Странствие как анти-travel» отмечает, что «жанр “писем русского путешественника” во всех его видах и модификациях востребован, это уже своего рода литературное комильфо, не иметь собственной книжки путевых заметок современному русскому писателю вроде как-то и неприлично».

Но при этом исследователь обращает внимание на тот факт, что «все лучшие травелоги – или вовсе нетравелоги, или включают в себя элементы жанровой рефлексии» [Лебёдушкина, 2014, с. 32]. Эта черта, превращающая традиционное путешествие в «метафизику странствия», «в книгу не о пространстве, а о времени», присуща и творчеству Олега Ермакова, о котором упоминают в статье наряду с такими авторами, как Ольга Седакова, Михаил Айзенберг, Дмитрий Бавильский, Кирилл Кобрин и Александр Стесин.

В романах смоленского писателя «Вокруг света», «С той стороны дерева», «Песнь тунгуса» и «Либгерик» экспериментально совмещаются два типа травелога: реальное (географическое) путешествие и духовные искания героя. Эти травелоги активно взаимодействуют между собой: на всех уровнях организации текста можно проследить специфические особенности их функционирования. Важно также отметить, что выражение «по ту сторону дерева», которое раскрывает суть путешествий героя в «Песни тунгуса» и «Либгерик», вынесено в заглавие первого романа трилогии. Именно здесь показано начало пути будущего шамана Мишки Мальчакитова. Фабула больше строится на уровне внешних событий, но сакральный смысл выражения «с той стороны дерева» раскрывается именно в первой части.

На сюжетно-композиционном уровне можно выделить опорные моменты реального и метафизического странствия героя. Вслед за О.В. Кублицкой [Кублицкая, 2017], которая ввела в научный оборот понятие травелогемы как структурно-семантической модели организации путевой литературы, мы будем выделять в структуре различных жанрово-композиционных форм рассказа о путешествии три доминирующих элемента:

- 1) субъект (кто путешествует?);
- 2) десинация (куда направлен вектор путешествия?);
- 3) интенция (с какой целью?).

В связи с десинацией можно выделить отдельные разновидности травелога, связанные с рецепцией пространства: вражеская территория, сакральная территория, инокультурная территория. В рамках настоящего исследования хочется отдельно обозначить указанное О.В. Кублицкой пространство персонального смысла, актуальное для творчества Олега Ермакова (ассоциативные ряды, возникающие в сознании путешественника при посещении определённых мест). Так, в романе «Вокруг света» автор-паломник пишет о том, как стремится «преодолеть внешнее пространство на пути к зрелищу внутреннего мира», то есть «совпасть с местностью».

Соответственно, на всех уровнях организации травелога, в особенности на уровне интенции и десинации, можно наблюдать трансформацию жанра, «вырастающего» из традиционных путевых заметок в метафизический трактат о поиске смысла жизни. В обычном травелоге мы, как правило, видим героя-путешественника, стремящегося освоить новые регионы: конкретные земли, города и страны, малоизученные уголки планеты. В числе основных мотивов путешествия можно назвать такие, как поиск новизны и свободы, смена впечатлений, получение новой информации. Например, в романе Олега Ермакова «Вокруг света» внешний сюжет представлен странствиями героя-фотографа вверх по Днепру, по родной Смоленщине. Совершаемые географические перемещения цикличны и повторяемы. Они связаны с конкретными географическими локациями: Воскресенск и Воскресенский лес,

обнаруженный автором Воскресенский ручей, Загорье (хутор, где находится дом-усадьба А.Т. Твардовского), Белкино, Арефина (она же Воскресенская и Утренняя) гора, Никола Славажский, Лосиный остров и т.д.

Однако сюжет «внутренний», наиболее важный, предполагает совсем иные целевые установки героя, стремящегося обрести новое, высшее знание в процессе духовных скитаний. Уже в начале романа автор заявляет: «Настоящие места не наносят на карты, повторю в который уже раз Мелвилла, их можно видеть во сне или вдруг посреди ручья, ну, не сами места, а хотя бы знаки мест» [Ермаков, 2016, с. 1]. Это сразу же формирует определённую оптику мировоззрения: от внешнего путешествия герой переходит к внутреннему, для которого совсем не обязательно преодолевать большие расстояния.

В других романах, «Песнь тунгуса» и «Либгерик», главный герой Мишка Мальчакидов, географически перемещаясь в пространстве по маршруту остров Ольхон – Заповедный Берег – школа-интернат – Иркутск – остров Ольхон – Заповедный Берег – остров Ольхон, фактически проходит этапы духовной инициации. Школа-интернат и Иркутск становятся профанным десакрализированным пространством, а Ольхон, отождествлённый с духовной родиной эвенков и мифической звездой Чалбон, – тем самым заповедным берегом, достигая которого герой обретает подлинное имя и космос внутри себя.

Таким образом, сюжетно-композиционная структура травелога напрямую связана с пространственно-временной организацией текста, то есть с хронотопом. В творчестве Ермакова событийный (исторический) хронотоп обеспечивает функционирование традиционного жанра травелога (роман – географическое путешествие), а историко-культурный (метафорический, или метафизический) хронотоп переводит читателя в плоскость ирреальных (вымышленных) времени и пространства и напрямую связан с духовными исканиями героя. В свою очередь, художественная организация каждого из видов хронотопа осуществляется на языковом уровне (слова-топонимы и антропонимы, образующие различные номинативные поля текста), на уровне

системы персонажей и в сфере специфических риторических и стилистических приёмов, к которым можно отнести и различные виды экфрасиса, о которых речь будет идти в последующих главах и параграфах работы.

Применительно к романам Ермакова наиболее важно исследовать эти категории в качестве ключевых механизмов трансформации хронотопов в направлении от событийно-фактологического к мифологическому плану повествования. При этом формы корреляции реального / ирреального времени и пространства в произведениях смоленского писателя различны.

Так, в «Песни тунгуса» экспериментальное совмещение двух типов травелога подчёркивает главную авторскую идею – показать оппозицию двух миров: профанного пространства запретов и предписаний и мифологической модели мира, в контексте которой существует главный герой – эвенк Мишка Мальчакитов. Эта мысль подчёркивается на субъектном и языковом уровнях организации текста.

В субъектном плане иерархически организованный мир персонажей – карьеристов и «блюстителей закона» – попирает высшие моральные принципы, которых придерживаются главный герой и сочувствующие его взглядам «новоявленные Адам и Ева» – молодой лесник Олег Шустов и его невеста Кристина. Так формируются две сюжетные линии романа. В главах, посвящённых поискам Мальчакитова, всё развивается преимущественно на событийном уровне, а эпизоды из жизни духовных искателей переводят повествование совсем в иное измерение.

Одним из ключевых механизмов конституирования новой реальности становятся маркеры-номинативы. В мифологическом пространстве и людей, и животных, и птиц чаще всего называют по их «тайным именам», в основу которых положена адъективация (метафоризация), подчёркивающая уникальные признаки объектов наименования (Серебристая, Чёрный, Золотоглазый, Белоухий, Рыжая Полоса и т.д.). Сакральные номинативы вводят нас в характерную для многих мировых мифологий модель мироздания.

Далее мы видим, что травелогема, характерная для романов Олега Ермакова, выстраивается в направлении сближения двух типов хронотопа, в связи с чем первоначальная оппозиция постепенно нивелируется. В тот момент, когда родовой миф эвенков становится личной историей Мишки Мальчакитова, каждое наименование географического объекта, связанное с пространственными перемещениями главного героя, оказывается одновременно обозначением определённого этапа его духовного поступательного движения на пути к самому себе, маркером иной реальности. В итоге исторический остров Ольхон отождествляется с мифологическим Заповедным Берегом – конечной целью духовных странствий юного эвенка.

Что касается романа «Либгерик», то здесь уже событийный хронотоп полностью ассимилируется хронотопом историко-культурным. Художественное пространство унифицируется, становится менее дихотомичным: при сохранении ключевой оппозиции (профанное пространство города и сакрализованный мир заповедника) утрачивается географическая локализация добра и зла в процессе поиска подлинных духовных ориентиров. Подобная трансформация подчёркивает авторскую мысль о том, что герой-искатель достиг нового этапа на пути своего духовного развития.

Теперь шаману Мишке Мальчакитову для достижения конечной (духовной) цели путешествия совсем не обязательно преодолевать географическое пространство. Священная Ираиндя земля, которая в первой части диалога ассоциировалась у Мишки исключительно с островом Ольхон и Байкальским заповедником, отныне материализована в искусстве. Искусство становится главной темой авторских раздумий и в контексте романа позиционируется как универсальный портал в иномирие. В итоге ключевым механизмом трансформации событийного хронотопа в историко-культурный и формой духовного путешествия в «Либгерик» становится экфрасис. Буквально понимая экфрасис как описание произведения искусства внутри другого произведения, мы всё же делаем акцент на тех его свойствах, которые вслед за Геллером выделили современные учёные, говоря о метафорической природе

данного явления. Одним из ключевых механизмов метафоры выступает толкование одного явления в терминах другого. Именно так, «одно в другом, одно за другим, одно сквозь другое и т.д.» [Геллер, 2002, с. 17], работает и экфрасис в романе Ермакова, актуализируя архетипическую модель духовного путешествия к Заповедному Берегу, зашифрованную в произведениях разных видов искусства: живописи, музыки, театра.

Основные модификации и источники архетипического сюжета путешествия к заповедному берегу представлены на рисунке 1.

МОДИФИКАЦИЯ	ИСТОЧНИК
Священная Ирандья земля	Мифология эвенков Картина Лидии «Семь лучей» Органная музыка
Путешествие к персиковому источнику	1. Гёэн «Путешествие-сон к берегу Цветов персика» (XV век) 2. П.-о Юаньмин. Поэма «Персиковый сад» (V век до н.э.)
Путешествие на запад	1. Писси монаха Тан Сюань-Цзуна (602 год) 2. Японский кукольный спектакль «Путешествие на Запад»
Путешествие по ту сторону дерева Сиф	Мифология Центральной Азии М. Олега Шустова
Путешествие к далёкой звезде Чалбон	Мифология эвенков Миф Мишки Мальчакитова

Рис. 1. Модификации и источники архетипического сюжета путешествия к заповедному берегу

Окончательное «вытеснение» событийного (фактического) хронотопа историко-культурным, а географического путешествия – духовным происходит в романе «Либгерик» и на языковом уровне. В заключительном видении Мальчакитова, где он странствует с недавно погибшим Чай Соком (Рыбаком) по волнам подземной реки Энгдекит, мистическая топонимика приходит на смену географической, формируя универсальное пространство мифа о подлинном роде эвенков – далёкой звезде Чалбон, путь к которой лежит через реку мёртвых. Мифологические образы оказываются уже слабо связанными со своими географическими аналогами, в то же время названия географических объектов выводят читателя только на инобытийный, а не на реальный, исторический план повествования: «И мы упали в реку. Она нас назад снесла,

мимо того моста с бурятом в будке, – он выглянул, махнул рукой, а помогать не стал. И дальше в Байкал, потом в Ангара... И все...» [Ермаков, 2020, с. 112].

Мистическая река Энгдекит, Байкал и Ангара оказываются в одном ряду, выводя внутренний сюжет романа на первый план.

В романе «Вокруг света» два типа травелога (и, соответственно, хронотопа) развиваются параллельно. Будучи «образцом поликодового текста, в котором элементы разных семиотических систем образуют “сложно построенный смысл”» [Анисимова, 2003, с. 75], это произведение совмещает как минимум два альтернативных пространства, дающих различные ракурсы одного и того же объекта. Так, географическое перемещение по родной Смоленщине плавно перетекает в паломничество, целью которого является «поиск идеальной местности». На субъектном уровне это выражено в двойственности героя-рассказчика, у которого есть универсальное альтер эго. Это мистический Землемер, собиратель световых строк и подданный Поднебесной. Он – посланник из другого измерения, составляющий подробный реестр «счастливых земель» и преобразующий простор в мифологическое пространство.

Ключевыми механизмами преобразования реальной местности в идеальную и, соответственно, событийного хронотопа в историко-культурный становятся фотография (фотоэкфрасис) и особый характер номинации географических объектов. Фотография, высвечивающая объект в неожиданном ракурсе, становится формой духовного путешествия «по ту сторону», в процессе которого пространство и время как значимые составляющие хронотопа переживают существенные трансформации. Что же касается номинативов-топонимов, то они дают три уровня осмысления концепции идеальной местности: в плоскости внешних (краеведческих) реалий, в контексте мифологической и индивидуальной авторской модели мира.

Так, у одного и того же объекта могут быть различные варианты названий, включающие его в различные семиотические поля номинации. В результате такого переименования объект становится одновременно частью

реального (географического), мифологического и внутреннего пространства романа. Альтер-эго рассказчика, Мистический Землемер, называет Дуб Драконом, включая объект в иное номинативное поле, связанное с культурными традициями Древнего Востока. Ассоциации героев различны, но это языковые маркеры находящейся в разных плоскостях реальности одной и той же модели мироздания.

Итак, на всех уровнях организации художественного текста мы видим активное взаимодействие двух типов травелога и хронотопа. Рассмотрим характер этого взаимодействия несколько подробнее.

2.2. Субъектная составляющая хронотопа в романе Олега Ермакова «Вокруг света»

Говоря о субъектной составляющей хронотопа в романе «Вокруг света», важно отметить её универсальность и принципиально важную роль в сюжетно-композиционной и смысловой организации текста. Система образов представлена здесь не на уровне оппозиции сакрального / мирского и событийного / мифологического, как, например, в «Песне тунгуса» и «Либгерик», а трихотомическим единством героя-путешественника, героя-паломника и героя-проводника. Несмотря на то, что эти три типа персонажей включены в разные системы пространственно-временных координат, обеспечивают функционирование разных травелогем и разных ассоциативно-номинативных полей, они теснейшим образом взаимосвязаны, поскольку являются разными проекциями самого автора.

По сути, в романе есть только один герой и его альтер эго, переключающее повествование в иную плоскость, в контексте которой формируется не только внешнее, но и внутреннее, и мифологическое пространство путешествия.

Так, реальный путешественник-повествователь, исследующий заповедные места родного смоленского края с фотоаппаратом в руках, включается в традиционный тип травелогемы, где вектор движения героя (десинация)

определяется границами реального пространства и времени, а основная цель (интенция) сводится к изучению и запечатлению на фотоснимках местных исторических достопримечательностей, связанных в числе прочего с именами выдающихся людей, проживавших в интересующем автора регионе.

Реальные странствия героя представляют собой регулярно повторяемый маршрут: это древний, практически вымерший посёлок Воскресенск, Белкино, Загорье, Долгомостье, Арефино, Славажский Никола, Васильево, Плескачи, а также территория Смоленска, в частности восточная оконечность крепостной городской стены – за башней Веселухой и семинарией. Каждый из топосов оказывается связанным с какой-либо конкретной историей или личностью. Например, Арефино – одно из древнейших поселений, вызывающее ассоциации с языческими курганами, временами Хорта – язычника и Меркурия – доблестного князя, освободившего Смоленск от нашествия войска хана Батыя.

Тем не менее героя Олега Ермакова отнюдь не назовёшь краеведом в традиционном понимании слова. Уже с самых первых страниц романа сквозь внешний сюжет начинает «просвечивать» внутренний – он-то и является главной целью повествования. Его можно обозначить как «духовное хождение в местность» – в её сакрализованное пространство, заставляющее героя преодолевать границы реального мира. «Местность завладела мной», – одна из ключевых фраз романа, означающая переход вектора путешествия в границы другого измерения, где нет реального времени и пространства, но есть «столб мировой жизни» [Ермаков, 2016, с. 86], через который проходит «осевое время мироздания» [Там же, с. 24].

В этой связи наличие у героя фотоаппарата является знаковым и связанным с идеей «поворотности мира», предстающего в неожиданном световом ракурсе. Фотография становится скрытым порталом, ведущим в идеальную местность – в «нишу света». Само название романа, которое обманчиво кажется традиционным, раскрывает именно эту «световую» суть авторского путешествия «по ту сторону».

Так моделируется основа для метафизического травелога, в контексте которого индивидуальные авторские представления об окружающем мире и о самом себе расширяются до размеров универсального социокультурного континуума. Это, по словам К.В. Мартиросян, можно соотнести с «этнокультурной составляющей субъективной реальности хронотопа самосознания» [Мартиросян, 2017, 121]. В своей статье она ссылается на В.И. Слободчикова и Е.И. Исаева, дающих следующее определение категории субъективности: «Это та основа, которая позволяет развернуть и панораму, и перспективу наших представлений о человеке, становящемся и определяющемся в мире; о человеке, обретающем образ человеческий во времени не только личной биографии, но и мировой истории, в пространстве не только наличной цивилизации и сознания, но и универсального мира культуры во всех ее измерениях» [Слободчиков, 1994, с. 12].

«Универсальный мир культуры», выводящий духовные поиски личности на новый уровень, создаётся в романе «Вокруг света» благодаря универсальной проекции автора. Она активизируется в тот момент, когда герою Ермакова удаётся достичь особого пограничного состояния, «перекодирующего» внешнее географическое пространство в пространство сакральное, внутреннее, где время нейтрализуется и перестаёт соотноситься с текущим моментом действительности. Здесь реальный путешественник превращается в мистического Землемера – инспектора Поднебесной, составляющего подробный реестр «счастливых земель» и очерчивающего сакрализованные границы местности. Подобный образ как будто уже существовал в мировой литературе и получал аналогичную трактовку. Стоит вспомнить, например, Франца Кафку, чей герой К., тоже землемер, «дрейфует» между Замком и Деревней как между двумя противопоставленными друг другу мирами, один из которых является профанным, а другой – неизведанным, запретным. Но идеальные земли, в поисках которых находится вымышленный герой Ермакова, не предполагают никакого социального подтекста, создавая поле универсальных культурных смыслов и значений и воспроизводя устойчивый

архетип земли обетованной, так или иначе присутствующий во всех мифологиях мира.

Другая проекция автора, его второй проводник – фотограф Вольдемар из прошлого, снимающий помещичью усадьбу. Своеобразной «переключкой имён и метафор», а также времён и пространств, становится уникальный старинный фотоаппарат под названием «Меркурий 2». Здесь, безусловно, содержится отсылка к легендарному Меркурию, с именем которого у Ермакова ассоциируется один из самых древних смоленских регионов – Арефино. Вольдемар, выступающий в роли посредника между прошлым и настоящим, запечатлевает «душу местности», которую можно постичь только в границах другого измерения.

В конце романа сюжет закольцовывается: автор и его идеальные проекции как будто меняются местами. Образ «призрачного плота», выплывающего «из осеннего мглистого морока» [Ермаков, 2016, с. 388], – явная аллюзия на фотографию, похожую «на хлипкий плот, дрейфующий в потоке времени» [Там же]. Важно, что эту картину запечатлевает старинным аппаратом «Меркурий-2» фотограф из прошлого. Так получается идеальный снимок, на котором время сжимается, перетекая в универсальное пространство, а субъективный (метафизический) хронотоп трансформируется и унифицируется в мифологему «местности из реестра счастливых земель» (см. рис. 2).

Одновременно с этим окончательное слияние авторской реальной и универсальной проекций происходит в главе «Памятка Землемера», где герой – инспектор Поднебесной крадёт велосипед у героя-путешественника, то есть у самого себя. Если ранее о Землемере упоминалось только в третьем лице, то теперь рассказчик, полностью идентифицированный с мифологическим искателем, употребляет применительно к нему и к себе местоимение «я».

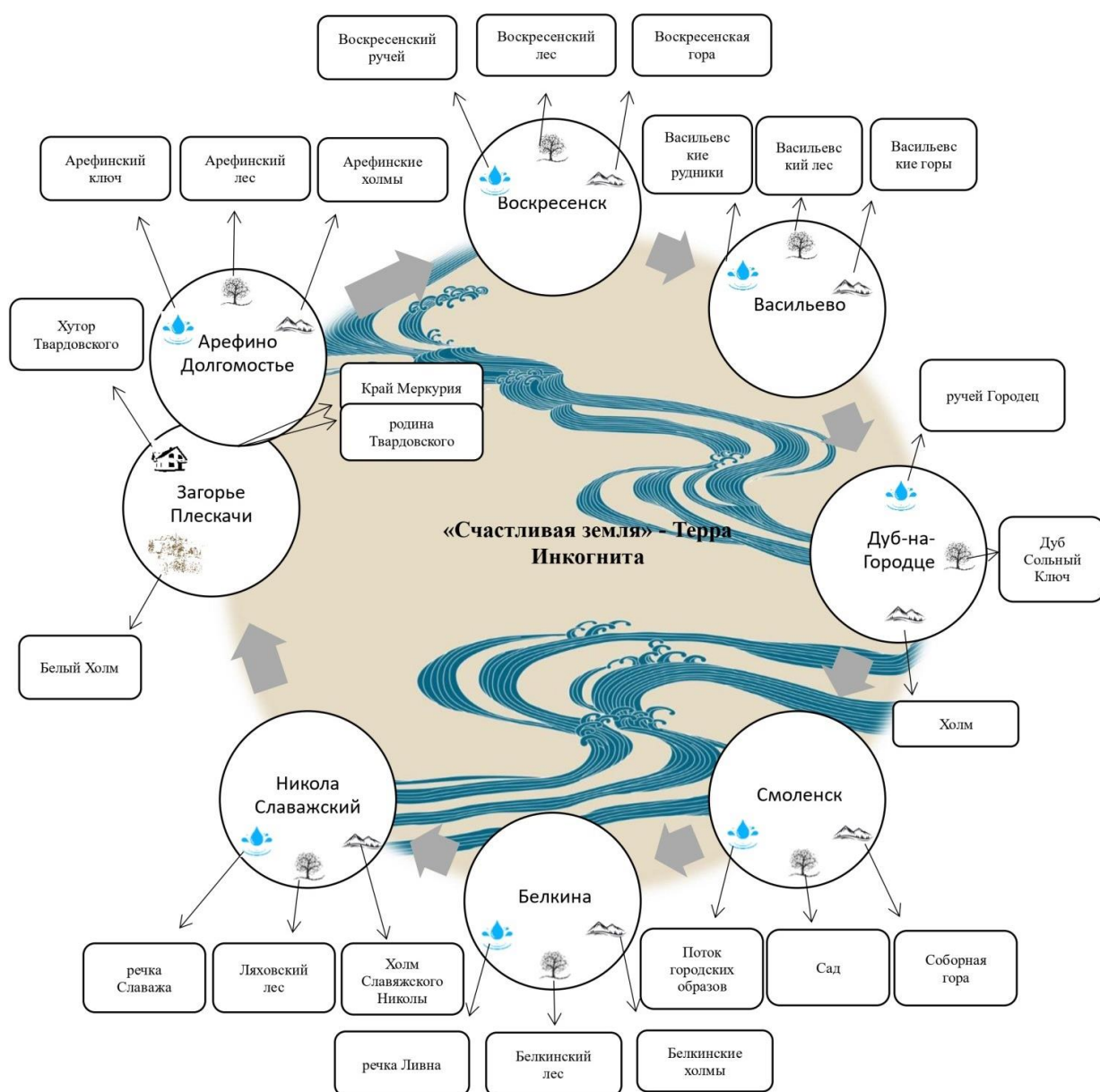


Рис. 2. Реестр «Счастливых земель» в романе «Вокруг света»

Можно сказать, что цель путешествия достигнута, так как субъект-исследователь перешёл на качественно новый уровень осмысления мира и самого себя в нём:

«– Чей же это велосипед?

– Мой, – ответили мы вдвоем.

– Кто-то здесь самозванец, – сказал шофер.

И меня эта фраза смутила, в ней была доля правды, если не вся правда. Еще немного помедлив, я принялся отвязывать рюкзак.

– Хорошо, – сказал я. – Просто я случайно наткнулся на этот велосипед.

А я забрал свой рюкзак из автомобиля и, водрузив его на багажник, прихватил веревкой» [Там же, с. 292].

Итак, субъективная составляющая хронотопа в романе Олега Ермакова «Вокруг света» создаёт три авторские проекции, одна из которых, герой – реальный путешественник, связана с реальным географическим пространством, а две другие – с пространством универсальным, мифологическим, в котором сливаются воедино герой-паломник и герой-проводник.

2.3. Фотография как способ организации пространственно-временного континуума в романе «Вокруг света»

К проблеме фотографии и поэтики фотографического литературоведение обратилось сравнительно недавно. В рамках указанного вопроса чаще всего исследуется природа визуального в целом. В частности, если следовать данным словаря «Поэтика», к категориям, тесно связанным с визуальностью, можно отнести понятия пространства, времени, точки зрения, границы, трансгрессии, а также разные виды описания: портрет, пейзаж, интерьер, экфрасис [Поэтика, 2008].

М.Д. Самаркина в статье «Фотографическое в лирике: постановка проблемы» даёт краткий экскурс в историю изучения фотографии, отмечая, в частности, что «фотография, будучи новым типом фиксации визуального изображения по сравнению с живописью, нуждалась в рефлексии с позиций эстетических, герменевтических и культурологических» [Самаркина, 2019, с. 20]. В связи с этим фотография изучалась такими смежными дисциплинами, как философия, культурология, искусствоведение.

В рамках данного исследования важен литературоведческий аспект фотографии, а именно изучение основных механизмов её функционирования в художественном тексте. Несмотря на то, что, по словам М.Д. Самаркиной, «теоретического освещения фотографического как частного случая визуального в литературе» [Там же, с. 23] фактически нет на настоящий момент, есть

определённое количество работ, в которых анализируется поэтика фотографического в разных родах и жанрах литературы. Обобщая опыт исследований, следует сказать, что большей частью их методология базировалась на работе Ролана Барта «Camera Lucida». Её можно считать базовой работой, лежащей в основании любого современного исследования о фотографии. Термин «camera lucida» Олег Ермаков упоминает и в своём травелоге «Вокруг света», как будто соглашаясь с учёным, определяющим фотографический снимок как «проводник в пространство памяти и источник метафизических вопросов» [Там же, с. 24]. Именно тема проводничества легла в основу концепции фотографии как формы «путешествия по ту сторону» – к идеальному объекту, который нельзя увидеть глазами, а только внутренним зрением.

О соотношении литературы и фотографии как текстов пишет в своей работе Н. Сосна, ставя вопрос о принципиально различной временной организации внутри каждого вида искусства. Достаточно большое количество исследователей уделяет в своих работах внимание частным вопросам функционирования фотографии в произведениях конкретных авторов. Так, в статьях С.П. Лавлинского исследуется «фотографическое» построение текста пьесы Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» [Лавлинский, 2011]. Статьи Е.А. Калининой, анализирующие «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и «Обретенное время» М. Пруста, показывают, что фотография на разных уровнях способна влиять на способ организации текста: на лексику, точку зрения повествователя, пространственно-временное устройство произведения [Калинина, 2015]. О.А. Судленкова, рассматривающая поэтику фотографического на материале британских романов, делает крайне важные наблюдения, позволяющие увидеть, что фотография способна выходить далеко за пределы своей описательной функции и определять концептуальную структуру текста в целом [Судленкова, 2015].

В рамках нашего исследования особенно актуальной представляется работа Е.С. Твердисловой «Фотографичность в поэзии Бродского как событие мысли». Здесь даётся многоаспектный анализ фотографии как средства организации художественного пространства и формы репрезентации авторской картины мира [Твердислова, 2021]. В работе В.Я. Малкиной также исследуется феномен фотоэкфрасиса, его специфика в лирическом стихотворении, разновидности и возможности классификации текстов, содержащих фотоэкфрасис [Малкина, 2018]. Рассматривая фотоэкфрасис как форму духовного путешествия в романе Ермакова «Вокруг света», завершим краткий экскурс в историю вопроса высказыванием Мирсаида Сапарова, проливающим свет на фотографию как на мощнейшее средство организации и трансформации хронотопа, как событийного, так и мифологического, историко-культурного: «...способность фотографии мумифицировать и транспортировать реальное время позволяет создавать структуры, в которых столкновение различных временных пластов обладает огромным художественным потенциалом. Всякое произведение изобразительного искусства, будучи организованным и сотворенным, образует некое стянутое пространственно-временное единство, воплощающее в себе диалектику единовременности и последовательности, временной протяженности и надвременной вечности. Иначе говоря, оно является результатом уплотнения и синтеза времени, которые подчас могут и не осознаваться самим творцом» [Сапаров, 1982, с. 3].

На сегодняшний день выразительные возможности фотографии как жанра современного визуального искусства ещё до конца не изучены, однако широкие перспективы её функционирования в художественной литературе очевидны. Писателей интересует природа фотографического образа, способного не только фиксировать реальные события, но и выявлять то, что скрыто от глаз человека. В зависимости от того, какая именно функция фотографии ставится в произведении во главу угла, можно выделить различные формы корреляции (взаимодействия) фотографии и текста.

Прежде всего, фотоснимок обладает способностью сопровождать и дополнять текст в качестве иллюстрации, усиливая его образность и содержательность. Многие произведения русской и мировой литературы (романы, повести, рассказы, даже стихи) в сочетании с иллюстративным материалом воспринимались как некое тождество замысла и его художественного воплощения. В отдельных случаях иллюстрации даже становились основой более масштабного замысла. Так, например, произошло со знаменитым романом Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»: отталкиваясь от первоначальной цели – по предложению издателя Уильяма Холла писать сопроводительный текст к серии картинок художника-иллюстратора Роберта Сеймура, Диккенс создал роман о клубе путешественников по Англии и наблюдающих «человеческую природу». В современном романе-травелоге подобную роль может выполнить серия художественных фотоснимков, отражающих ключевые этапы путешествия автора.

Вслед за О.А. Судленковой отметим, что фотография способна выходить далеко за пределы своей описательной функции и влиять в целом на художественный замысел, сюжетно-композиционную и концептуально-смысловую организацию текста. Иными словами, формы «введения» фотографии в текст могут быть самыми разнообразными. Например, авторские размышления и лирические отступления о феномене фотографии могут стать сквозным мотивом повествования, его внутренним сюжетом.

С помощью фотографии можно также создать серию визуальных образов-символов, акцентирующих внимание на отдельных смысловых компонентах текста как художественного целого, позволяющих глубже понять характер и чувства главных героев. Например, в финале романа Фицджеральда «Великий Гэтсби» фотография виллы в Уэст-Эгте, «замусоленная и потёртая по краям», заменяет отцу его погибшего сына, становится олицетворением значимого прошлого.

Поэтика фотографического может выражаться абсолютно на любом уровне текста как художественного целого: сюжетно-композиционное построение, заголовок или авторские ремарки (если речь идёт о драме), тип лирического героя, его эстетический взгляд на мир. Наконец, фотография, организуя смысловое поле текста, может стать частью неделимого социокультурного пространства, возникающего на стыке разных семиотических систем и порождающего универсальные культурные значения. Подобное характерно для фотоэкфрасиса как наиболее действенного приёма функционирования фотографии в художественном тексте. Экфрастический дискурс, в особенности для современного писателя-постмодерниста, нередко становится вводом в иную реальность, источником всевозможных трансформаций пространства и времени, действенным способом выражения значимого для автора эстетического содержания.

У Ермакова мы сталкиваемся со всеми возможными приёмами функционирования фотографии в художественном тексте. Доминирующая роль фотоснимка определяется жанровой спецификой произведения, в котором присутствуют элементы фототравелога и философского романа-диспута о природе фотографического. В чистом виде фототравелог является жанром журналистской фотографии и представляет собой серию логически связанных снимков, передающих национальный, природный и культурный колорит того или иного региона. Роман Ермакова «Вокруг света» сопровождается рядом фотоиллюстраций, отражающих ключевые моменты авторского путешествия и нередко сопровождающих фотоэкфрасисы – подробные описания процесса фотосъёмки. Это позволяет Ермакову на стыке разных жанров создать универсальный текст-фотографию, главной целью которого становится поиск образа идеальной местности – портала в иную реальность.

«Фотографичность» проявляется уже в самом названии романа, основанном на приёме парадоксального несовпадения привычного контекста слова с его ожидаемым значением. Традиционный для жанра классического приключенческого романа заголовок «Вокруг света», ложно отсылающий

читателя к теме странствий по разным городам и странам, на самом деле демонстрирует регрессивный скачок от переносного значения понятия к прямому. Свет здесь отнюдь не мир, а именно источник света, «лучистая энергия, воспринимаемая глазом и делающая окружающий мир доступным зрению, видимым» [Ермаков, 2016, с. 281].

Далее эта тема получает своё развитие в авторских лирических отступлениях – философских размышлениях о сущности фотоснимка. Фотографию Ермаков определяет, как светопись, а самого себя называет охотником за светом – удачным освещением. Черты философского романа-диспута о природе фотографического книге также придают многочисленные отсылки к трудам выдающихся творцов, учёных, искусствоведов, среди которых Ролан Барт, Владимир Эрн, Генри Торо, Тойнби, Гегель, Ницше и многие другие.

Все эти теоретические «выкладки» получают действенное практическое воплощение в структуре фотоэкфрасиса, существенно влияющего на сюжетно-композиционную организацию произведения и используемого Ермаковым как основная форма корреляции фотографии и художественного текста.

Наиболее важно, что фотоэкфрасис в травелоге «Вокруг света» используется как ключевая стратегия создания образа идеальной местности. Уже в первой главе Ермаков отмечает, что «настоящие места не наносят на карты <...> их можно видеть во сне или вдруг посреди ручья, ну, не сами места, а хотя бы знаки мест» [Там же, с. 22]. Определяя цель своего путешествия как прогулки и снимки, в которых можно выразить всю бездну, «разделяющую мифические озарения былого и бедность современного реалистического сознания» [Там же, с. 3], автор рассматривает фотографию как форму духовного путешествия «по ту сторону», в процессе которого пространство и время как значимые составляющие хронотопа переживают существенные трансформации. Это и отражается в экфрастических описаниях процесса фотосъёмки.

Пользуясь терминологией Е.Е. Анисимовой, отметим, что «Вокруг света» является образцом поликодового текста, в котором элементы разных

семиотических систем образуют «сложно построенный смысл» [Анисимова, 2003, с. 75]. Многомерное интертекстуальное пространство универсальных значений и образов-архетипов создаётся в травелоге за счёт использования различных типов экфрастических описаний, среди которых ведущее место отводится фотоэкфрасису.

Ермаков сопоставляет фотографию с другими видами визуальных и словесных искусств (живописью, прозой, поэзией), рассматривая их как скрытые порталы в иномирье, формы духовного путешествия «по ту сторону». Выстраивая стратегию поиска идеальной местности, в которой каждый объект / предмет обретает своё подлинное имя, автор указывает на прямую аналогию фотоискусства и искусства слова. На его взгляд, фотография близка к поэтическому творчеству, поскольку стихи, как и фотоснимки, являются мгновенной фиксацией особого состояния, близкого к мистическому прозрению:

«И мне ничего другого не оставалось, как только взяться, по-старинному говоря, за перо. Землемер этого требовал. Да и не столь уж велико различие между словом и фотографией. Светописью можно назвать и романы, но особенно стихи. Поэзия ближе всего к фотографии, как ни парадоксально это звучит. Стихи приходят как вспышка. Мгновенный снимок сердца. Потом начинается шлифование, обработка, усиление или ослабление теней, но главное – снимок, он уже готов и надо его лишь проявить. В общем, и в прозе есть нечто похожее; но зачастую здесь первоначальный снимок разительно отличается от того, что получается: это скорее наложение фотографий» [Ермаков, 2016, с. 230].

Не случайно символом мистического пути, ведущего в идеальную местность, «в нишу света», у Ермакова становится световая строка. Фотограф и писатель, будучи репортёрами света, способны уловить с помощью слова или фотовспышки неповторимое очарование ускользающего мгновения, обнаруживая в объекте скрытую потустороннюю красоту, которая в разных культурных традициях называется по-разному, например в китайской и

японской традициях – югэн. В «Либгерик» главный герой – наделённый способностями шамана тунгус Мишка Мальчакиев – пытается в произведении искусства обрести мусун – «энергию божественной бабушки» [Ермаков, 2020, с. 17].

Концепция духовного путешествия «по ту сторону» выражена в особом характере художественного повествования и в самом типе повествователя: паломника-краеоведа, совершающего «хождение в местность» и пытающегося подобрать «ключ» к ней. В отличие от произведений «Песнь тунгуса» и «Либгерик», где даётся мифологическое решение темы паломничества в страны Востока, роман «Вокруг света» описывает странствия героя вверх по Днепру, по родной Смоленщине. Совершаемые географические перемещения не столько поступательны, сколько повторяемы. Кажется, что путешественник, как замороженный, «кружит» вокруг одних и тех же объектов, связанных с представлениями о «местности». Символичен образ старого дуба, согнутого скрипичным ключом: это намёк на мистический портал, заветный музыкальный ключ, которым «отпирается» местность.

Сюжет развивается сразу в нескольких измерениях: периодически автору удаётся ввести себя в состояние мистического транса (сна наяву) и осуществлять «вылазки» в прошлое, высвечивающее новые подробности изучаемой территории. Совмещение разных пластов истории даёт целостное и новое представление, казалось бы, о хорошо изученном регионе. Подобной цели служат вставные новеллы о легендарном Меркурии и язычнике Хорте. Этим же объясняется появление Владимира, фотографа из прошлого, чей фотоаппарат не случайно называется «Меркурий 2». Затвор именно этого фотоаппарата звучно щёлкает в конце книги, возвещая Землемеру ещё об одной световой строке, найденной в местности столетие спустя.

Мистический Землемер, собиратель световых строк и подданный Поднебесной, представляет собой идеальное альтер эго автора. Его присутствие на страницах романа необходимо для раскрытия ключевой темы поиска идеальной местности. Он очерчивает сакрализованные границы местности,

преобразуя простор в мифологическое пространство, где для автора состоялся опыт «посвящения в шаманы», фактически обряд духовной инициации: «Инспектору ясно представились границы местности: восточный предел – за березами, южный – по загравкам холмов, северный – по Днепру, западный – по железной дороге <...> От горы, названной Утренней (а это была Воскресенская гора), он вернулся к реке. Гора находилась посреди местности, ее можно было назвать столицей» [Ермаков, 2016, с. 73]. Описание региона, в котором обязательно присутствуют гора, ручей, лесонасаждения, представляется универсальным для мировой культуры, содержащей бесчисленное множество вариантов сюжета-архетипа духовного путешествия к Заповедному Берегу. Напомним, что так называется идеальная местность в трилогии о шамане Мальчакитове.

Чтобы мистический портал открылся, необходимо найти универсальную точку совпадения пространственно-временных координат, в которой время, поглощённое пространством, превратится в единый вневременной акт. Такой лакуной исчезающего времени и является фотоснимок. В романе есть ряд узловых эпизодов, где экфразистические описания фотосъёмки становятся демонстрацией удачного духовного путешествия «по ту сторону» местности – в сакрализованное пространство.

Один из первых удачных опытов духовного хождения в местность описан в главе «Воскресенск». Здесь автору удаётся «снять отпечаток световой книги» с распахнутых крыльев королька. Появление птицы предвосхищается особым состоянием сознания фотографа, близким к пограничному. Проведя ночь в Воскресенском лесу, герой ранним утром слышит голоса из прошлого – как будто приоткрылись двери временного портала: «Солнце то и дело вспыхивало из-за туч, наполняя мертвые травы светом. Было тихо. И вдруг какие-то неясные и даже фантастические звуки донеслись до меня. Я остановился, прислушиваясь. Вот снова как будто голоса птичьего двора, гусей и уток за темными липами. А там точно был в давние времена деревенский маленький пруд...» [Там же, с. 24]. Не случайно последующее упоминание «Слова о полку

Игоре́ве»: мысленно автор готов к чтению невидимых страниц «небесной летописи». «Путешествие» продолжается: наведённый объектив «высвечивает» королька на шершавой ветке, и его вид вызывает целый ряд логически взаимосвязанных ассоциаций. Ермакову вспоминается сад в Газни, куда он попадает, оказавшись «по ту стороны стены». Сомнения в достоверности события выражаются с помощью специальной фототерминологии: «Сейчас мне кажется, что это был я. Но скорее всего, это обычная аберрация – отклонение луча прошлого. При этом возникают цветовые контуры, не соответствующие действительному цвету, точка расплывается в неясную фигуру и так далее» [Там же, с. 26].

Подобная аберрация вполне объяснима, поскольку, как в дальнейшем убеждается читатель, речь идёт не о внешнем, а о внутреннем саде – том самом обетованном месте, которое является конечной целью духовного путешествия. Этот сад похож на тот, который описал в своей поэме Санай – поэт, живший в Газни в XI веке. Строка из поэмы: «Тело – всего лишь почва, а сердце – цветущий сад», а также упоминание трактата Плутарха «О спокойствии души», переведённого Григорием Сковородой, подготавливает последующие метаморфозы, происходящие с автором и местностью, его окружающей: образуется та самая лакуна времени, выводящая героя за пределы повседневного и трансформирующая внешнее путешествие во внутреннее: «На мгновение внешнюю тишину покинутой деревенской местности я ощутил как внутреннюю» [Там же, с. 27].

Из сиюминутного состояния духовного погружения героя выводит мысль о фотографии, его спокойствие нарушается привычной рефлексией, порождаемой несоответствием целевой установки и реальных возможностей «охотника за светом», пытающегося создать нужные условия фотосъёмки с помощью фальшивого освещения: «И я решил посветить на него фонариком. Посветил, да королёк не обманулся и даже не пошевелил усиками. Обманный свет не грел его. Здесь чудилась какая-то аллегория, метафора. Мои усилия были ничтожны, жалки. Как и вся эта затея передать вкус и дух местности?

Зачем?» [Там же, с. 28]. Но всё меняется, когда солнце выходит из-за облаков: внутренняя тишина и «осевое время» деревни возвращаются. «А солнце снова прошло сквозь облачную стену, свет его потек на травы, липы и старые яблони, и королек спокойно раскрыл крылья. Я тут же принялся снимать отпечатки этой книги <...> Королек, сидел, не шелохнувшись, принимал на свои крылья новые солнечные письма, рассказать о которых только и умел Хлебников. Солнце все светило, и я перестал щелкать затвором. Безмерная тишина осеннего сада вновь затопила все...» [Там же, с. 30].

Опыт оказался удачным, так как фотограф сумел «преодолеть внешнее пространство на пути к зрелищу внутреннего мира», то есть «совпасть с местностью»: «Моя охота сегодня была, кажется, удачной. В камере я уносил образ сада, на языке тлели слова, а на сердце... на сердце было неясно» [Там же].

Второй удачный опыт духовного хождения описан в идущей следом главе «Перебежчик». Здесь автор с «мыльницей» в руках оказывается «на восточной оконечности крепостной стены, за башней Веселухой и семинарией». Созерцание этого места, мысленно названного «Руиной», вызывает мысли о Йозефе Судеке – знаменитом чешском фотографe, магия снимков которого объясняется искусной работой со светом. В процессе подготовки к фотосъёмке автору неожиданно открывается правда о работе фотографа, который может «поворачивать этот мир». Именно эта «поворотность» способна высветить местность в неожиданном ракурсе и освободить её дремлющие образы. Теперь фотография ассоциируется с танцем, внутренней динамикой, что опровергает теорию заведомой статичности данного вида искусства: «...однажды вместо того, чтобы смотреть в видоискатель, уставился на экран, фотоаппарат был оснащён экраном на поворачивающейся головке. Я увидел камни, сучья, снег, стволы и просто повел фотоаппарат немного влево, и на поле экрана вкатился медленно валун в старой известке (которую, говорят, замешивали на яйцах для особой крепости – сказочная подробность). В этот момент и сердце мое сдвинулось с места и повернулось немного. Я как будто качнул эту картину

мартовского промозглого синего вечера. И понял, что хотел этого всю жизнь. <...> Можно было подумать, что из-под валуна ударила винная струя: в опьянении я кружил по городу всю весну. Образы города хлынули на меня...» [Там же, с. 35].

Состояние, переживаемое фотографом в момент фотосъёмки, также можно назвать хождением «по ту сторону»: время предельно спрессовывается, становясь мирозданием, «вселенной солнц и миражей, устремленной в необъятность» [Там же, с. 36]. Говоря иными словами, время преобразуется в пространство, дающее бесконечные перспективы поступательного движения: «Путник познает пространство и не может остановиться. Пространство влечет, как ящерица, хозяйка Медной горы. За поворотом всегда скрывается лучшее. И небо алмазно и горячо вспыхивает за поворотом. Путник должен туда попасть. И еще раз обмануться. На самом деле то, что его влекло, дальше, за тенью леса...» [Там же, с. 36].

Для определения фотоаппарата и фотосъёмки автор использует необычную, яркую метафору: фотоаппарат – посох для преодоления пространства, способный «поймать улыбку ящерицы», то есть подчинить неуловимое, призрачное.

Третье «путешествие» связано с моментом брачных игр лосей, случайно подсмотренным Ермаковым на выходе из Воскресенского леса. После неудачного опыта «свадебной съёмки» автор направляется к горе – средоточию местности, и здесь происходит его отождествление с собственным альтер эго. Он становится мистическим Землемером, устанавливающим границы территории и определяющим пространство внутри себя: «После всего случившегося двадцать лет назад к горе у меня особое отношение. Плавание высветило гору. Вокруг нее обозначились границы. Установление границ важное действо. Попытка излечения недуга, о котором толковал Бердяев, – ушибленности простором. <...> Устанавливая границы местности семьдесят три, я проводил и невидимые границы в себе. Идея слияния с миром, Вселенной

не казалась уже такой прекрасной. Это не по силам человеку, по крайней мере, обычному...» [Там же, с. 244].

Размышляя о том, по каким именно признакам можно включить местность в реестр «счастливых земель», паломник-землемер вспоминает места, отмеченные чьим-нибудь литературным гением: румынский берег, где сочинял скорбные элегии Овидий, «Очарованные острова» Германа Мелвилла, российскую Степановку (имение в Орловской губернии, где хозяйствовал Фет), Ясную Поляну, Флёново и много других достопримечательных географических объектов. Даже случайно обнаруженные фотографии в любимившейся книге Анатолия Онегова «Я живу в Заонежской тайге» воспринимаются как неожиданно открывшаяся, новая территория: «Как будто в лесном походе неожиданно оказываешься перед озерами, о которых никто ничего не слышал. А вот они: с облаками, рыбами, кувшинками, островками и волнами» [Там же, с. 245].

Но знаменательно, что именно сейчас, «стоя на скрипучем настиле» и пытаясь «накинуть аркан на огненного жеребца» – сфотографировать лосиную брачную чету, гуляющую в освещённых тонким золотым светом молодых березняках, герой ощущает полное слияние с местностью, воспринимаемой как «столб мировой жизни», через который проходит осевое время мироздания. И уже не свадебные игры, а «струение микенских берёз» должно запечатлеться на фотографии, «похожей на хлипкий плот, дрейфующий в потоке времени»: «я понимаю с полной ясностью, что столб мировой жизни здесь, и плот, привязанный к нему, медленно вращается...» [Там же, с. 247].

Концепция «поворотности мира», запечатлённого на фотографии, отражена в заключительной части романа, в главе «Арефинский лис». Здесь, как и в главе о лосях, срабатывает эффект обманутого ожидания фотографа, который хочет запечатлеть случайно к нему нагрянувшего рыжего гостя, а в итоге выходит на съёмку совсем другого уровня. Расстроенный не оправдавшимися ожиданиями фотосъёмки с лисицей, герой снова выходит к Арефиной горе. Восхождение на гору сопровождается размышлениями об

идеальных условиях для снимков местности и позитивного её восприятия: «Нужен особый – живой – свет, необходима особенная атмосфера, желателен туманец и так далее» [Там же, с. 337].

Реальный пласт повествования сменяется мифологическим в тот момент, когда перед глазами автора открывается картина позднего осеннего заката. Трансформация событийного хронотопа, сопровождающая очередное «духовное путешествие в местность», становится возможной благодаря идеальному освещению в процессе фотосъёмки: «А солнце село, и закат уже наливался рдяным поздним яблоком – и вдруг обрушился на окрестности с какой-то африканской мощью. Давно мечтал о таком закате поздней осени: морозно-яростном, черно-красном, с обморочной глубокой синевой. И вот он распластался по окрестным холмам и долам. <...> И Арефинская гора дрогнула, как это обычно бывает в такие мгновения, и начала медленно поворачиваться, двинулись и ближние склоны, деревья, качнулось небо в огненных хвостах... Ведь в этом-то и есть соль фотографирования, в этих секундах, а то и минутах. В каких-то отчаянных и невероятно счастливых, обильных, ярких, светозарных минутах» [Там же, с. 338].

Мир, попадающий в прицел фотокамеры и приходящий в движение, Ермаков называет танцующим миром, сообщая читателю, что «дать четкое определение этому позволил только фотоаппарат» [Там же].

Мистическое фотопутешествие логически закольцовывается появляющимся на последних страницах книги образом призрачного плота, выплывающего «из осеннего мглистого морока», который представляет собой аллюзию на фотографию – «хлипкий плот, дрейфующий в потоке времени». Подобное предположение тем очевиднее, что картину эту запечатлевает старинным аппаратом «Меркурий-2» фотограф из прошлого: «А пока плот темнел меж двух берегов как основание для зыбкого и будто живого моста на гудящем мокром канате. Течение напирало на бревна, все ежесекундно менялось, дрожало, свет рос клочьями, сливаясь с рекой. И фотограф еще раз нажал кнопку затвора» [Там же, с. 388].

Итак, логически выстроенные в романе «Вокруг света» фотоэкфрасисы образуют своеобразную повествовательную синтагму: это и авторское размышление о сущности фотографии, и практическое воплощение идеи духовного путешествия в идеальную местность. Итогом рассмотрения данной темы могут быть следующие заключения.

1. Проблема фотографии и поэтики фотографического является относительно новой для современного литературоведения. Достаточно большое количество исследователей уделяет в своих работах внимание частным вопросам функционирования фотографии в произведениях конкретных авторов. В рамках нашего исследования особенно концептуальной представляется работа В.Я. Малкиной, в которой исследуется феномен фотоэкфрасиса, его специфика в лирическом стихотворении, разновидности и возможности классификации текстов, содержащих фотоэкфрасис.

2. В зависимости от того, какая именно функция фотографии ставится в произведении во главу угла, можно выделить различные формы корреляции фотографии и текста:

- использование фотографии в качестве иллюстративного материала, дублирующего содержание художественного текста;
- создание визуального ряда образов-символов, подчёркивающих ключевые мысли автора;
- фотографическое построение сюжета и композиции;
- фотографическая лексика;
- фотоэкфрасис.

3. В романе Ермакова «Вокруг света» мы сталкиваемся со всеми возможными приёмами функционирования фотографии в художественном тексте. Доминирующая роль фотоснимка определяется жанровой спецификой произведения, в котором присутствуют элементы фототравелога и философского романа-диспута о природе фотографического.

Основной формой корреляции фотографии и художественного текста, существенно влияющей на сюжетно-композиционную организацию романа

«Вокруг света», является фотоэкфрасис. Он рассматривается и как ведущая стратегия создания образа идеальной местности.

4. Роман Ермакова «Вокруг света» представляет собой образец поликодового текста, в котором элементы разных семиотических систем образуют «сложно построенный смысл». Многомерное интертекстуальное пространство универсальных значений и образов-архетипов создаётся в травелогe за счёт использования различных типов экфрастических описаний, среди которых ведущее место отводится фотоэкфрасису.

5. Ключевыми эпизодами – экфрастическими описаниями фотосъёмки как формы духовного путешествия в местность являются:

- фото королька (глава «Воскресенск»);
- фотосъёмка на стене крепостной башни, за Веселухой (глава «Перебежчик»);
- фотосъёмка на Лосином острове (глава «Свадебный фотограф»);
- фотосъёмка на Арфинской горе (глава «Арфинский лис»);
- фотосъёмка мистического плота, сделанная старинным аппаратом «Меркурий-2».

6. Логически выстроенные в романе «Вокруг света» фотоэкфрасисы образуют своеобразную повествовательную синтагму: это и авторское размышление о сущности фотографии, и практическое воплощение идеи духовного путешествия в идеальную местность.

2.4. Художественная организация хронотопа в романе «Вокруг света»

Категория художественного пространства является одним из главных объектов исследования в литературоведении и лингвистике. В литературоведческом аспекте пространство вызывает интерес как ведущая форма репрезентации авторской картины мира, а с точки зрения лингвистики важно изучить приёмы языковой реализации пространственных отношений в том или ином тексте художественной литературы.

Значительный вклад в развитие представлений о художественном пространстве внёс М.М. Бахтин, изучавший его в неразрывной связи с категорией времени и объединивший понятие локально-темпорального континуума в термин «хронотоп» [Бахтин, 1975].

В числе наиболее авторитетных ученых, занимавшихся изучением категории пространства и его роли в структуре художественных текстов, можно отметить также Ю.М. Лотмана [Лотман, 1988], Н.Д. Арутюнову [Арутюнова, 2002], В.Н. Топорова [Топоров, 1983] и других.

Существует немалое количество определений художественного пространства. По данным Большого энциклопедического словаря, под ним можно понимать «множество объектов, между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с обычными пространственными отношениями типа окрестности, расстояния и т.д.» [БЭС, 1993, с. 354]. В.Н. Топоров отмечает, что «пространство образует множество, понимаемое как текст, то есть пространство как таковое может быть понято как сообщение» [Топоров, 1983, с. 227]. Это исключительно важное замечание, если учесть специфику понимания пространства автором романа «Вокруг света». Отождествляя фотографический и словесный вид искусства, он определяет пространство (местность) как световое письмо, а изучение специфики той или иной территории считает равнозначным сбору световых строк. Соответственно, категория пространства требует более углублённого подхода к изучению языковых средств его репрезентации. Традиционно текст рассматривается с точки зрения семантических полей, но, будучи сложной пространственной структурой, он нуждается в глубоком анализе языковых средств выражения категории художественного пространства.

В числе основных форм языковой репрезентации пространства можно назвать:

– топонимы и отдельные их разновидности, определяющие специфику того или иного топоса. Например, гидронимы (названия рек), ойконимы

(названия населённых пунктов), спелеонимы (названия любого подземного образования), оронимы (названия гор) и т.д.;

- существительные, формирующие образ пространства, указывающие на городской или природный ландшафт («Ночь. Улица. Фонарь. Аптека»);

- дейктические средства, воссоздающие пространственные характеристики, например местоимения и местоименные наречия: там, здесь, туда, сюда и т.д. В текстах конкретного автора элементы дейксиса могут объективироваться, обретая специфические черты в контексте индивидуальной (авторской) картины мира и образуя систему бинарных оппозиций. Например, у Блока «внутреннее» – мир мечты, образ Прекрасной Незнакомки, а «внешнее» – реальность, лишённая очарования, присущего поэтической фантазии;

- прилагательные с пространственным значением (близкий / далёкий, внешний / внутренний, левый / правый, восточный / западный и т.д.);

- глаголы, передающие семантику положения субъектов / объектов в пространстве либо семантику движения с оттенком локализации (собака лежала у ног хозяина, дорога простиралась от Васильевского хутора до Белкиного леса и т.д.);

- фразеологические обороты речи с локативной семантикой (куда Макар телят не гонял, у чёрта на куличках, за тридевять земель и т.д.).

Помимо вышеперечисленных средств, к способам языковой организации художественного пространства можно отнести также имена собственные, ассоциативно связанные с той или иной местностью (край Меркурия, хутор Твардовских), различные типы аспектных парадигматических отношений, устанавливающих ассоциативно-смысловую взаимосвязь между различными типами топосов или их наименований (например, контекстуальные синонимы: Воскресенская, Утренняя, Марьиная, Арефина гора), и многие другие средства языка.

При анализе речевого контента, образующего пространство художественного текста, следует брать во внимание специфику того или иного

типа топоса, выделяемого на основании степени его заполнения «объектами», уровня реалистичности, характера взаимоотношений между персонажем и локальным окружением, точки зрения наблюдателя и т.д. В художественной литературе можно выделить такие типы бинарных пространственных оппозиций, как «внешнее – внутреннее», «реальное – ирреальное», «историческое – мифологическое», «ограниченное – безграничное» и т.д.

В романе Олега Ермакова «Вокруг света», представляющем собой образец поликодового текста, в котором элементы разных семиотических систем образуют сложно построенный смысл, присутствуют различные типы пространственных характеристик и различные способы языковой организации топоса. Следует также отметить, что магистральной бинарной оппозицией в системе топосов травелога можно назвать оппозицию «историческое / мифологическое пространство». Подобная бинарность объясняется параллельным сосуществованием на страницах романа событийного и историко-культурного хронотопов, находящихся между собой в тесной ассоциативно-смысловой взаимосвязи.

«Вокруг света» – роман-травелог «о путешествиях с фотоаппаратом» по родной Смоленщине, изданный в 2016 году. На близком и хорошо знакомом материале Ермаков, коренной смолянин, изучает природу идеальной местности, которая является главным объектом духовного путешествия «по ту сторону».

Одной из характерных черт травелога в романе «Вокруг света» является сложная и многоуровневая организация хронотопа. В частности, событийный хронотоп может трансформироваться в историко-культурный, мифологический.

Пространственная организация текста представляет для Ермакова особую важность, так как, с его точки зрения, путник, пребывающий в состоянии духовного поиска, познаёт именно пространство: «Помыслить пространство без времени – значит приблизиться к какой-то тайне. Идти по дороге, странствовать, обращая время в простор, и есть движение в сторону тайны» [111, с. 38]. Определяя целевую установку паломничества как поиск и определение границ идеальной местности, которую можно увидеть только

«внутренним зрением», Ермаков выражает свою идею в сложном соотношении внешнего и внутреннего, реального и ирреального, исторического и мифологического пространства. Эти характеристики, с одной стороны, выстраиваются в бинарные оппозиции, с другой – коррелируют друг с другом как находящиеся в разных измерениях аналогичные модели мироздания. Три магистральных топоса – внешнее (историческое), внутреннее (субъективное) и мифологическое пространство – образуют многоуровневое ассоциативное смысловое поле понятия «идеальная местность». Все эти взаимосвязи вдумчивый читатель может осмыслить только благодаря их репрезентации в речи. Исследуя речевой контент романа на уровне отдельных языковых составляющих, а также на уровне базовых лингвосемантических и логико-понятийных структур, мы вслед за автором проникаем в сакральное поле местности, постигаем «географическую речь» родного края.

Реальное географическое пространство романа очерчено рядом значимых для автора регионов и представлено различными группами топонимов. Ведущими точками пространственной ориентации являются ойконимы – названия населённых пунктов, конкретных областей. Названия сельских урочищ и городищ (комонимы) употребляются наряду с астионимами и урбанонимами – названиями городов и городских объектов (Смоленск, башня Веселуха, Восточная крепостная стена и т.д.). В целом группы употребляемых в романе топонимов довольно разнообразны, поскольку отражают различные аспекты местности, связанные с её историческим происхождением, конкретными людьми, проживающими на данной территории, типом ландшафта. Например, в тексте можно найти ряд интересных названий-антропотопонимов. Это названия географических объектов, образованные от имени собственного. Так, Плескачи – хутор неподалёку от Белкина, где жила семья обедневшего дворянина Плескачевского, средняя дочь которого, Мария, стала матерью Александра Трифоновича Твардовского. Отдельного упоминания заслуживают регионы Белкино и Васильево, которые получают у автора альтернативное наименование «земля Меркурия» – по имени легендарного

древнерусского воина, освободившего эти края от татаро-монгол. Вокруг ойконимов сосредоточены различные типы микротопонимов: гидронимы (названия рек), дримонимы (названия лесов), оронимы (названия холмов и гор), дромонимы (названия путей сообщения), микротопонимы (названия небольших незаселённых географических объектов, куда можно включить названия родников, мостов, ключей, объектов флоры и т.д.).

Подобное обилие языковых маркеров местности только на первый взгляд может вызвать чувство растерянности и топологической дезориентации. На самом деле здесь всё четко систематизировано и подчинено авторской идее поиска идеальной земли.

Начнём с того, что в языковой организации пространства романа «Вокруг света» явно прослеживается тенденция к выделению отдельных (локальных) топосов с магистральной точкой местности и «типовым» набором географических объектов. Каждый ойконим формирует своеобразное «поле номинации», моделирующее идеальную местность по заданным канонам. Ведущий языковой механизм номинации можно определить как «присвоение чужого имени» – в данном случае имени местности. Структура таких географических названий однотипна и, как правило, двусоставна: к имени объекта добавляется притяжательное прилагательное, в котором выражается принадлежность конкретному региону. Например, Арефино, Воскресенск, Белкино – локальные топосы, в состав которых входят такие значимые элементы ландшафта, как лес, гора (возвышенность, холм), ручей или родник. Название элементов ландшафта строго коррелирует с названием региона: Воскресенск, Воскресенский лес, Воскресенский родник, Воскресенская гора, Арефино, Арефинские деревни, Арефина гора и т.д. «Я оставался в пространстве горы, родника и недалекого леса. Хотя это пространство, просвеченное насквозь солнцем, и казалось немного другим, эфирным. И например, лес был более именем, чем сообществом деревьев, кустарников, трав, птиц и зверей. А имя его – Воскресенский, по деревне, стоявшей когда-то на западной окраине. И родник был чашей чистого чувства. А гора – сестрой

другой, главной горы этой местности, за Воскресенским лесом» [Ермаков, 2016, с. 7].

Лес, родник, гора – эти повторяемые объекты очерчивают границы идеальной местности, являются её обязательными составляющими. Подобным образом «счастливая земля» описывается в произведениях древних поэтов, философов, живописцев. Например, упоминая в романе «землю сорок седьмую», Ермаков отдельно выделяет центральный её объект, её духовное средоточие – гору Хуцишань. А свои переживания, испытанные «на горе», писатель сравнивает с одним из тех состояний, «о которых рассуждал Сократ в тени платана, у холодного родника» [Там же, с. 45].

Итак, географическое название само по себе может являться маркером внешнего (реального мира) и относиться к исследуемой Ермаковым Смоленской области. Но, если оно представляет собой часть логико-понятийного единства (например, включено, как в данном случае, в номинативную группу со значением «принадлежность местности»), оно становится маркером реального (географического) и одновременно идеального (вымышленного) пространства.

Таким же маркером-коррелятом двух типов пространств его делает включённость и в другие номинативные группы. Каким же образом это происходит? Исследованию механизмов присвоения имени Ермаков уделяет в романе самое пристальное внимание. С его точки зрения, «имя» должно соответствовать духу местности. В главе «Имена» писатель, опираясь на книгу Якова Кошелева «Народное творчество Смоленщины» [Кошелев, 1997], приводит подробную этимологию географических названий некоторых населённых пунктов: «Вот, например, село Аделаида. Рассказывают, что у барина утонула дочка с таким именем, и он имение переименовал. С тех пор деревня так называется. Или другое название – Меланьина роща. Одна крестьянка все ходила в эту березовую рощу и говорила, что слушает там музыку, песни. Кто с ней ни ходил, ничего не слышал. Ну, а потом у нее

родились три сына, и все стали отменными музыкантами, и внуки без музыки не могли» [Ермаков, 2016, с. 250].

За именем, присвоенным тому или иному объекту, чётко закрепляется ассоциативно связанная с ним реальность (фактическая данность), имеющая отношение к конкретному человеку, конкретной истории или эпохе. Более наглядно это показано в другом отрывке той же главы, где Ермаков рассуждает о вариативности наименований, ссылаясь на Флоренского [Флоренский, 1993]: «Флоренский различает в имени три уровня: низший, высший и средний. Личность может соответствовать тому или иному уровню собственного имени» [Ермаков, 2016, с. 249]. Точно так же у одного объекта может быть одновременно несколько имён, вскрывающих в нём реалии разного порядка: от элементарных к более сложным. Если использовать лингвистическую терминологию, можно сказать, что одному означаемому соответствует несколько означающих: «И тут мне приходит на ум гора за Воскресенским лесом с ее тремя именами: Утренняя, Воскресенская, Марьяна. Может быть, здесь как раз иллюстрация этой мысли Флоренского.

Первое название элементарное, рожденное наблюдением: здесь лучше всего встречать солнце. Второе имя от деревни и леса. Третье мне сообщил косяк. Оно уже сложнее. Возможно, оно связано с какой-то девушкой или женщиной, жившей здесь, в Воскресенске, или где-то поблизости. Тут, конечно, есть соблазн упомянуть хутор Обляшево, где учительствовал Иосиф Радьков, а его сестру, учительницу и энтузиастку драматического кружка в народном доме, и звали Марией. В нее-то и был влюблен Твардовский» [Там же].

Первый уровень имени связан с ассоциациями, возникающими у субъекта, второй и третий уровни демонстрируют включённость названия в разные типы ассоциативно-смысловых полей: «принадлежность местности» (Воскресенская гора) и «принадлежность имени» (Марьяна гора).

В романе Ермакова нередко именно ассоциативная связь региона с именем конкретной личности, там проживающей или проживавшей, становится источником номинации и ведущим языковым инструментом,

преобразующим номинатив в маркер инореальности. Определяя для самого себя причины, по которым та или иная местность может быть включена в реестр так называемых «счастливых земель», Ермаков рассуждает о людях, которые своей деятельностью или творчеством одухотворяли эту землю, превращали её в источник «солнечных строк». Марьиная гора, относящаяся к зоне Воскресенского леса, вызывает представление о конкретном человеке – возможно, речь идёт о Марии Плескачевской, матери Александра Твардовского. С Твардовскими связаны также другие регионы: хутор Загорье (дом-музей Твардовских), Белкино, Долгомостье, Плескачи. В то же время Долгомостье и относящийся к нему конкретный полустанок с названием «Триста сорок девятый километр» ассоциативно соотнесены с эпохой святого Меркурия, спасшего град от татаро-монгол. Это место Ермаков называет «краем Меркурия» и «семьдесят третьей землёй» – новым регионом в добавление к перечню особых земель, состоящему из семидесяти двух наименований: «А еще у поэзии есть местность. И это тоже неисчерпаемая книга. Днепр и курганы, болото, возле которого сражался Меркурий, Ельнинский большак; село Немыкари, упоминавшееся в грамоте Ростислава XII века; Белкино, где ждал Денис Давыдов генерала Орлова-Денисова, чтобы атаковать отряд генерала Ожеро, стоявший в Ляхове (в итоге французский генерал сдался в плен); Станьково, где было имение первого русского партизана в войне 1812 года А.Д. Лесли; Славажский Никола, где во времена Смуты находился острог; малые речки, родники, холмы, леса, в которых еще хорошо видны окопы; Васильево, куда ходил читать стихи Твардовский, но и затем, чтобы увидеть Машу Радкову; Белый Холм, где учились некоторое время братья Твардовские; и, наконец, Загорье» [Там же, с. 219].

Поэзия, слово становятся ещё одним альтернативным пространством, в границах которого устанавливаются законы существования той или иной идеальной земли. Соответственно, «имя» само по себе наделяется пространственными характеристиками, в связи с чем в романе Ермакова становится возможным такое выражение, как «чтение местности», «считывание

солнечных строк». Автор как будто примеряет к географическому объекту разные имена, «считывая» с них новые знания о регионе, в том числе и знания о конкретной исторической эпохе, зашифрованной в названии. В этом смысле топонимический контент романа является маркером и пространства, и времени. Арефино – самый древний регион – ассоциируется с временами Хорта, язычника-старообрядца. Белкино и Загорье обращают нас к середине XX века (времени жизни и творчества Твардовского) и одновременно к веку XIX – эпохе Пушкина. Второе название Загорья – пустошь Столпово – связано с пушкинской поэзией. Ещё интереснее эпизод, где автор приводит различные варианты названия Днепра, возникшие на разном языковом материале: «Поднимаясь по реке, я вспоминал имена Днепра: иранское Дан Апр – Вода Глубокая или Дальняя Река, греческое Борисфен – река с севера, славянское – Славутич» [Там же, с. 52]. В данном случае выбор номинации обусловлен различием культурных традиций разных эпох и точкой зрения народов.

Таким образом, различные варианты названий одной и того же географического объекта актуализируют различные номинативные группы, в числе которых – «принадлежность местности», «принадлежность имени», «принадлежность эпохе». Механизм присвоения имени включает закреплённое за именем понятие или группу понятий в сложную систему ассоциативно-смысловых отношений. Сам Ермаков называет этот процесс «перекличкой имён, смыслов и метафор» [Там же, с. 327] в пределах местности.

Все упомянутые языковые единицы и приёмы их организации можно отнести к маркерам идеальной местности, установленной в границах внешнего (реального) пространства. Это пространство охватывает несколько топосов, ассоциируемых с определённым именем и определённой эпохой.

Но характер номинации меняется, если речь идёт о пространстве внутреннем. Под внутренним пространством мы будем понимать всё, что связано с миром чувств, мыслей и переживаний героя-повествователя. Архетипическая модель путешествия «по ту сторону» в границах внутреннего пространства самого путешественника наполняется конкретным культурным и

жизненным содержанием. В частности, автор и его альтер эго – мистический Землемер из Поднебесной, «устанавливая границы местности, находящейся вне зоны видимости, в пределах сознания», присваивают внешним объектам и территориям, ассоциируемым с идеальной местностью, свои индивидуальные имена. Фактически набрасывают на пространство сеть индивидуальных языковых координат. В романе много эпизодов, связанных с этим. Один из них описывает разговор автора с косцом на Васильевском роднике. В процессе их диалога индивидуальные авторские названия незнакомых географических объектов вступают в конфликт с традиционными названиями местности: «По местности я и хожу от родника к роднику. Чай на родниковой воде ни с чем не сравним. Да и ручей Городец, на котором чаще всего останавливаюсь и дольше всего живу, тоже ведь питают по всему пути от Айраны Ваэджи до Днепра родники. Айрана Ваэджа – это округлый холм в истоках Городца, название, пришедшее на ум в один из августовских дней, когда небо было в облачных кибитках и под ними граяли три ворона, наслаждавшихся тишиной и теплом перед грядущими осенними штормами. Как на самом деле называется холм, я не знаю. Часто имена местности многослойны. Как, например, гора возле Воскресенского леса: Воскресенская, Утренняя и Марьяна. О последнем имени мне сообщил один косец на Васильевском роднике. Просветил и насчет того места, где мы находились, – Васильево, а я-то называл эти холмы над Ливной Экавихарией. Замысловатое название возникло из увлечения поэзией буддийских монахов-отшельников. Этими стихами я вдохновлялся, отыскивая в местности наиболее укромный уголок, где была бы чистая вода. Больше мне ничего не надо было. Вода, отсутствие людей, а звезды и птицы пусть появляются. Мне надо было погрузиться в долгую медитацию» [Там же, с. 130].

Здесь процесс присвоения имени заключается в соотношении увиденных объектов с полученным культурным опытом. Айрана Ваэджа и Экавихария – ещё один пласт имени местности, возникший как отражение частного опыта рассказчика, в данном случае опыта его увлечения буддийской поэзией. Интересно, что Землемер из Поднебесной, являясь одним из идеальных

воплощений повествователя, в то же время не воспринимается как его абсолютное тождество: на окружающий мир он набрасывает свою сеть языковых координат, и его выбор обусловлен принадлежностью к своему этносу и к своей культуре. Так, показательна история с Дубом – знаковым объектом на одной из излюбленных стоянок путешественника. Сам Ермаков называет дерево по ассоциации с его внешним видом: Сольный Ключ. Название многослойно и включается в номинативное поле «принадлежность местности». Возникает ассоциация с ключом от местности в её сакральном воплощении (дуб-портал от мира «по ту сторону») и с музыкой как формой постижения скрытой красоты местности.

Эта же ассоциация логически продолжена Инспектором, который появляется в главе «Сольный ключ». Он лежит неподалёку от Дуба в «музыкальной палатке» и слушает Пятую и Шестую симфонию Малера и «Времена года» Чайковского. Однако внешний вид дерева вызывает у него иную ассоциацию – с Драконом. Что касается расположенной неподалёку ольховой рощи, то её он называет Рощей Совы.

Ассоциации героев различны, но все они маркируют одну и ту же модель мироздания, находящуюся в разных плоскостях реальности. Поэтому миры переkreщиваются, создавая единое поле идеальной местности. «“Сольный ключ?” – спрашивал себя инспектор, отступая от морщинистого дерева, покрытого мхом, и приглядываясь. Пожалуй, инспектору это дерево больше напоминало дракона. Да, дракона с картины Ли Чэна “Читающий стелу”. Путник на муле со слугою внимает надписи, которая скрыта от зрителя, вокруг простирается такой же неведомый мир. Что же сей дракон может поведать инспектору? Раскроет ли вселенную поворот этого ключа?» [Там же, с. 246].

Ещё один пример языковой организации внутреннего пространства путешественника мы находим в главе, где он поднимается «вверх по Днепру». Преодолевая «внешнее пространство на пути к зрелищу внутреннего мира» [Там же, с. 64], герой оказывается за пределами обыденности. Местность вокруг преобразается, транслируя метаморфозы сознания в терминах

искусства, относящихся к сфере личных авторских предпочтений. С этой целью используются экфрасисы живописи и литературы.

К архетипическому мотиву «духовного путешествия по ту сторону» восходит эпизод, когда герой проплывает на байдарке «мимо старых узловатых ив» – в этот момент он как будто оказывается внутри свитка китайского живописца Чжан Дзэдуаня, на котором запечатлён священный праздник поминовения святых: «Свиток огромен – пять метров шелка, покрытых тушью. Называется картина так: “Вверх по реке в праздник поминовения”. Но настоящее название другое: “Праздник Цинмин на реке”. Цинмин – это Праздник Чистого Света, когда поминаются предки. Днепр и был свитком волн... Порой мне казалось, что и я исполняю какое-то поручение, временами сам себе я представлялся неким чиновником, инспектором, ведущим расследование о семьдесят третьей земле» [Там же, с. 42].

Универсальность мотива мистического путешествия подчёркивается ещё целым рядом всплывающих ассоциаций, которые переводят чтение местности в область «сакральной лингвистики». Не случайно река начинает ассоциироваться с речью: «Прослышать в сегодняшней речи слова древние, сокровенные. Древние индийцы отождествляли главную реку сакральной географии Сарасвати с Вач, богиней Речью и просили у нее снисхождения... Ну, а мне мерещилась некая рыба речи. То есть, по сути, молчание речи? Постичь молчание речи – значит овладеть таинством слова» [Там же, с. 43].

Духовно постигать речь своей земли, «считывать» её смыслы автору помогает широкий ряд номинаций, которые он, используя личный культурный опыт, примеряет к объектам местности. В качестве иллюстрации можно взять случай, произошедший с автором в тот момент, когда он сидит в байдарке с прикрытыми глазами, ощущая, что его окружила «стайка разноцветных глаз, что-то вроде стрекоз или бабочек» [Там же, с. 41]. Эти глаза переносят героя в пространство картины Одилона Редона «Глаз, как странный шар, направляется в бесконечность». Живопись Редона поражает Ермакова «оглушительным

молчанием», «кричащими красками в безмолвии», что вполне соответствует духу местности, осознаваемой героем именно как внутренняя тишина.

Ещё одним «артефактом» духовного мира героя становится «поэма о Гильгамеше». Именно она приходит ему на ум после встречи с пожилой парой – мужчиной и женщиной, плывущими в резиновой лодке: «Ну да, эти двое странно напомнили ту парочку, что жила на острове, к которому причалил Гильгамеш, искавший после гибели своего друга бессмертия. На острове и обитали старик Утнапишти со своей старухой, пережившие потоп и одаренные богами вечной жизнью... Одинокое путешествие Гильгамеша, наверное, самое древнее...» [Там же, с. 56]. Очередной модификацией «заповедной местности» становится месопотамский «каменный сад, или Сад Солнца, где обитает хозяйка Сидури, приветствующая путника словами о том, что он скитается в пустыне ветра» [Там же].

Итак, номинативное поле внутреннего пространства включает в себя речевой контент пространства мифологического. В разных культурных традициях заповедная земля, становящаяся объектом духовного путешествия, именовалась по-разному. В основном использовались квазитопонимы – названия мистических, вымышленных объектов. В месопотамской традиции это Сад Солнца, аналогично в своей поэме её называет афганский поэт Санай. В творчестве различных авторов у названия заповедной земли имеются конкретные географические привязки: у Мелвилла – Энкатадас, или Очарованные острова, у Генри Торо – Уолден, в романах Ермакова «Песнь тунгуса» и «Либгерик» речь идёт о Байкале и острове Ольхон.

В целом в обозначении сокровенной земли преобладает процесс деноминации – утраты номинативной конкретики с целью передать универсальность и всеохватность концепции идеальной местности. Так, в уже упоминавшихся рассуждениях Сократа это «счастливая земля 47». Сам Ермаков называет такую землю *terra incognita*, то есть неопознанная земля. Универсальным и проясняющим в целом суть духовного путешествия можно назвать обозначение, которое употребляет Басё в своих путевых записках.

Ссылку на него находим в романе: «“Отправляясь за тысячу ри, не запасайся едой, а входи в Деревню, Которой Нет Нигде, в Пустыню Беспредельного Простора под луной третьей ночной стражи, – так, кажется, говаривали в старину, и, на посох сих слов опираясь, осенью на восьмую луну в год Мыши эры Дзёкё я покинул свою ветхую лачугу...” <...>

В известном смысле и местность можно назвать этой самой Деревней, Которой Нет Нигде...» [Там же, с. 332].

Можно сделать вывод, что языковая репрезентация пространства в романе Ермакова «Вокруг света» представлена на трёх уровнях осмысления концепции идеальной местности: в плоскости внешних (краеведческих) реалий, в контексте мифологической и индивидуальной авторской модели мира. Эти уровни непрерывно взаимодействуют между собой, создавая поле множественных номинаций одной и той же модели мироздания. Ярким образцом языковой корреляции реальности, мифа и субъективных авторских впечатлений является эпизод с корольком, которого рассказчик встретил в Воскресенском лесу: «Мне нравился вид королька на корявой ветке, что-то в этом было восточное... Уже вернувшись из Афганистана и странным образом испытывая тоску по этой стране и насыщая это чувство все новыми сведениями о ней, прежде всего литературными, я отыскал упоминание поэмы Санаи, поэта одиннадцатого века, жившего в Газни при дворе потомка Махмуда Газневи. Поэма называлась “Обнесенный стеной сад истины”. Название завораживающее, да еще написана поэма была именно в Газни. И мне вспомнился тот день металлических лучей, скрип песка, горячие выемки глиняной стены, темные нагретые листья и вкус не вполне созревших плодов, которыми мы утоляли жажду» [Там же, с. 26].

Воскресенский лес, в котором повествователь встречает королька, афганский сад, связанный с его воспоминаниями о Газни, и Цветущий сад из поэмы Санаи – три модификации универсальной модели мироздания, представленные на уровне внешнего, внутреннего и мифологического пространства.

Пытаясь постичь «душу местности», автор совершает мысленное путешествие в ее историю, исследует прошлое, примеряя к географическому объекту то или иное имя, «считывая» с него новые знания о регионе, в том числе и знания о конкретной исторической эпохе, зашифрованной в названии. В этом смысле топонимический контент романа является маркером и пространства, и времени.

Слово-номинант становится маркером времени при условии его включенности в ассоциативно-смысловое поле «принадлежность эпохе», «принадлежность имени». Одной из ключевых бинарных оппозиций в художественной организации текста, наряду с категориями «внешнее / внутреннее», «объективное / субъективное», является оппозиция «прошлое / настоящее». Важно понимать, что принадлежность топонима ассоциативно-смысловому полю со значением имени или эпохи не только актуализирует конкретное историческое время романа, но и формирует представление о времени сакральном, мифологическом, или субъективном, авторском. Говоря иными словами, категория времени, так же как и категория пространства, представлена на уровне внешнего, внутреннего (связанного с духовными исканиями) и мифологического пространства романа.

Но для автора темпоральная составляющая имени местности значима не столько с краеведческой точки зрения, сколько в плане постижения внутренней красоты местности, одухотворяемой деятельностью творцов либо исторических лиц, связанных с регионом. В этом смысле автор следует учению Карла Ясперса, который ввёл понятие осевого времени. Это «осевая дуга», которая проходит сквозь «столб мировой жизни» и характеризуется «духовным порывом, личностью, вдруг вспыхнувшей под линзой времени и давшей свои скрижали» [Там же, с. 36]. Теория Ясперса во многом напоминает идеи Тойнби и Шпенглера, опровергающие линейное движение культуры и дающие представление о культурно-исторических типах – своеобразных духовных центрах, единовременно возникающих в разных уголках как родственные друг

другу этапы высших мистических озарений и глобальных достижений человечества.

Сам Ясперс центрами осевого времени считал древние цивилизации: Грецию, Палестину, Иран, Китай, Индию. Не случайно в романе «Вокруг света» столько отсылок к учениям древних мудрецов: Сократу, Конфуцию, Платону и т.д.

Описанное Ермаковым «духовное хождение в местность» сводится к поиску осевого времени, где, подобно человеку древности, автор стремится «совпасть с местностью, чтобы на него снизошла благодать повторяющихся сезонов» [Там же, с. 21]. Под сезонами можно понимать и природные циклы, и ключевые этапы человеческой жизни, и, что наиболее важно для автора травелога, периоды расцвета той или иной цивилизации.

Проступающие «сквозь имена» местности эпохи порождают представление о времени условном и не соотносимом с категориями прошлого, настоящего и будущего. Не случайно в главе о Воскресенском лесе упоминается «Слово о полку Игореве». Время для Ермакова, так же как для древнерусского писателя, – это нечто неделимое на прошлое, настоящее и будущее, а мыслимое как единый синхронистический акт и соотносимое только с вечностью. О времени упоминается именно как об особой поре, значимом сезоне, становящемся ключом к конкретному региону: «А вот время Воскресенска, похоже, прошло. Или еще не наступило? Сколько лет здесь была деревня? Неизвестно. Арефинские деревни древние, между ними у подножия холмов на ручье курганы. Возле Белкина открыто городище. Возможно, и здесь издревле жили люди. И какой век, какой сезон был осевым временем этой деревни? Порой ее цветения?» [Там же, с. 36].

Осевое время, понимаемое Ермаковым как устоявшаяся в мировой культуре архетипическая модель золотого века, регулярно воспроизводимая разными эпохами, представлено в романе на языковом уровне в виде «переключки имен, смыслов и метафор» в пределах местности. Это происходит благодаря включенности топоса, имеющего альтернативные варианты

наименования, сразу в несколько параллельных ассоциативно-смысловых полей темпорального значения.

Такие, например, регионы, как Белкино и Загорье, обращают нас сразу к двум эпохам – середина XX века (период жизни и творчества Твардовского) и XIX век (эпоха Пушкина). В частности, второе название Загорья – Столпово – связано с пушкинской поэзией.

Наиболее колоритна история одного из древних поселений Смоленска – Арефино. Оно вызывает у Ермакова ассоциации с дописьменной эпохой и временами язычества. В то же время автор использует альтернативное название региона – «край Меркурия». Меркурий – древний герой, прославивший себя тем, что сумел спасти родной край от нашествия татаро-монголов. Находящееся недалеко от Арефина Долгомостье – смоленская деревня Починковского района – становится связующей нитью между древней, языческой эпохой и временами жизни и творчества Твардовского. Усадьба семьи Александра Трифоновича – Загорье – находилась как раз в этих местах. Но сам Ермаков признается, что в определенный момент для него была важнее и ценнее та духовная составляющая местности, которая связывалась с именем Меркурия:

«Принуждать себя любить чью-то поэзию или прозу у меня никогда не было и нет резона. И я решил вернуться к старой трактовке местности: это земля Меркурия. О нем вообще ничего неизвестно. Только то, что поступил на службу к смоленскому князю, повел городской полк навстречу татаро-монголам, сразился у Долгомостья, победил, но был обезглавлен, да так и вернулся к стенам города, держа свою голову...» [Там же, с. 184].

«Хождение в местность», таким образом, складывается из переключки «осевых времён», которыми в истории края стали время Хорта, эпоха Меркурия и период творчества Твардовского.

Примечательно, что подобное же «осевое время» Ермаков соотносит и с поворотными, значимыми этапами собственной жизни, и с мифологическим временем легенд и преданий старины. Например, в главе о Воскресенском лесе, наблюдая за корольком, сидящим на шершавой ветке, путешественник

вспоминает своё афганское военное прошлое – в частности, сад в Газни, «куда он попадает, оказавшись “по ту стороны стены”» [Там же, с. 32]. Моментально в его сознании вспыхивает и другая ассоциация – мистический сад, который описал в своей поэме Санаи. Связь мифологии и реальности в данном случае объясняется осмыслением сада как некоего внутреннего пространства – того самого обетованного места, которое является конечной целью духовного путешествия. Это подтверждается уже упомянутой нами ранее строкой из поэмы: «Тело – всего лишь почва, а сердце – цветущий сад» [Там же, с. 34].

Здесь мы сталкиваемся с довольно интересным феноменом. Проводя аналогию между эпизодом из своего прошлого и отрывком из древней афганской поэмы, рассказчик как будто «убивает время», заменяя его категорией пространства. В сущности, именно это «убийство времени» и составляет конечную цель духовного путешествия героя, с помощью фотоаппарата, преобразующего «секунду мира в мироздание, вселенную солнц и миражей, устремлённую в необъятность» [Там же, с. 43].

Время, преподнесённое в терминах фотосъёмки, постигаемое через категорию «фотографический снимок», неуклонно стремится к самоуничтожению, трансформируя хронотоп до уровня «чистого пространства»: «Фотоаппарат помогает кочевнику осуществить главное – захватить побольше видимого пространства. И унести его с собой, как самую ценную добычу. Объектив выдвигается словно хоботок насекомого – за пылью и нектаром этого мира. Он проникает в пространство, измеряет даль. В фотографии почти нет времени, она стремится стать чистым пространством. Постигание ее мгновенно...» [Там же, с. 43].

Ермаков – фотограф и охотник за «световой строкой» – в своём романе использует различные определения того особого светового ракурса, той незримой точки, в которой время полностью исчезает, абсолютно отождествляясь с пространством: «световая ниша», «лакуна во времени» и т.д. Логика авторской мысли парадоксальна с той точки зрения, что подлинное время (времена, особая пора, поворотный момент, благодать повторяющегося

сезона) для искателя обретается там, где это время отсутствует и преобразуется во вселенную – искомую ось мироздания, которая и есть конечная цель духовного путешествия: «Счастье – это лагуна во времени. “Ниша света” (название одного суфийского сочинения) – вот лучший образ для этого. И фотограф, сиречь светописец, любитель он или профессионал, ищет в потоке времени мгновения, исполненные особого света» [Там же, с. 149].

Итак, время как одна из основополагающих характеристик хронотопа в контексте метафизического травелога (романа о духовном путешествии «по ту сторону») преобразуется в пространство, отождествляется с ним, формируя представление о космическом универсуме – «столбе мировой жизни», вокруг которого всё вращается и существует по извечным и непреложным законам мироздания.

Выводы по Главе II

1. Одной из характерных черт травелога в романе Олега Ермакова «Вокруг света» является сложная и многоуровневая организация хронотопа. В частности, концепция духовного путешествия «по ту сторону» отражена в динамическом взаимодействии двух типов хронотопов, при котором событийный хронотоп может трансформироваться в историко-культурный, мифологический.

2. Языковыми маркерами реального географического пространства у Ермакова являются различные группы топонимов, в числе которых ойконимы (названия населённых пунктов), оронимы (названия горных массивов), дримонимы (названия лесов), дромонимы (названия путей сообщения), микротопонимы (названия небольших незаселённых географических объектов, куда можно включить названия родников, мостов, ключей, объектов флоры и т.д.).

3. Географическое название само по себе может являться у Ермакова маркером внешнего (реального мира) и относиться к исследуемой Смоленской области. Но вводом в идеальное (вымышленное) пространство оно становится

при условии включённости в определённую номинативную группу со значениями «принадлежность местности», «принадлежность имени», «принадлежность эпохе».

4. Архетипическая модель путешествия «по ту сторону» в границах внутреннего пространства самого путешественника наполняется конкретным содержанием. Говоря иными словами, процесс присвоения имени заключается в соотнесении увиденных объектов с полученных культурным опытом. Например, Айрана Вазджа и Экавихарийя – ещё один «пласт» имени местности, возникший как отражение частного опыта рассказчика – в данном случае опыта его увлечения буддийской поэзией.

5. Номинативное поле внутреннего пространства включает в себя речевой контент пространства мифологического. В разных культурных традициях заповедная земля, становящаяся объектом духовного путешествия, именовалась по-разному. В основном использовались квазитопонимы – названия мистических, вымышленных объектов. В целом в обозначении сокровенной земли преобладает процесс деноминации – утраты номинативной конкретики с целью передать универсальность и всеохватность концепции идеальной местности.

6. Языковая репрезентация пространства в романе Ермакова «Вокруг света» представлена на трёх уровнях осмысления концепции идеальной местности: в плоскости внешних (краеведческих) реалий, в контексте мифологической и индивидуальной авторской модели мира. Эти уровни непрерывно взаимодействуют между собой, создавая поле множественных номинаций одной и той же модели мироздания.

На географическом уровне это путешествие по родному краю – конкретнее, «вверх по Днепру» – с целью исследовать географические локации, в которых, с точки зрения автора, открывается ключ к идеальной местности.

Мифологический уровень представлен рядом ассоциаций, возникающих у автора в связи с той или иной локацией и связанных с системой его личных культурных предпочтений. Например, после ночи, проведённой в

Воскресенском лесу, автор, глядя на сидящего на ветке королька, вспоминает «Слово о полку Игореве», древнюю поэму Санаи и трактат Плутарха. А во время путешествия «вверх по Днепру» он ощущает себя внутри месопотамского эпоса о Гильгамеше.

Третий уровень – духовное путешествие в поисках идеальной местности – представлен мистическими переходами автора из одного времени в другое, из событийного хронотопа в хронотоп историко-культурный. Подобное становится возможным и благодаря загадочному Землемеру – авторскому альтер эго, заносящему различные топосы в реестр счастливых земель. К концу романа автор практически сливается со своим двойником и постигает важные истины: «Не бывает живописной земли без поэта. И любая земля живописна, если на ней родился поэт» [Там же, с. 438].

ГЛАВА III. МИФОЛОГИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ТЕМЫ ПУТЕШЕСТВИЙ НА ВОСТОК В РОМАНАХ «С ТОЙ СТОРОНЫ ДЕРЕВА», «ПЕСНЬ ТУНГУСА» И «ЛИБГЕРИК»

3.1. Место и роль романа «С той стороны дерева» в общей композиционно-смысловой структуре трёхчастного духовного травелога Олега Ермакова

Тема мистического путешествия «по ту сторону» и поиска Заповедного Берега в творчестве Олега Ермакова не только разрабатывается на родном краеведческом материале, но и находит мифологическое воплощение в серии романов о молодом шамане – эвенке Мальчакитове. Здесь пространство историко-культурного хронотопа образовано древними преданиями эвенков о священной Ираинде земле, находящейся на далекой звезде Чалбон. К этим преданиям добавляются личные мифы различных героев-паломников, например интересующий лесника Шустова средневековый сюжет о пресвитере Иоанне, в царстве которого росло дерево Сиф. «С той стороны» дерева открывалась иная реальность.

В настоящей главе подробно исследуются субъективная и пространственно-временная составляющие хронотопа, относящегося к метафизическому, духовному травелогу, представленному двумя романами: «Песнь тунгуса» и «Либгерик». Однако необходимо отметить, что существует еще и третий роман – «С той стороны дерева», образующий трилогию вместе с двумя вышеуказанными произведениями. Это первая часть травелога, которая в рамках настоящего исследования не стала объектом пристального изучения.

Подобное связано с отсутствием глубокой разработки темы духовного путешествия. Она намечена пунктиром, при этом большая часть художественного пространства романа представлена событийным хронотопом, описанием истории появления и жизни на Байкале различных героев. Тем не менее первую часть следует упомянуть хотя бы потому, что здесь уже завязываются основные сюжетные линии травелога, выстраивается система персонажей, характерная и для последующих частей трилогии, указываются истоки ключевого мотива путешествия «по ту сторону».

Так, повествование ведется от лица молодого героя – юного лесника Шустова. В поисках смысла жизни и самого себя он отправляется на Байкал вместе со своим школьным другом Юркой. Вначале всё описанное кажется обычной историей двух подростков, «обживающих» новую ойкумену, стремящихся не без усилий приспособиться к новым условиям существования на Северном кордоне.

Однако постепенно история обрывает новыми подробностями и новыми персонажами, многие из которых примут активное участие в организации внешнего и внутреннего планов повествования последующих книг трилогии. Здесь и ушлый Андрейченко, и лесничий Аверьянов, и склонный к карьеризму Дмитриев. Одновременно намечаются и герои – искатели истины, среди которых – лесник Шустов, пекарь Петров и его жена Люба, урожденный эвенк Мишка Мальчакиев. Впрочем, паломническая миссия этих героев поначалу совсем неочевидна для читателя.

Так, в доме у пекаря просто проходят приятные дружеские вечера – теплые посиделки за игрой в карты. Мишка Мальчакиев, которого мы впервые встречаем во второй части романа, на одном из Байкальских зимовий, кажется заурядным дембелем, странноватым и склонным к чрезмерному употреблению спиртных напитков. Пребывая в главной усадьбе Байкальского заповедника, он обретает репутацию гуляки, дебошира и пьяницы, от которого не следует ждать ничего хорошего. Его мистическое преображение в шамана начинается лишь ближе к концу книги.

Что касается лесника Шустова, то во многом благодаря ему внешне обыденное, ничем не примечательное повествование постепенно превращается в историю духовных исканий, а частные истории завязываются в магистральные сюжетные узлы. Это и любовная история (встреча Шустова и Кристины), и социально-философский мотив противостояния героев-паломников блюстителям правопорядка, и основополагающий сюжет-архетип путешествия «по ту сторону». Он только намечен, но вполне узнаваем по ряду признаков.

Первый признак – постепенное изменение сознания рассказчика, для которого Байкал перестает быть только особой географической локацией и становится частью мистического пространства, которое впоследствии обозначается в романе ключевыми словами «тот берег», «Заповедный Берег»:

«И уже раздумывали, как бы нам туда попасть. На тот берег... Ученые мужи говорят о вечных сюжетах, встроенных в наше сознание. И, кажется, мы нашли один из таких сюжетов – миф о том берегу. Мы его прямо увидели на кордоне, увидели его отсветы на лицах лесников и сами попали в его силовое поле» [Ермаков, 2013, с. 3].

Так формируется модель мифологического пространства, «силовое поле» которого начинает постепенно затягивать героя в иную систему пространственно-временных координат. Глядя на тот берег, где солнце вставало «позади кордона, из-за тайги и крутых высоких гор Баргузинского хребта», рассказчик ощущал, как «небо его сознания кружится сферой планетария». Событийный хронотоп все еще преобладает, но создаются художественные условия для его перехода в хронотоп историко-культурный [Там же].

В шестой главе первой части романа впервые упоминается легенда о средневековом царстве пресвитера Иоанна, в котором росло дерево Сиф. Один из путешественников, попавший туда, обошел дерево «с другой стороны» и навсегда исчез. Эта история станет личным мифом Шустова во второй и третьей частях трилогии.

Еще не обрета четкой философии паломника-шамана, даже пытаясь сбежать с Заповедного Берега, Шустов ищет альтернативные формы и пути духовного путешествия «по ту сторону». Отчасти он обретает их в книгах и занятиях литературой. Даже отправляясь на зимовье, он берет с собой книгу Еврипида и уже там, созерцая природу Байкала, вспоминает Джека Керуака и Мелвилла.

Потребность в альтернативной реальности, особом параллельном существовании рассказчик впоследствии пытается реализовать в создании собственного романа о странствующем одиноком старике, который в молодости

ходил матросом на торговом корабле.

Привязанность к морю вызывает по аналогии вечный сюжет-архетип о Рыбаке, ищущем бессмертные смыслы, олицетворяющем божественную мудрость и силу. В «Либгерик» этот сюжет нередко упоминается в связи с Мишкой Мальчакиным и престарелым Чай-Соком – хозяином дома, где Мишка жил с юной художницей Лидией Диодоровой. Здесь тема искусства как формы путешествия «по ту сторону» получит более глубокое развитие.

Тема «потусторонности» проявляется и в раздвоении сознания главного героя, в том числе и на языковом уровне. Он все чаще начинает говорить о себе в третьем лице и даже как будто видит себя со стороны: «это лесник Шустов – уже не совсем я, а какой-то лесник...» [Там же, с. 56].

Во время чтения книги древнегреческого автора герой испытывает странное ощущение своего присутствия в параллельной реальности, материализующей образы и видения далекого прошлого. Там, в этой параллельной реальности, он сталкивается со своим двойником: «Это все было правдой: топот ног по сходням триер, блеяние жертвенных овов, витийства поэтов... на топчане, укрытом бараньей шкурой, лежал некий юнец, вперив взгляд темных глаз – прямо в меня» [Там же, с. 76]. Книга становится священными воротами, входом в иномирие, а ее читатель – странником по тайным лабиринтам подсознания, в которых он ищет идеальную проекцию самого себя.

Подобное же чувство нетождественности самому себе, отрешенности от своей обыденной ипостаси Шустов переживает, когда поднимается на гору с лесопожарной вышкой, озирая оттуда окрестности Байкала: «Я это или не я? Я... или не... я?... – вопрошал тот, кто взбирался по грубо сколоченной, шаткой, скрипучей лестнице между толстых бревен, сбитых скобами и образующих некую лесную кедровую башню. – Я... или...И мне до сих пор не верится, что это был я» [Там же, с. 101].

Состояние Шустова можно назвать астральным путешествием души, которая пребывает в поисках истины и своей лучшей ипостаси. Наиболее

отчетливо мотив духовных исканий прослеживается на примере судьбы Мальчакитова.

Вначале он как будто незаметен читателю, играя роль второстепенного персонажа наряду с другими обитателями Байкальского заповедника. Но ближе к концу романа происходит кардинальная перестановка акцентов, и молодой эвенк оказывается уже в эпицентре событий, предваряющих сюжет второй части трилогии.

Так, спасаясь от погони «блюстителей порядка» после случившегося пожара, Мальчакитов проводит несколько дней в тайге, где переживает значимый этап инициации – приобщения к шаманской практике и обретения своего истинного «имени». В одном из зимовий герой видит страшный сон, но все происходит как будто бы наяву: с него живого сдирают кожу вместе с волосами и лицом. В этот момент он умирает, воскресая уже в новом качестве: «Но тут же когтистая лапа схватила его за затылок и одним движением сорвала кожу с волосами и лицом, орошенным солеными слезами, худым и грязным, поросшим щетиной. Абсолютная тьма охватила всё. И через миг закружился луч. Он стал основой. Его охватили ребра, прочные, как бивни мамонта; с шумом развернулся синий крепкий шелк, наполнился воздухом, ветром, забился о бивни; протянулся железный посох хребта из сочленений; задрожали нити повсюду, по ним заструилась кровь; напряжились мышцы, звякнули чашки коленей, пятки, стукнули друг о друга новые зубы. И от последнего сильного удара по всему телу Миша очнулся» [Там же, с. 6].

Все это очень напоминает мифы народов Крайнего Севера, в особенности древнюю легенду о посвящении в шаманы. «Проявлялся» шаман через шаманскую болезнь. С человеком начинало происходить странное: он то впадал в глубокий сон, то в бессознательном состоянии блуждал по тайге, то пел странные песни. Тогда призывался старый шаман для ритуала посвящения. С интересом изучая свою новую природу, постепенно осознавая свой подлинный путь в этом мире, Мальчакитов рассуждает о трех душах, которые могут быть у илэ (человека): «Ведь у настоящего илэ три души, помнишь,

нэкукэ? И одна – как тень, отражение на воде <...> Вторая – всегда в теле, вот почему ее нельзя увидеть, пока не придет срок везти ее по порогам и протокам вниз. Третья – просто нить, корневые люди...» [Там же, с. 23].

Вероятно, именно в странствующей душе-отражении, обладающей определенной самостоятельностью, и проявляется в первую очередь человек с особыми возможностями, человек-шаман.

В целом всё, что происходит в конце романа «С той стороны дерева», логически подводит нас к теме «путешествия по ту сторону», более детально разработанной в двух последующих частях трилогии. Это и драматургический формат 23-й главы, в которой полилог героев внезапно перетекает в своеобразное «хоровое пение». Данная сцена предваряется рассуждениями об истинном голосе Байкала. Это и постоянная жажда пути, одолевающая не только Шустова, но и тех, кто живет рядом с ним на далеком кордоне.

Наконец, это заключительная сцена, в которой будущий великий шаман получает пулевое ранение и становится невидимым – то есть сливается со своей странствующей душой-отражением: «Снова прозвучал выстрел, и Медведица захлебнулась на мгновение – и зарычала с новой силой и яростью. Бахнул еще один выстрел, Медведица бросилась назад, сшибая молодые сосенки, остановилась у сосны, мотая башкой, снизу щелкали сухо выстрелы. И звезда Чалбон вдруг сама устремилась сюда, рассекая мглу и срубая крыльями ветви, – и вошла с хрустом в надлобную кость, вспорола ее, и илэ стал невидим» [Там же, с. 12].

Именно с этого эпизода начинается роман «Песнь тунгуса».

3.2. Типы и особенности героя в романах-травелогах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»

На примере романа Ермакова «Вокруг света» можно убедиться в том, что субъектная составляющая хронотопа ключевым образом определяет характер

травелогемы, задает ее интенцию (целевую направленность) и десинацию (выбранную для посещения территорию).

В обычном травелоге – географическом путешествии герой прежде всего исследователь земель, первооткрыватель и наблюдатель. В травелоге метафизическом герой-паломник стремится обрести духовное знание, выводящее его на качественно новый уровень восприятия мира. Иными словами, цель героя-паломника – обретение духовного опыта, в контексте которого меняются его мировоззрение и ценностные ориентиры.

Изначально слово «паломник», как отмечает А.А. Лазарев в диссертации «Паломнические стратегии Б.К. Зайцева периода эмиграции», этимологически восходило к лексеме «пальма» – растительному символу Святой Земли [Лазарев, 2021]. Паломник – это странник, возвратившийся с пальмовой ветвью из Палестины. Согласно этимологическому словарю Крылова, в таком толковании слово «паломник» включает в свой семантический состав обязательный компонент «религиозная цель».

В романах-травелогах Ермакова «Песнь тунгуса» и «Либгерик» подобное значение слова «паломник» реализуется в том смысле, что герои устремлены к Заповедному Берегу – месту обретения духовной силы. Однако это место, материально представленное Байкальским заповедником, тем не менее каждым из героев трактуется по-разному, встраиваясь в персональную систему аксиологических представлений о мире.

Важно и то обстоятельство, что речь идет не столько о путешествии внешнем, к какому-либо объекту религиозного поклонения, сколько о путешествии внутреннем – «по ту сторону» сознания, «измененные пласты» которого позволяют герою-паломнику перемещаться в пространстве не внешне, а лишь усилием мысли – путем достижения особого, пограничного состояния между реальностью и мифом.

Если в романе «Вокруг света» герой-путешественник, герой-паломник и герой-проводник представляют собой некое ментальное и сюжетно-композиционное тождество, то в «Песни Тунгуса» и «Либгерик» эти понятия

разводятся, хотя делается акцент на том, что при условии достижения определенного уровня духовного развития искатель может сам стать чьим-то духовным учителем, проводником.

В творчестве Ермакова выстраивается определенная иерархия героев-искателей, находящихся на разных стадиях духовного поиска и на разных ступенях обретенного в ходе таких поисков духовного опыта. У каждого из этих персонажей есть своя история, свой миф, в контексте которого и формируется представление о Заповедном Береге, свой проводник и свой потенциал возможностей на пути к достижению заветной цели.

На начальную, низшую ступень можно поместить оказавшегося между двумя мирами (миром материальных и духовных ценностей) пекаря Петрова. От его лица ведется повествование в заключительной части «Песни тунгуса», о нем же в заключительной части «Либгерик» вспоминает Шустов, прогуливаясь вдоль ручья в центре Сеула.

Петров был наделен особым складом ума, коллеги считали его юристом-романтиком, а сам автор говорит о том, что «в нем была сильна какая-то сторонняя созерцательность» [Ермаков, 2020, с. 98]. Как и юный лесник, он связывал большие надежды с Байкалом и являлся членом инициативной группы по сохранению заповедника. У Петрова было философское представление о смерти, которую он связывал с понятием Царства Божьего. Избавление от физической оболочки герой понимал, как погружение «внутрь себя», своего Царства Божьего – фактически переход «по ту сторону своего я». Смерть, таким образом, рассматривается как духовное путешествие.

«Избранничество» Петрова автор подчеркивает с помощью двух его теорий. Одна – теория случайности, понимаемой как пересечение двух закономерностей, – становится путеводной нитью для другого героя – ищущего смысл жизни лесника Шустова. В этом контексте ему проще осмыслить важность встречи с Лидией – экскурсоводом-эвенкийкой. Другая теория – плоти и духа – представлена в виде корейской сказки о мыши-наставнице, вынужденной оправдываться перед высшим судом за свои деяния. Такой же

мышью, «вертящейся перед светляком петровской души» [Там же, с. 112], ощущает себя Шустов. Образ светляка неоднократно используется как символ духовного проводничества, отношений учителя и ученика. Петров, утративший смысл жизни после смерти жены, так и не сумевший вырваться из системы условностей и оставить свою должность во имя «сада» (того самого Заповедного Берега), все же отчасти становится наставником юного лесника. Его письма и слова «лучатся в голове Шустова, как светляки» [Там же, с. 101], определяя дальнейший путь.

Следующей ступенью на пути к обретению высшего, духовного знания становится художница Лидия Диодорова, эвенкийка-полукровка. Ее путь к Заповедному Берегу пролегает через мир искусства. С помощью главного героя – шамана Мишки Мальчакитова – девушка пытается обрести в своих картинах мусун – энергию космической бабушки. Это не что иное, как живительная сила, которая превращает художественное полотно в скрытый портал, форму духовного путешествия «по ту сторону».

Лучшая картина Лидии – «Семь лучей» – становится настоящим мифотворчеством, моделью священной Ираинди земли – Рая эвенков на далекой звезде Чалбон. Однако в целом юной художнице, пока ещё бесконечно далекой от духовных ценностей Мальчакитова, мусун не даётся. Девушка мечтает о столице, старается рисовать яркими красками, но этот путь отдаляет её от заветной цели, поскольку мусун прячется от цивилизации, его следует искать в мире первозданной природы. В итоге героиня выбирает для себя «светский путь» и столичную жизнь, выключаящую её из мифологического контекста. «Моя кисть окаменела», – признается впоследствии Лидия Кристине и Шустову, осознавая, что лишила своё творчество духовного начала [Там же, с. 111].

Путь к заветной цели не был пройден героиней до конца, но в романе «Либгерик» появляется надежда, что его пройдёт до конца другой герой – Олег Шустов. В начале романа «Песнь тунгуса» молодой лесник отправляется на Байкал, спасаясь от призыва в армию. Здесь, в краю первозданной природы, он

пытается обрести новые ценности, совершить духовное путешествие «по ту сторону». У него, как и у эвенка Мишки, есть свой миф – своя легенда о царстве пресвитера Иоанна и дереве Сиф. Пройти «по ту сторону» дерева – значит приобщиться к миру духовного знания, обрести новый смысл жизни. Несколько раз Шустову удаётся достичь состояния духовного просветления, войти «в нижние слои небес измененного сознания» [Там же, с. 132], но окончательно этот путь самоосознания у героя пройти не получается – ему мешают различные обстоятельства. Женитьба на «умной девушке» Кристине, поиск материального блага заставляют героя изменить своему призванию писателя и вернуться в столицу.

Лишь в финальной части романа «Либгерик», в главе «Фантазия соль минор», появляется надежда на духовное возрождение Шустова. Потерпев крах в бизнесе, герой решает окончательно поменять маршрут и возвращается в исходную точку духовных исканий – в мир Байкальского заповедника и в миф о далёкой звезде Чалбон и священном дереве Сиф.

Связующим звеном для нравственных поисков всех героев и в то же время идеальным воплощением мотива духовного путешествия становится судьба Мишки Мальчакитова. История молодого эвенка – своеобразный опыт мифологического жизнеописания. Оно составляет центральную часть романа «Песнь тунгуса» – здесь Мальчакитов проходит сложный путь от странствующего эвенка до настоящего шамана, достигшего высшей стадии просветления.

Чтобы показать изначальную включенность героя в контекст духовного знания, его тесную связь с традициями и обычаями своего рода, Ермаков использует характерный для эпоса прием инверсии. Читатель заранее знает о том, что ожидает тунгуса в конце его нравственных исканий.

Тем не менее путь Мальчакитова, как будто заранее прочерченный углем «на хорошо выскобленной ровдуге» [Ермаков, 2017, с. 128], достаточно тернист. Опорные этапы его жизненного пути типичны для героя-искателя: ироничное отрицание духовного опыта, передаваемого старшим поколением в лице

бабушки Катэ – потомственной шаманки, последующее его признание и путь долгих странствий с неизбежными испытаниями. К ключевым для духовного становления героя испытаниям можно отнести преодоление профанного, уводящего от истинного пути пространства в виде школы-интерната и Иркутского института, ранение в голову, когда Мишка был объявлен преступником, и переход через Байкал на коньках, после которого герой окончательно возвращается на Ольхон, где обретает свое подлинное имя и космос внутри себя.

Все сюжетные линии героев-странников в конечном итоге сводятся к древнему магистральному сюжету поэмы Тао Юаньмина, где герой-рыбак совершает путешествие к Персиковому источнику. Тайным именем «Рыбак» Мишка Мальчакидов наделяет всех «духовных путешественников» к Заповедному Берегу. Так он называет и Шустова, и Чай Сока – престарелого отца хозяина их дома в Иркутске.

Система персонажей осложняется наличием непростых связей между ними, постигаемых через категории «паломник – проводник», «ученик – духовный наставник».

Черты метафизического травелога романы «Песнь тунгуса» и «Либгерик» приобретают благодаря включенности главных героев в сложную систему отношений «паломник – проводник». Собственно, тема проводничества и образует пространство мифологического хронотопа, выводящего сюжет на качественно новый уровень проблематики.

Характерно, что на протяжении повествования мы видим нескольких персонажей-проводников, наглядно демонстрирующих разные типы и функции проводничества. Читателю даётся понять, что статус духовного учителя можно приобрести не только за счёт достижения высшего уровня знания, но и в силу ряда обстоятельств, превращающихся в закономерности случайностей, ведущих человека в сторону истинного пути.

Так, выше уже было сказано о Петрове – жителе Байкальского заповедника, друге Шустова. Именно об этом персонаже-философе Шустов

вспоминает, пребывая в Сеуле. Письма и слова Петрова становятся для затерявшегося в мегаполисе и в собственной жизни лесника световым путеводителем, напоминающим об истинном предназначении героя.

Но поистине значимой, меняющей в конечном итоге духовный маршрут Шустова становится для него встреча с художницей Лидией Диодоровой. Предопределённость этой встречи очевидна и связана с целым рядом событий: болезнь основного экскурсовода и смена гида, изменение программы экскурсии (вместо дворца Чхандоккун герои попадают на небоскрёб Шестьдесят три), рассказ о картинах, вызывающих по аналогии мысли о Заповедном берегу и высшем предназначении человека, наделённого даром «улавливать <...> таинственной антенной <...> позывные далекой прародины всех эвенков – березовой звезды Чалбон» [Ермаков, 2020, с. 28].

Лидия Диодорова, ставшая мистическим проводником Шустова в мир «по ту сторону», выполняет эту функцию только потому, что её история оказывается продолжением рассказа о шамане-эвенке Мишке Мальчакилове.

Являясь идеальным типом героя-проводника, совершающего свой путь в классической традиции духовного жизнеописания, Мальчакилов не просто задает главный вектор художественного повествования, не просто определяет сюжетно-композиционное развитие романа, но и становится «лакмусовой бумажкой» для каждого из действующих лиц. В профанном мире законов и предписаний он противостоит так называемым «блюстителям порядка»: ушедшему Андрейченко, следователю Круглову, лесничему Аверьянову, метящему на место директора заповедника Дмитриеву.

Для Шустова, как, впрочем, и для Лидии Диодоровой, он является мерилom истинности выбранного пути и подлинности искусства. Все лучшее с героями происходит именно в тот момент, когда они приближаются к тому же пониманию мира, что и Мальчакилов. Чаще всего достичь духовного просветления им мешают обстоятельства, данные миру «извне». Но относительно недолгие духовные переходы возможны в мистические моменты полного отрыва героев от цивилизации.

Сторонника идеального заповедника Шустова дух эвенка периодически преследует – он незримо присутствует как вне, так и внутри сознания героя. Так, например, во время поисков «беглого» тунгуса, блуждая по озеру, Шустов испытывает подобное пограничное состояние: время для него как будто останавливается, он видит кабаргу – существо из тотемного, потустороннего мира – и приобщается к миру древних преданий и легенд. Мальчакитов «ведёт» его дорогой, по которой может пройти только человек, не связанный внешними, материальными обязательствами.

То же самое можно сказать и о Лидии. Девушка Либгерик («Первоснежка») попадает в духовную зависимость от Мальчакитова. Будучи художницей, она не может без эвенка достигать в картинах того уровня мастерства, который приводит к возникновению мусун – живительной энергии. Переход Мишки на новый этап шаманской практики, из учеников в учителя, происходит в тот момент, когда они совместно с Лидией создают картину «Семь лучей». После ухода эвенка в тайгу девушка чувствует, что «её кисть окаменела» – она более не способна писать «живые» картины.

Тем не менее именно она, духовно связанная с эвенком, своей историей влияет на решение Шустова совершить окончательное «бегство» по ту сторону и попасть в знакомый миф о путешествии по реке Энгдекит, соединяющей царство живых и мёртвых.

Все сюжетные линии замыкаются на Мальчакитове – истории его духовного становления и стремления на родину эвенков, к далёкой звезде Чалбон. Так вместе с идеей проводничества рождается идея преемственности духовного опыта на пути к обретению самого себя.

Путь Мишки, как отныне и путь Шустова (возможно, будущего шамана и демиурга), включен в общий культурологический контекст, воспроизводя архетипический сюжет о путешествии Рыбака к Заповедному Берегу – месту его духовной силы.

3.3. Соотнесённость условного и реального, мифологического и исторического времени в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерики»

В произведении, выходящем далеко за рамки традиционных путевых заметок и представляющем опыт духовного путешествия героя, наблюдается смешение разных типов хронотопов, как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте. Здесь нет чёткой централизованной структуры – сюжет распадается на ряд повествований, разнородных по стилю и жанру и связанных лишь наличием одних и тех же действующих лиц. Восприятие текста осложняется также системой художественных образов, в которой нет героя в привычном смысле слова. Они попеременно сменяют друг друга. В первой части это молодой лесник Олег Шустов, решивший сбежать от цивилизации и призыва в армию в мир первозданной природы Байкальского заповедника. Вторая часть – самая объёмная – своеобразный опыт мифологического жизнеописания Мишки Мальчакитова, урождённого эвенка и носителя родовой памяти. Третья часть – полное сюжетно-стилевое смешение. Здесь уже звучит целый хор голосов, в числе которых – голоса животных, радиотрансляция, диалоги Шустова и Кристины, даже имитация полилога в рамках драматического жанра. Подобный уход от моносубъектности и склонность повествователя к созерцанию, заменяющему описание событий аудиовизуальным рядом, логически предвосхищает песнь тунгуса, завершающую экскурс в историю заповедника. Песнь, становящаяся актом камлания, шаманизма, знаменует собой уход от рациональной деятельности в сторону чувственного восприятия мира, обретение внутри себя нового ритма, подвластного не законам общества, а только естественным природным законам.

Несмотря на очевидную сложность сюжетно-композиционного построения текста, авторская идея ясна – показать оппозицию двух миров, композиционно представленную на уровне столкновения профанного пространства запретов и предписаний и мифологической модели мира, в контексте которой существует герой – эвенк Мишка Мальчакитов. Отсюда противопоставление событийного и культурно-исторического хронотопов как

характерная черта художественного мира Ермакова. Различие этих диаметрально противоположных типов организации текста проявляется на уровне трёх ключевых составляющих структуры хронотопа, которые принято выделять в современном литературоведении: субъектного, временного и пространственного модусов.

В субъектном плане мы видим иерархически организованный мир персонажей – представителей разных жизненных укладов. На низшей ступени – далеко ушедшие от истины карьеристы и «блюстители закона»: Андрейченко, Круглов, Аверьянов, Дмитриев. Их жизненные принципы никак не согласуются с высшими моральными законами и тем более с законами природы. «Промежуточную ступень» в этой иерархии занимают «новоявленные» Адам и Ева – молодой лесник Шустов и его возлюбленная Кристина, а также один из повествователей третьей части пекарь Петров со своей женой Любой. Совершивший бегство из мира цивилизации в мир первозданной природы Шустов относится к героям «ищущим», совершающим духовную эволюцию. Это персонаж, сочувствующий взглядам Мишки Мальчакитова – героя, наряду со своей бабушкой Катэ находящегося на высшей ступени иерархии и являющегося для неопытного лесника проводником в мир духовных ценностей. Не случайно апологета «идеального заповедника» периодически «преследует» дух эвенка, его незримое присутствие как вне, так и внутри сознания героя. Мальчакитов как будто вселяется в Шустова с целью передать свой уникальный духовный опыт странствующего бродяги-паломника. Минутные состояния мистических прозрений, открывающие молодому леснику путь «по ту сторону дерева», доказывают, что он не чужд духовному опыту обретения истины, но достигнуть цели мешают обязательства, данные миру «извне». Такой относительно недолгий духовный переход случается с ним в момент «блуждания по озеру» – подобные моменты в книге Ермакова становятся ключевыми механизмами трансформации топографического хронотопа в хронотоп историко-культурный и психолого-мифологический:

«Все идет само собой, а ты на дороге в никуда, – не об этом ли толковал странствующий художник, его кумир. И не этого ли достиг без пяти минут солдат, а пока лесник Шустов? Но вспышка этого великого беспечного чувства тут же сменилась озабоченностью. Шустов был не один, его связывали с другими людьми обязанности. Наверное, лесничий с милиционером уже ищут его. А что он может предпринять?» [Ермаков, 2017, с. 36].

Трансформация категории времени в романе напрямую зависит от исторического или мифологического контекста. В главах, посвящённых поискам Мальчакитова и теории универсального заповедника, сюжет развивается преимущественно на внешнем, событийном уровне и не предполагает никаких имплицитных изменений, связанных с духовной эволюцией сознания героев. Исторически это начало 1980-х годов. Вторая часть, подробно описывающая пространственные и духовные странствия эвенка, а также отдельные эпизоды жизни Шустова в заповеднике, переводит повествование в иное измерение. Время как реальная категория перестаёт существовать, развиваясь по законам эпического канона. Оно становится цикличным, и его функция сводится уже не к пересказу событий, а к регулярному воспроизведению универсальной модели мироздания, которой в данном случае является «небесная тайга» – прообраз земного рая для эвенков.

Топонимическая модель идеальной земли в романе «Песнь тунгуса» представлена на рисунке 3.

Важно также, что жизнеописание Мишки Мальчакитова основано на приёме обратной композиции: события развиваются от конца к началу, и читатель с первых страниц романа знает, что должно произойти с эвенком. Сам герой как будто ведом шаманским духом, его судьба словно предначертана заранее. Но именно это позволяет Мальчакитову чётче понимать, к чему он стремится, и как будто видеть себя со стороны в новой, ещё не реализованной ипостаси.

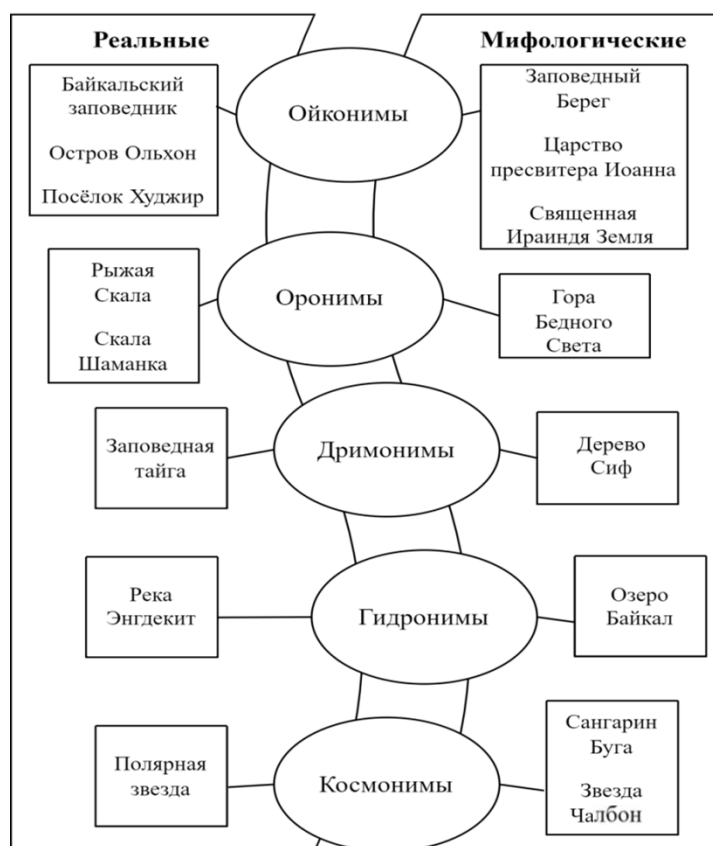


Рис. 3. Топонимическая модель идеальной земли в романе «Песнь тунгуса»

Минуты «несовпадения с собой» становятся опорными пунктами самопознания:

«“Да жив ли я?” – думает Мишка. И хочет знать, что же с ним было дальше. Как будто ему это не известно, как будто не он, а кто-то другой возвращался в Иркутск, оттуда в заповедник через Улан-Удэ...

И костер погас, путник уснул, а Байкал глубоко и протяжно вздохнул, да так, что ледяной кафтан его затрепал. И Мишка мигом проснулся, тут же совпал с самим собой. Байкал как будто встряхнул его. И он изумленно озирался, таращился на звезды, угли, один из них еще рдел сердцевинкой...» [Ермаков, 2017, с. 128].

Байкал, а конкретнее остров Ольхон, приводит Мишку к главной цели: из простого скитальца он преобразуется в настоящего шамана – хранителя родовой памяти, чтобы передавать из поколения в поколение высший, духовный опыт предков. Изначально воспринимаемый с некоторой долей скепсиса, мир духовных ценностей бабушки Катэ постепенно становится для юного эвенка

главным нравственным ориентиром. Знания, полученные в детские годы, обретут для персонажа подлинный смысл после долгих скитаний и поисков собственного предназначения. Так чуждый, профанный мир города, в котором эвенк должен был выучиться на ветеринара, оказывается отвергнутым во имя подлинных ценностей. Но этот отрицательный опыт активизирует в сознании Мальчакитова потребность слушать свой внутренний голос, ведущий его к Истоку – месту, где всё начиналось.

Духовное путешествие героя, его бесконечные географические перемещения наряду с воспоминаниями создают единый пространственно-временной континуум. Главным механизмом конституирования новой реальности становятся языковые маркеры-номинативы, преобразующие хронотоп из событийного в культурно-исторический. Поиск внутреннего имени и уход от имени внешнего с целью обнаружения истинной сути вещей или истинного предназначения человека – такова логика мифологического сознания, отражающая древнейшие формы религии (в частности, анимизм и тотемизм) и наглядно продемонстрированная во второй части романа. Если «преследователей» Мальчакитова автор чаще всего называет по их реальным фамилиям, реже – по именам, то все персонажи из мира потомственного тунгуса, в том числе обитатели животного мира, номинируются по их характерным, уникальным признакам, чаще всего на основе механизма адъективации или метафоризации: Серебристая, Чёрный, Белоухий, Золотоглазый, Рыжая полоса и т.д. Сам Мальчакитов, чьим главным духовным проводником была носительница родовой эпической памяти, бабушка Катэ, пользуется именно этим способом постижения окружающего мира. Не случайно ему так важно узнать «тайное имя» понравившейся ему девушки Лиды, которую он встречает на острове Ольхон. Также он перенимает от бабушки искусство звукоподражания, объединяющее его с миром природы и её обитателей.

Имена географических и природных объектов утрачивают первоначальную функцию условных обозначений, становясь опорными точками

пространственно-духовной ориентации в мифологической модели мира героя, чья судьба является образцом духовного странствия, «паломничества» с целью личностной самоидентификации и обретения нравственной опоры внутри себя. И начинается этот путь с двух легенд – так же, как и у юного героя повести Чингиза Айтматова «Белый пароход».

Первая легенда – древнее предание о звезде Чалбон, родине эвенков, куда можно войти через Сангарин Буга (Полярную звезду), поднявшись к Востоку по воображаемой реке Энгдекит, протекающей на границе двух миров – мира живых и мёртвых. Сакральные номинативы становятся вводом в характерную для многих мировых мифологий модель мироздания. В контексте этого родового мифа рождается и личная история Мишки Мальчакитова, по ровдуге углём чертится Заповедный Берег, где прошли его детские годы, и Остров, откуда они с бабушкой когда-то уплыли на большом пароходе. Далее каждое наименование географического объекта, связанное с пространственными перемещениями главного героя, становится одновременно обозначением определённого этапа его духовного поступательного движения на пути к самому себе. Магия имени «запускает» историко-культурный хронотоп, образующий кольцевую композицию центральной части романа. Схематически это можно представить так: остров Ольхон – Заповедный Берег – школа-интернат – Иркутск – остров Ольхон – Заповедный Берег – остров Ольхон.

Остров Ольхон – Исток жизни героя, откуда начинается его путь вместе с родителями и бабушкой Катэ. Заповедный Берег – первый этап на пути к взрослой жизни, уже после смерти отца и матери.

Школа-интернат и Иркутск в сознании Миши Мальчакитова становятся профанным пространством, уводящим от истинного предназначения. Вновь ведомый родовой памятью, герой покидает эти места, отказываясь от учёбы, и отправляется на один из островов Ольхона Худжир, где временно возвращается к Истоку – месту своего рождения.

Но испытания на этом не окончены. Только выполнив заветную мечту – совершив переход через Байкал на коньках, Мальчакитов, «беглый преступник»

и странствующий эвенк, переживает значимый этап инициации и окончательно возвращается на Ольхон. Этому возвращению предшествует также «дырка в голове», смерть и её преодоление как символическое перерождение в шамана. Так осуществляется и композиционный переход от исторического пространства к мифологическому – эпизод жизни эвенка практически дословно воспроизводит рассказанную когда-то бабушкой Катэ историю о том, «как бежал один богатырь, хотевший догнать голос в небе – девичий голос, – да уставал, задыхался, и вдруг споткнулся, ударился лбом о валун – и оторвался от земли, полетел железным уже ястребом, о-ё!» [Там же, с. 41].

Кульминационным моментом романа становится песнь, олицетворяющая конец духовных исканий персонажа и прибытие его в пункт назначения. Мальчакитов обретает подлинное имя и космос внутри себя – он достиг родины эвенков, своей звезды Чалбон, и отныне его судьба неотделима от духовного опыта предков и вписана в мифологию рода:

« О-ё!.. – поет Мишка. –
 Солнце и есть космический бубен.
 И сэвэн Байкал – явился из космоса,
 Как и предки тунгусы,
 Со звезды Чалбон
 Кто знает в себе этот космос,
 Тот смеется над вами.
 Бум! Бум! Дзынь-дзанк!

И Мишка блаженно улыбается, озирает берег, море, пирс, дальние мысы, переходящие плавно в горы, – на одной вышка, башня из лиственницы, он помогал ее строить дядьке с лесниками. Он глядит на море, которое когда-то рассекал лезвиями коньков, выполняя обещанное Лиде с лебедиными бровями. И снова видит лабаз звезд. О-ё, я узнаю еще твое имя!» [Там же, с. 196].

Немаловажно, что выражение «песнь тунгуса» вынесено в заголовок – это своеобразное поэтическое событие, итог путешествия ради обретения духовной цели, циклически замыкающей композицию историко-культурного хронотопа. На смену профанному миру приходит мир преданий глубокой старины. Здесь сказывается тщательное изучение автором этнографических сборников, в том числе шаманских песен и заклинаний, которые и приводятся по сборнику Г.И. Варламовой и Ю.И. Шейкина «Обрядовая поэзия и песни эвенков» [Обрядовая поэзия, 2014].

Свой миф есть и у молодого лесника Олега Шустова. На Байкал его приводит не только желание избежать армии и уйти от мира цивилизации, но и прочитанная в журнале история о легендарном пресвитере Иоанне – средневековом правителе затерянной в Азии страны, в которой росло дерево Сиф: «прибывших путешественников пресвитер сам предостерегал обходить это дерево “с другой стороны”, но один старый пилигрим не послушался и ступил “на ту сторону” – там и пропал...» [Ермаков, 2017, с. 8]. Сиф в системе пространственно-временных координат Средневековья воспринимается как одна из возможных модификаций универсального мирового дерева, олицетворяющего космический универсум. Для Шустова его аналогом становится Гора Бедного Света. Этот номинатив вводит героя в своеобразный мифологический контекст. И сам Байкал, лежащий в глубине Азии, – прообраз «светлого царства» Иоанна, но обрести его внутри себя Шустову пока не удаётся. Так возникает промежуточный тип хронотопа, находящегося на границе двух миров – реального и вымышленного. Здесь мы видим лишь временные «вылазки по ту сторону дерева» и кратковременные странствия из одного временного портала в другой. Таким образом, можно вывести следующие заключения.

1. Произведение Олега Ермакова «Песнь тунгуса» представляет собой разновидность современного травелога, в котором соединяются характерные особенности двух жанров – этнографического романа и духовного путешествия. Здесь фактографическое описание определённого географического региона

(родины эвенков) тесно взаимосвязано с его субъективной мифопоэтической трансформацией в рамках индивидуальной авторской картины мира. Для Ермакова географическое перемещение героев – только поверхностный пласт, за которым стоит идея духовной эволюции личности, обретающей свою систему ценностей в мире условностей и строгих предписаний.

Вписанная в контекст мифопоэтической традиции судьба «тунгуса», постепенно перерождающегося в шамана-хранителя родовой памяти, воспроизводит древнее предание о родине эвенков, находящейся на звезде Чалбон. Для Шустова таким аналогом «земли обетованной» и конечным пунктом духовной эволюции становится находящееся в глубокой Азии царство пресвитера Иоанна.

2. Художественное своеобразие романа определяется сюжетно организующей его оппозицией событийного и историко-культурного хронотопов. Их различие проявляется на уровне субъектной, временной и пространственной составляющей текста. В субъектном плане мы видим иерархически организованный мир персонажей с разными жизненными ценностями. На низшей ступени – далеко ушедшие от истины карьеристы и «блюстители закона» Андрейченко, Круглов, Аверьянов, Дмитриев. Промежуточную ступень занимают Шустов и Кристина, а также один из повествователей третьей части – пекарь Петров со своей женой Любой. Высшая ступень духовной иерархии – Мишка Мальчакидов и его бабушка Катэ, эвенкийка, потомственная шаманка, внучка шаманки Шемагирки.

Категория времени образована соотношением исторического и мифологического планов повествования. В главах, посвящённых поискам Мальчакидова и теории универсального заповедника, сюжет развивается преимущественно на внешнем, событийном уровне. Вторая часть, подробно описывающая духовные странствия эвенка, а также отдельные эпизоды жизни Шустова в заповеднике, переводит повествование в иное измерение.

Оппозиция событийного и историко-культурного хронотопов формирует в романе два типа художественного пространства – реальное, в контексте

которого развивается внешний сюжет поисков Мишки Мальчакитова и жизни Шустова на Байкале, и мифологическое, воспроизводящее древнюю легенду о звезде Чалбон, родине эвенков, и средневековом царстве Иоанна, находящемся глубоко в Азии.

3. В числе основных функций хронотопа в романе «Песнь тунгуса» могут быть названы:

- репрезентация авторской идеи духовного перерождения героя, бегущего от цивилизации, обретающего новую систему ценностей и свое подлинное предназначение. Беглый эвенк, после долгих странствий вернувшийся на родину, становится хранителем древних традиций, а простой лесник, пытаясь найти на Байкале прообраз земного рая, фактически ищет самого себя, свободного от обязательств перед внешним миром;

- раскрытие характеров персонажей. Только в рамках историко-культурного хронотопа можно увидеть духовную эволюцию Мальчакитова и Шустова. Для них мир географических объектов, пунктов пространственных перемещений становится системой духовных ориентаций, и каждый момент путешествия – определённым этапом самопознания;

- сюжетно-композиционная организация текста. Событийный и историко-культурный хронотопы образуют внешний и внутренний планы повествования, позволяющие читателю вслед за персонажами совершать мысленный переход из мира реального, в котором «царствуют» герои, подобные Андрейченко, Аверьянову и Дмитриеву, в мир вымышленный, условный, где действуют иные законы – в частности, традиции и каноны древнего мира, представителями которого являются Мальчакитов и его духовный проводник в историю рода – бабушка Катэ.

Понятие «экфрасис», о котором мы уже говорили в связи с фотоэкфрасисом, вошло в мировую литературу и культуру ещё со времён Древней Греции. В буквальном переводе с греческого экфрасис означает «изложение, описание». В литературоведческой формулировке это описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном

тексте. Будучи «отражением отражения», экфрасис для греков был способом напоминания о прошедших событиях в условиях существенного расширения образно-ассоциативных возможностей текста, как бы открывающего портал в иную реальность.

Именно феномен инореальности стал одной из причин пристального внимания к экфрасису в наши дни, вызвал необходимость его изучения на материале текстов современной поэзии и прозы.

В 2018 года в Седльце была опубликована монография, целиком посвященная экфрасису. Появление этой книги во многом было приурочено к 15-летию выхода в свет лозаннского сборника под редакцией Л. Геллера «Экфрасис в русской литературе» [Экфрасис в русской литературе, 2002]. Лозаннский сборник породил в современном российском литературоведении своего рода бум вокруг вопроса об экфрасисе. Появляются новые оригинальные подходы к определению данного понятия, принципам его изучения в тексте художественного произведения, методам его классификации.

Особенно пристальное внимание уделяется исследованию когнитивно-семиотических моделей экфрасиса как речевого регистра, ведущего от «непрерывности к дискретности». Сейчас современные исследователи вслед за Л. Геллером в изучении феномена экфрасиса исходят из установки, что необходимо расширять границы применения и истолкования данного термина. Значимо, что преимущественно экфрасис толкуется в категориях метафорического процесса, поскольку механизм метафоры неизбежно предлагает толкование одного явления в терминах другого: «одно в другом, одно за другим, одно сквозь другое и т.д.». Это очень близко современным теориям метареализма и постмодернизма, в контексте которых актуализируются понятия интертекста и метаметафоры. В частности, Михаил Эпштейн в монографии, посвящённой современным литературным движениям, писал, что «смысл метареализма сводится к созданию стоящей за видимой реальностью множественной “метареальности”». Сама метафора может быть определена как «смещение в иное», «бросок в возможное» [Эпштейн, 2005, с. 11]. Экфрасис как

своеобразная форма диалога культур предполагает такой «бросок» в неизведанные ещё области значений, «зашифрованных» в объектах искусства, превращающих эти ценностные объекты в пространство непрерывно конституируемой, многомерной реальности, несущей в себе значимые и знаковые культурные смыслы. Произведение искусства, описанное в жанре экфрасиса, не просто транслируется читателю – оно приглашает его стать соавтором происходящего, воссоздать и заново прожить в своём воображении сам творческий акт, понять истинный замысел художника, совершить вместе с ним духовное путешествие. Это во многом объясняет актуальность экфрасиса как ключевого механизма создания художественного пространства в рамках современного травелога, где нередко происходит трансформация хронотопов в направлении от событийно-фактологического к мифологическому плану повествования. Например, описание картины становится вводом в иную реальность, мистическим дискурсом, в контексте которого можно совершить мысленное, астральное путешествие в любую, даже воображаемую, географическую точку.

Несмотря на то, что до сих пор нет подробно разработанной системы повествовательно-коммуникативных функций экфрасиса, существуют его различные классификации: по типу описания, виду искусства и т.д. В статье Н. Абиевой «Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста» [Абиева, 2018] достаточно корректно формулируются отличия простого вербального описания (презентации) от экфрасисного (репрезентации).

С экфрасисом как формой духовного путешествия, позволяющей осмыслить произведение искусства как альтернативное существование в пространстве инореальности, как способ погружения в состояние мистического транса, мы сталкиваемся в философском романе-травелоге О. Ермакова «Либгерик».

Важно отметить, что экфрасис у Ермакова становится ключевым принципом организации художественного пространства, в контексте которого соединяются реальные, фактические смыслы и универсальные культурные

коды. При этом каждое экфрастическое описание отличается сложностью структуры: оно многокомпонентно и многоуровнево. Например, при упоминании картин учитываются и эпоха, в которую жил и творил живописец, и особенности его мировоззрения, и техника письма, включающая специфику красок и материалов, и даже душевное состояние автора. Таким образом, в романе создаётся семиотическое поле произведения искусства, необходимое для вовлечения читателя в непрерывный межкультурный диалог с творцом с целью дальнейшего мистического перехода на иной уровень восприятия текста.

Здесь особенно важен эффект синестезии, при котором возбуждение одного органа чувств (например, зрительного нерва) может вызвать ассоциации иного порядка, связанные с другими уровнями восприятия – слуховыми, тактильными и т.д. Ещё более значимо, что каждое экфрастическое описание становится смысловой и сюжетно-композиционной скрепой романа, представляя собой отсылку к магистральным образам и сюжетам книги, вне которых невозможно понять авторский замысел. Это так называемые сквозные мотивы, превращающие художественный текст в полифонию с различными вариациями одной и той же темы.

Событийная канва повествования связана с уже знакомыми читателю героями Кристиной и Олегом Шустовым. Ранее они появлялись в романе «Песнь тунгуса» в качестве новоявленных Адама и Евы, жителей нового заповедника. Здесь они совершают регрессивное движение обратно к цивилизации, оказываясь в многолюдной столице Кореи Сеуле в связи с проходящей там научной конференцией. Всё кардинально меняется с момента появления женщины-экскурсовода – мистического проводника в мир «по ту сторону». В ней мы узнаём художницу Лиду Диодорову. Её история, начатая в «Песни тунгуса», становится логическим продолжением рассказа о шамане-эвенке Мишке Мальчакилове и отправным пунктом духовного путешествия героев. Событийный хронотоп трансформируется в историко-культурный и вводит читателя в мифологическое пространство романа.

Предопределённость этой встречи, меняющей в конечном итоге духовный маршрут Шустова, очевидна и подготовлена рядом событий: болезнь основного экскурсовода и смена гида, изменение программы экскурсии (вместо дворца Чхандоккун герои попадают на небоскрёб Шестьдесят три), рассказ о картинах, вызывающих по аналогии мысли о Заповедном Береге и высшем предназначении человека, наделённого даром «улавливать <...> таинственной антенной <...> позывные далекой прародины всех эвенков – березовой звезды Чалбон» [Ермаков, 2020, с. 28].

В дальнейшем все значимые для раскрытия концептуально-эстетического содержания романа события передаются с помощью экфрасиса, являющего собой непрерывный повествовательный дискурс, в котором объединяются культурные смыслы прошлого, будущего и настоящего. Подобный космический универсализм, приходящий на смену категориям повседневности, выражается общей идеей искусства как мистического, астрального путешествия «по ту сторону». Конечной целью такого путешествия становится обретение человеком своей подлинной, духовной родины, где всё подчинено высшему, космическому правопорядку.

Несмотря на беллетристический характер повествования, роман Олега Ермакова по жанру близок философскому трактату-суждению о природе искусства и его воздействии на человека. Экфрасис позволяет донести до читателя сложные мысли в доступных терминах. Главная идея автора заключается в том, что только подлинное искусство способно превратить человека в шамана – творца-демиурга, наделённого способностью астрально путешествовать «по ту сторону реальности» и быть проводником универсального знания.

Центральная часть романа, где главная героиня Лидия рассказывает о себе, Мишке Мальчакитове и их жизни в Иркутске, организована рядом узловых моментов – экфрастических описаний. Каждое из них самодостаточно с точки зрения формы и содержания. Важно отметить, что вводом в мифологическое пространство повествования становятся также тайные имена

героев, с которыми тесно связан мотив духовного поиска. Если в «Песне тунгуса» тайное имя Лидии так и не было явлено, то во второй части дилогии этим именем названа книга: Либгерик, в переводе с эвенкийского – «Первоснежка», рождённая в пору первого мокрого снега. Это касается и тайных имён других персонажей, упоминание о которых наряду с экфрасисом становится средством организации историко-культурного хронотопа: Кристина – Рыжая Лиса, Мальчакиев – Клыкастый Олень, Чай Сок – Рыбак и т.д.

Для раскрытия идеи универсальности искусства автор приводит разные виды экфрасиса с точки зрения структуры и самого творчества. Он обращается к живописи, музыке, кинематографии.

В целом последовательно выстроенные в романе экфрасисы образуют единую модель путешествия – вневременного синхронистического акта: от далёкого прошлого через настоящее к возможному будущему героев. Параллельно с этим реализуемое в каждом экфрасисе авторское отношение к происходящему складывается в некую повествовательную синтагму – развёрнутую мысль о произведении искусства, его влиянии на человека и самого творца, о критериях подлинности искусства и связанном с этой подлинностью духовном поиске человека.

«Путешествие» начинается с описания картин древних восточноазиатских художников. В центре внимания – работа корейского художника Ан Гёна «Весенний сон», или, иначе, «Путешествие-сон к берегу Цветов персика», и полотно китайского живописца Го Си «Возвышенный отшельник в горном ущелье». Произведения сближает общая идея путешествия-сна, зашифрованная в рамках пейзажа концепция человеческой жизни в её поступательном движении от профанного низа к сакральному верху.

В рассказе экскурсовода Лидии присутствует ярко выраженный мотив мистического сопереживания творцу, абсолютной вовлечённости в его работу, воспринимаемую как состояние духовного транса. Эта погружённость в процесс трансформирует реальность, заставляет простого зрителя многократно

переживать эффект присутствия не вне, а внутри замысла художника, входить вместе с ним «в новые слои изменённого сознания». Эффективность и глубина подобного сопереживания во многом зависят от подготовленности зрителя к восприятию произведения искусства. Лидия – художник, и её ощущения-воспоминания о некогда увиденных картинах сродни нелёгкому пути, совершённого когда-то и проделанному заново: «Рассказывая русским эту историю, не со всеми, разумеется, подробностями, я будто снова проделывала этот путь: через ущелье Го Си – и в “Весенний сон” Ан Гёна. И уже за одно это я им благодарна» [Там же, с. 42].

Ассоциативно связывая живущих в разных странах и в разные эпохи творцов, автор приближает читателя к идее универсальности языка искусства, трансформирующего разные семиотические системы в единую когнитивно-эстетическую модель мироздания. В ещё большей степени эта универсальность подчёркивается переживаемым Лидией в момент рассказа эффектом синестезии. Параллельно с описанием картин она вспоминает Клыкастого Оленя (Мишку Мальчакитова), свои занятия живописью. Также ей на ум приходит поэма «Персиковый сад» живущего в пятом веке китайца Тао Юаньмина: «Как это у Тао Юаньмина, китайского поэта пятого века, описавшего это все?.. О, даже сейчас я помню: “...и взору его открылись яркие просторы”. Да, да, ведь пейзаж Ан Гёна разматывался, как клубок, вел за собой, вот и к этой поэме “Персиковый источник”. Русские, конечно, не знали этой поэмы...» [Там же, с. 41]. В своё время Ан Гёну идею картины так же подсказал третий сын великого вана Седжона, увидевший сон «о небывалом персиковом саде в горах» [Там же].

Сон, воспроизводящий сон, отражение отражения – таков в целом механизм искусства и принцип его развития. Преемственность в искусстве, заимствование из эпохи в эпоху одних и тех же образов, идей, мыслей порождает непрерывный культурный диалог, существующий вне времени и пространства. В итоге клубок разматывается дальше, органически вписываясь в личную историю главных героев романа. «Берег Цветов персика» Ан Гёна –

аналог острова Ольхон, Заповедного Берега Мишки Мальчакитова, а описание вертикального свитка Го Си «Возвышенный отшельник в горном ущелье» вызывает ассоциацию с Горой Бледного Света, придуманной Олегом Шустовым. Подобную аналогию проводит и сама Лидия, во всех подробностях описывая полотно корейского художника: «Это был пейзаж на шелке, размером сорок сантиметров на метр. В левом углу был изображен, как говорится, реальный мир. Правда, причудливые скалы, воды, деревья в заснеженной Москве уже выглядели фантастически. Что уж там говорить о персиковом саде, как бы плывущем в горной чаше, в правой части изображения. Этот сад просто завораживал. Он был невесом, прекрасен... и неярко цвел розовым, что мне сразу напомнило цветение байкальского багульника среди скал, на склонах наших гор. И все, я до страсти влюбилась прямо в эту вещь и в этого, конечно, художника...» [Там же, с. 42].

Поступательность движения от вертикали к горизонтали видна и в картине китайца Го Си, вслед за которым Лидия хочет отправиться вновь, чтобы оживить свою онемевшую кисть: «И мне по-прежнему хочется отправиться по тропе, что начинается с правого нижнего края его вертикального свитка “Возвышенный отшельник в горном ущелье” – проходит по ущелью с рекой, деревьями, деревней, пагодой, храмом – и пропадает в великой пустоте за горами, окутанными дымкой...» [Там же, с. 41].

В итоге авторская мысль выражает себя в следующем тезисе: искусство – это путешествие по ту сторону реальности в поиске живительной энергии, скрытой и подлинной красоты. В разных культурах это одухотворяющее начало названо по-разному: ци у корейцев, югэн в китайской культуре, а Мишка Мальчакитов, рассматривая картины Лидии, ищет в них мусун – «энергию космической бабушки».

Общение начинающей художницы Лидии с эвенком Мальчакитовым не столько любовная история, сколько история отношений учителя и ученика в контексте идеи о преемственности духовного опыта.

Здесь уже преобладает диалогический экфрасис: из обсуждений героями картин Лиды и отзывов о них Мишки складывается представление об истинном творце, способном сделать своё искусство порталом в иной мир. Это совместное творчество, в котором главная роль принадлежит не столько самому создателю, сколько его помощнику и наставнику. В какой-то момент Лидия начинает осознавать свою духовную зависимость от Мальчакитова, «оживляющего» её картины с помощью божественной энергии. Мусун не даётся героине, ещё бесконечно далёкой от системы ценностей её друга-эвенка. Мальчакитов ищет свою песню в тайге, вдали от людей, и в живописи отдаёт предпочтение монохром. Чёрно-белое полотно напоминает его воображаемые рисунки «углём по хорошо выскобленной ровдуге» [Ермаков, 2017, с. 44] – путь судьбы, путь к Заповедному Берегу, куда герой неуклонно идёт, ведомый шаманским духом. Лидия, мечтающая о столице, предпочитает яркие краски, но этот путь лишь отдаляет её от заветной цели.

Ключевым эпизодом, демонстрирующим переход Мальчакитова на новый этап шаманской практики, из учеников в учителя, становится совместная работа героев над лучшей картиной Лидии «Семь лучей». Священная Ираиндя земля, рай эвенков на далёкой звезде Чалбон, отныне материализована в искусстве.

Подробнее эта легенда излагалась в «Песни Тунгуса» и тесно связывалась с категорией пространства в структуре мифологического хронотопа. Если ранее у священной земли был реальный географический аналог, остров Ольхон, то теперь Мишке не обязательно отправляться туда на самолёте – он, подобно своей прабабке, великой шаманке Шемагирке, может путешествовать «без тела», сквозь магический портал семи лучей, которые сам же и оживляет:

«И тут Мишка взял кисть и провел по одному лучу линию, по другому – и так на всех семи. Линии и незаметные вроде... Но что-то переменялось. Да! Да! Лучи ожили. Он вдохнул в каждый – мусун! И у меня прямо помутилось в глазах, я чуть не упала. Да! Это свершилось прямо на моих глазах, перед моим носом. Что это было? Не знаю. Я не знаю до сих пор!.. И Мишка снова

оглушительно хлопнул. И еще раз. Еще. Хлопки были, как пушечные выстрелы. Я вздрагивала. А он пел уже во все горло:

Дважды девятью перьями
К лучам земли воспарила бы я!
Гэ, гэйлэр, запляшем!
Веселая песня песен,
Великая песня поется!
В нашей Ираиндя на икэнике
Красиво, красиво играя!

И тогда из моих глаз посыпались слезы. «Семь лучей» сияли, жили. Они были мои. Они были наши» [Ермаков, 2020, с. 116].

Для достижения эффекта перехода «по ту сторону» сама Лидия пытается впасть в состояние глубокого транса: «и я начала, как будто бросилась в ледяную купель. В Байкал» [Там же, с. 114]. Текст романа наполнен экфрасисами и других картин Лидии, которые в восприятии Мальчакитова делятся на «совсем и не совсем мёртвые» [Там же, с. 57]. В не совсем мёртвых он видит проблески мусуна и, «касаясь» их, наделяет их внутренней жизнью. Примечательно, что именно эти картины, среди которых «Тополя на Осинке», портрет Мишки Мальчакитова, «Летящая чайка» (птица кыран), вызывают восхищение Француза (учителя Лиды Альберта Максимовича) и Лиена, хозяина дома на Ангаре. Одухотворённые Мальчакитовым картины становятся вводом в другую реальность.

Однако логика авторской мысли подводит читателя к умозаключению, что порталов в иномирие может быть много. Любое подлинное искусство – это портал, сквозь который можно бесконечно совершать паломничество к Заповедному Берегу. Кульминацией романа можно считать первое знакомство Мишки с органной музыкой (оленными трубами): «Что-то в этой музыке было поистине чудовищное. Как всего один человек, как он, она, десятью-то пальцами вызывает такие хоры? Сколько голосов рвутся из труб! И она

собирает их непостижимым образом воедино, гнет, как некую волну...» [Там же, с. 75].

К музыкальному экфрасису – описанию звучащего инструмента – добавляется описание реакции Мальчакитова, чей духовный потенциал раскрывается в этот момент во всей полноте. Герой впадает в состояние глубокого транса и мысленно переносится в другое место, напоминающее по описанию реку мёртвых Энгдекит, находящуюся на пути к звезде Чалбон. Обо всём этом Лидия узнает на следующий день после концерта – когда душа шамана возвращается в тело: «Я хлопала глазами. Но Мишка мне медленно все объяснял. В оленных трубах, по его наблюдениям, полыхал огонь, только не горячий, но и не холодный. Повелевать огнем может Энекан-того, Бабушка-огонь. Оттого так эривуны – оленные трубы – и гудели, вот как труба в морозную ночь, когда сидишь в зимовьюшке, топишь железную печку. Точно. Любой огонь – говорит, надо только слушать. А уж там, в костеле было много огня, море огня... И Мишка понял, что надо его переплыть. ... Мишка отчалил. В огненное море...» [Там же, с. 80].

Мотив путешествия-сна в различных его вариациях повторяется в романе неоднократно, образуя единое культурное поле экфрасиса-дискурса, работающего по принципу множества отражений. Композиционно читателя «отбрасывает назад» в тот момент, когда Лидия знакомится с кратким содержанием заинтересовавшего Мишку Мальчакитова японского кукольного спектакля «Путешествие на Запад», в котором описываются мистические странствия монаха и короля обезьян. Два ключевых мотива путешествия – обратившаяся в розовое деревце Персиковая фея и переправа через ледяную реку, под которой находится подводное царство, – с очевидностью отсылают читателя к полотну корейского художника Ан Гёна «Путешествие-сон к берегу Цветов персика»: «В какой-то момент путешественники вошли в заросли колючек, и здесь монах потерялся и оказался перед входом в храм. В этом храме его окружили монахи, читающие стихи, распеваящие песни. Потом пришла фея и принялась соблазнять монаха-путешественника. Но Мишка ей поверил.

А я сразу догадалась о ее истинных намерениях: околдовать монаха, пленить его... – Пер-си-ко-вая фея, – прочел Мишка субтитры. – Так ее зовут? – О, это еще тот фрукт, – сказала я» [Там же, с. 111].

При этом мы узнаём, что источником китайской книги «Путешествие на Запад» является уже не Ан Гён, а живший в более позднюю эпоху Тан Сюань-цзуна монах, на свой манер воссоздавший древний сюжет.

Дальнейший концептуально-смысловой шлейф экфрасиса объединяет в ассоциативном поле глубокую древность и описываемые в данный момент события. Это происходит с помощью символического персонажа – старика Чай Сока, престарелого отца хозяина дома, в котором живёт Лидия. Мальчакитов называет его Рыбаком – тайным именем, принадлежащим всем «духовным путешественникам» (именем «Рыбачок» Мишка наделяет и своего любимого художника Ван Гога, написавшего знаменитые «Подсолнухи» в состоянии глубокого транса). Если вспомнить героя-рыбака из поэмы Тао Юаньмина, становится более ясна дальнейшая логика событий. Сон-видение Мальчакитова, о котором он рассказывает после гибели Чай Сока его сыну Лиену, становится ещё одной модификацией архетипического сюжета о путешествии к Заповедному Берегу. В этом сне Мишка и недавно погибший Рыбак пытаются перебраться через огненную реку Энгдекит на ту сторону, но после многих мытарств Чай Сока, урождённого корейца, не наделённого тайным знанием рода эвенков, всё же не пускают к Заповедному Берегу: «И мы полетели! Ая! Я видел реку звезд, горы, – значит, мы не падали, а летели. Можно путь держать во все стороны! Но силы мои кончались. И не летели мы уже, а падали. Ветер свистел в ушах... Вот ближе и ближе звезды... Плюх! И мы упали в реку. Она нас назад снесла, мимо того моста с бурятом в будке, – он выглянул, махнул рукой, а помогать не стал. И дальше в Байкал, потом в Ангару... И все...» [Там же, с. 112].

Как и для рыбака из поэмы Тао Юаньмина, Персиковый источник оказался «слишком высок для рыбака – для того, чтобы перебраться “из мира реального в левом углу – в мир сна в правом”» [Там же, с. 42]. Видение

Мальчакитова – яркий образец культурной контаминации, «экфрасиса в экфрасисе»: здесь переплетаются современность и культурные коды прошлого, вымысел и реальность, мифы и факты личной биографии эвенка. Наряду с мистической лодкой, плывущей по реке Энгдекит, возникает образ призрачного сейнера «Сталинградец», трагически затонувшего во время бури, проводниками «по ту сторону» становятся приютившая когда-то Мишку и его друзей Песчаная баба, бурят, похожий на Харона, даже синеглазая девушка-проводница из поезда. Экфрасис перерастает в многоуровневый символ с обилием интертекста и множеством непрерывно продуцируемых семиотических систем. Тема духовного путешествия и духовного проводничества композиционно организует весь текст романа, сообщая ему логическую замкнутость формы. Мишка исчезает в тайге, чтобы там найти свою песню – обратно к Лиде он так и не возвращается, вероятно, достигнув своего «Персикового источника». Сама Лидия выбирает для себя «светский» путь, соглашаясь на предложение Лиена стать его женой и уехать с ним в Москву. Этот символический выбор «выключает» героиню из мифологического контекста, идёт вразрез с системой ценностей Мишки Мальчакитова – поэтому, как признаётся она потом Кристине и Шустову, «её кисть окаменела», навсегда лишилась духовного начала.

Мотив поиска Заповедного Берега связан в романе не только с Мальчакитовым. Полифоническое мышление Ермакова проявляется в создании единой системы образов, где каждый герой ищет, но, увы, не всегда обретает искомое. Таков незадачливый «Рыбак» Олег Шустов, изменивший своему призванию писателя ради материального блага и жизни в столице. Однако его путь не завершён, а только обозначен в книге. Бывший лесник не оставляет мысли об идеальном заповеднике, нередко вспоминает своего друга Петрова – тоже «путешественника» и природного мудреца: «В нем была сильна какая-то сторонняя созерцательность. Он умел отрешаться ото всего и взирать на все с бесстрастностью Будды» [Там же, с. 154].

В самом начале повествования мы сталкиваемся с кинематографическим экфрасисом, в котором уже происходит трансформация событийного хронотопа

в историко-культурный – в тот момент, когда Шустов совершает мысленное путешествие от настоящего к прошлому, к своей жизни в байкальском заповеднике. Линейное историческое время сменяется мифологическим пространством, но пребывание героя «по ту сторону» длится совсем недолго: «Это было похоже на киноплёнку, которую зачем-то отматывают назад. Еще мгновение – и все кадры уйдут дальше, мимо деревянной перегородки, в прихожую с обувью у порога, за дверь, по коридору, в лифт... по автостраде; через мегаполис; мимо гор; на длинный мост через морские заливы; на остров, откуда взлетают, разогнавшись, как динозавры тяжкие и размашистые лайнеры... В воздух! И обратно, через полмира, поперек Азии, над Китаем, Монголией, Сибирью, за Урал... Но где-то за Монголией пространство резко... резко... Что-то с ним случилось. Оно разбросило рваные лепестки...» [Там же, с. 7].

Надежда появляется в самом конце, когда герой, потерпевший крах в бизнесе, решается кардинально поменять маршрут, чтобы вернуться в исходную точку духовных исканий: «Лесник Шустов уже изведаль этого вина, уже побывал на краю бескрайнего океана творчества, уже входил в нижние слои небес измененного сознания, когда ты – не ты, и все иначе, время-пространство другие, духовные, и смерти в нем нет, а во все стороны расходятся пути, сулящие приключения» [Там же, с. 152].

В финальной части романа, которая называется «Фантазия соль минор», мы видим «бегство» Шустова, чьё внутреннее преобразование вновь «перебрасывает» читателя в знакомый уже миф о путешествии по реке Энгдекит: «Таксист попался молчаливый, заглушавший тишину музыкой. Но перебить услышанное Шустовым в костеле молчание снежной стаи эта музыка не могла. Молчание было в Шустове. Из Листвянки ходил паром. И пасмурное утро поздней осени застало Шустова уже на том берегу, в порту Байкал. Но отсюда уже не отчаливал пароход “Комсомолец”, его давно списали и порезали на металл. И вообще никакие пассажирские суда уже не ходили по ледяному мрачному морю, навигация еще месяц назад окончилась, как сказал,

видимо, сторож с прозрачной серебряной бородой, бурят или эвенк в брезентовом тяжелом плаще с капюшоном, встретивший Шустова у причала» [Там же, с. 176].

Логично, что история Лиды и Мальчакитова в романе является внутренней, а Шустова – композиционно обрамляющей. Бывший лесник – отнюдь не главный персонаж книги. Он пребывает в поиске, и новой точкой отсчёта в духовном развитии, стимулом для смены «маршрута» для него оказывается встреча с Лидией. Она становится проводником Шустова – так же, как её духовным проводником в своё время стал Мишка Мальчакитов. Чтобы незадачливый герой осознал свои ошибки и крах собственного бизнеса как уход от истинного пути, необходимо было полностью услышать историю Лидии, отказавшейся от духовного поиска. Героиня не смогла стать достойной ученицей великого шамана, но, возможно, им станет Шустов. То, что в конце повествования он попадает в контекст того же мифа, что и тунгус, рождает идею преемственности духовного опыта на пути к обретению самого себя.

Круг «сновидений» замыкается, хотя одновременно с этим открывается новая история, возможно, будущего шамана и демиурга. Что касается системы экфрасических описаний, то она, по сути, трансформируется в единый магистральный сюжет поиска Заповедного Берега – путешествия к Персиковому источнику. По итогам рассмотрения данной темы можно сделать следующие выводы.

1. В творчестве Ермакова мы сталкиваемся с экфрасисом как формой духовного путешествия, позволяющей осмыслить произведение искусства как альтернативное существование в пространстве инореальности, как способ погружения в состояние мистического транса. В частности, экфрасис как принцип описания одного вида искусства в терминах другого искусства выполняет у Ермакова такие функции, как:

- организация художественного пространства и времени в романе;
- трансформация хронотопа из событийного в историко-культурный;
- раскрытие образов героев в общей системе персонажей;

- выражение ключевых мотивов романа, в числе которых можно назвать мотив проводничества и духовного путешествия «по ту сторону реальности»;
- реализация актуальных для автора и универсальных культурно-эстетических смыслов.

Для раскрытия идеи универсальности языка искусства автор использует в романе различные виды экфрасиса: живописный, музыкальный, сценографический – и усложняет их мотивом сна.

2. По жанру роман Олега Ермакова близок философскому трактату-рассуждению о природе искусства. С помощью экфрасиса он более наглядно демонстрирует читателю ключевые идеи своей книги.

Главная идея автора заключается в том, что только подлинное искусство способно превратить человека в шамана и наделить его способностью астрально путешествовать «по ту сторону реальности», быть проводником универсального знания. Мотив путешествия-сна в различных его вариациях повторяется в романе неоднократно, образуя единое культурное поле экфрасиса-дискурса, работающего по принципу множества отражений. В числе узловых моментов можно назвать:

- описание картин корейского художника Ан Гёна («Путешествие-сон к берегу Цветов персика») и китайского живописца Го Си («Возвышенный отшельник в горном ущелье»);
- рассказ Лидии о совместном творчестве с Мальчакиным, помогающем вдохнуть в её картину мусун (жизнь). Особенно важен в этом смысле эпизод, описывающий работу над картиной «Семь лучей»;
- знакомство Мальчакина с органной музыкой и его видение после концерта;
- описание японского спектакля «Путешествие на Запад»;
- видение Мальчакина, в котором он путешествует с погибшим Чай Соком по водам мифической реки Энгдекит;
- обрамляющая роман история духовного поиска бывшего лесника Олега Шустова.

Вся система экфрастических описаний в романе Ермакова трансформируется в единый магистральный сюжет поиска Заповедного Берега – путешествия к Персиковому источнику.

3.4. Художественная организация хронотопа в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик»

В процессе изучения художественного произведения, его структуры, сюжетной и концептуально-смысловой организации особое внимание следует уделять языковым средствам выразительности и речевому контенту. В частности, когда речь идёт о хронотопе в рамках такого жанра, как травелог, неизбежно возникает вопрос о топонимической составляющей текста. Напомним, что к топонимам мы относим слова из разряда онимов, обозначающих собственное название природного объекта на Земле или объекта, созданного человеком на Земле. Именно с помощью этих языковых единиц организуется художественное пространство текста, актуализируются наиболее значимые для автора универсальные культурные коды и смыслы.

Классы топонимов разнообразны, среди них можно выделить оронимы (названия форм рельефа), хоронимы (названия любых территорий), ойконимы (названия населённых мест), астионимы (названия городов), гидронимы (названия водных объектов) и многие другие языковые единицы. Изучение топонимов как отдельных составляющих единого пространственно-временного континуума (хронотопа) в границах определённого художественного контекста является принципиально новым и продуктивным методом лингвистического анализа, в ходе которого раскрываются потенциальные возможности языка и словоупотребления.

Немало современных исследований посвящено проблемам топонимики в творчестве конкретных авторов. Топонимы рассматриваются как важная черта идиостиля и неотъемлемая составляющая художественного замысла писателя.

Интересна, например, в этом плане работа И.И. Страхова «Автобиографизм топонимического пространства в художественных текстах М.М. Пришвина». Здесь топонимы показаны как средства репрезентации индивидуальной авторской картины мира. Страхов в своём исследовании затрагивает «новейшие аспекты изучения литературной ономастики: выявление коннотации имени собственного, использование понятия хронотопа и другие» [Страхов, 2016, с. 9]. Н.В. Бубнова делает вывод об «ономастическом портрете» целого произведения. В её статье «“Ономастический портрет” Армении в одном тексте Михаила Фридмана» [Бубнова, 2023] описаны имена собственные, формирующие ономастическое пространство стихотворения, названного по первой строчке «Развалившись на диване...», из сборника «Всемогущее нельзя: Концерт для одиночества с оркестром». Состав использованных автором ономастических единиц богат и разнообразен: он включает в себя онимы как общенационального (армянского), так и общечеловеческого уровня, лингвокультурологической ценности. Текст М.Ф. Фридмана настолько насыщен значимыми именами (19 онимов на 11 катренов), что позволяет назвать его «ономастическим портретом» Армении в одном тексте.

В современном травелоге проблема исследования топонимического пространства текста является одной из основополагающих. Важна она и при изучении творческого наследия современного прозаика Олега Ермакова.

Анализируя топонимикон в прозе Олега Ермакова, следует учитывать, что травелог писателя построен на оппозиции событийного и связанного с ним историко-культурного (мифологического) хронотопов, организующих единое художественное пространство романа «Либгерик».

При этом и реальный, и концептуальный план повествования образованы разными группами топонимов, представляющих собой названия населённых пунктов, внутригородских и экскурсионных объектов, форм рельефа, водных объектов и пр.

При сравнении двух типов хронотопов тем не менее выявляется некоторое их различие. В частности, реальный, событийный хронотоп имеет

более урбанистический характер и представлен преимущественно ойконимами и астионимами (названиями населённых мест, стран и городов).

Внешний, обрамляющий сюжет произведения связан с историей Олега Шустова – молодого лесника, известного читателю ещё по романам «С той стороны дерева» и «Песнь тунгуса», и его жены (ранее – невесты) Кристины. Герои приезжают в Сеул на научную конференцию, поэтому топонимическая лексика представлена здесь преимущественно урбанонимами – названиями внутригородских достопримечательностей. Так, в эпизоде встречи с экскурсоводом Лидией упоминается огромное количество исторически значимых памятников культуры, находящихся в Сеуле. В числе объектов экскурсионного маршрута – включённый в наследие ЮНЕСКО дворец Чхандоккун, Хувон (Запретный сад), памятники королю Корее Седжону и адмиралу Ли Сун Сину, а также небоскрёб Шестьдесят три.

Топонимика историко-культурного хронотопа, образующего основной (внутренний) сюжет романа, опирается на мифологическую модель мира главного героя – «тунгуса» Мишки Мальчакитова, чья судьба является образцом духовного странствия, «паломничества» с целью личностной самоидентификации и обретения нравственной опоры внутри себя. Сакральные топонимы-номинативы носят здесь преимущественно гидронимический и астронимический характер: звезда Чалбон, Сангарин Буга (Полярная звезда), река Энгдекит.

Для другого персонажа, Олега Шустова, аналогом такого места становится царство пресвитера Иоанна, где растёт дерево Сиф – одна из модификаций мирового дерева, принадлежащего трём космическим зонам. Путешествие «по ту сторону дерева» олицетворяет путь духовного самопознания.

В структуре романа «Либгерик», главное действие которого представлено различными экфрасисами (описаниями произведений изобразительного искусства), у мистической страны, являющейся главным объектом духовного

путешествия, есть множество вымышленных географических наименований: берег Цветов персика, Горное ущелье, священная Ираиндя земля и т.д.

Ещё одним важным механизмом трансформации событийного хронотопа в историко-культурный и средством организации универсального культурного континуума в романе становятся топонимы-корреляты: мифологизированные названия реальных географических объектов.

В ходе повествования, регулярно воспроизводящего архетипический сюжет о заветной земле, отдельные топонимы отрываются от своих исходных значений, включаясь в более широкий мифологический контекст и становясь вводом в сакрализованное пространство романа.

Ещё в «Песни тунгуса», первой части дилогии, магия имени «запускает» историко-культурный хронотоп. Это отражается в личной истории Мишки Мальчакитова. Все совершаемые героем реальные пространственные перемещения (остров Ольхон – Заповедный Берег – школа-интернат – Иркутск – остров Ольхон – Заповедный Берег – остров Ольхон) становятся опорными пунктами его духовного становления, точками ориентации в системе духовных ценностей. Школа-интернат и Иркутск – профанное пространство, уводящее от истинного предназначения. Один из островов Ольхона Худжир – пункт назначения, аналог звезды Чалбон, где герой обретает своё подлинное имя и космос внутри себя.

В «Либгерик» использование репрезентативных топонимов как средства идентификации реального и мифологического хронотопов характерно для внешнего сюжета повествования, связанного с Олегом Шустовым. Географическое пространство духовных поисков героя значительно расширяется – мистическое царство пресвитера Иоанна, которое ранее мерещилось ему «за каждым кедром, за всякой лиственницей» Байкальского заповедника [Ермаков, 2020, с. 4], может быть также обретено «в Тибете, в Монголии, даже в Казани...» [Там же, с. 4]. В том числе и в столице Кореи.

Многолюдный столичный город наряду с Монголией, Китаем и другими странами азиатского мира становится для бывшего лесника дорогой к самому себе, напоминая о когда-то оставленном Заповедном Береге.

Так, при подъеме на гору во время вечернего путешествия по столице Кореи Шустов мысленно представляет вместо обычной возвышенности придуманную им на далёком кордоне Гору Бледного Света:

«А вершина уже видна. На нее восходят три пожилых корейца или китайца, а может японца. И дружно что-то горланят. Последние ступени круто идут вверх. Кристина и Шустов взбираются на площадку, озираются, задыхаясь. Внизу Сеул, огромный и неведомый город с дорогами, домами, рекой, мостами, горами, музеями, ресторанами, дворцами, башнями, парками, он дышит, неясно гудит, как дракон, во все свои сопла, белеет снежной чешуей, выбрасывает столбы дыма. – Привет горе, – бормочет Шустов, ветер срывает его приветствие с губ и уносит куда-то. – Какой горе? – спрашивает Кристина, отворачиваясь от ветра. – Нашей, – отвечает Шустов» [Там же, с. 5].

Сквозь реалии времени просвечивает иное, вневременное содержание. Конкретная географическая топонимика становится универсальной, вписываясь в масштабы мифологического пространства.

Символична концовка романа, когда Шустов, потерпевший крах в бизнесе, решается кардинально поменять географический маршрут, чтобы вернуться в исходную точку духовных исканий. Он совершает «бегство» до Листвянки, от которой ходил паром на Байкал, тем самым оказываясь в контексте мифа о далёкой звезде Чалбон и реке Энгдекит. Герой – в начале того пути, который до него уже пройден Мишкой Мальчакиным.

В центральной части романа «Либгерики» мистическая топонимика, целиком заменившая топонимику реальную, отражает логику авторской мысли. Ключевым эпизодом, отражающим метаморфозу Мальчакина, становится совместная работа героев над лучшей картиной Лидии «Семь лучей». Священная Ираиндя земля теперь не ассоциируется исключительно с реальными географическими объектами (островом Ольхон, Байкальским

заповедником), но материализована в искусстве, а значит, в любой момент может быть достигнута через магический портал семи лучей, которые сам же герой оживляет.

Событийный хронотоп полностью ассимилируется хронотопом историко-культурным. В итоге художественное пространство унифицируется, становится менее дихотомичным: при сохранении ключевой оппозиции (профанное пространство города и сакрализованный мир заповедника) утрачивается географическая локализация добра и зла в процессе поиска подлинных духовных ориентиров.

Иркутск, из которого Мальчакиев когда-то сбежал на остров Ольхон, наполняется иным духовным содержанием в тот момент, когда эвенк впервые знакомится с музыкой «оленных труб» (органом). Логика авторской мысли подводит читателя к умозаключению, что порталов в иномирие может быть много. Любое подлинное искусство – это портал, сквозь который можно бесконечно совершать паломничество к Заповедному Берегу. Завершающее основное повествование «видение» Мишки Мальчакиева – ярчайший образец культурной контаминации, в которой факты личной биографии в сочетании с конкретными географическими привязками поглощаются единым культурным полем с обилием интертекста и множеством непрерывно продуцируемых семиотических систем.

Далёкая звезда Чалбон и подземная река Энгдекит, находящаяся на границе мира живых и мира мёртвых, становятся единственно актуальным мифологическим пространством книги, ассоциативно уже слабо связанным со своим географическим аналогом: «И мы упали в реку. Она нас назад снесла, мимо того моста с бурятом в будке, – он выглянул, махнул рукой, а помогать не стал. И дальше в Байкал, потом в Анггару... И все...» [Там же, с. 112].

Выводы по Главе III

1. Реальный и концептуальный план повествования в романе Олега Ермакова «Либгерик» образованы разными группами топонимов, представляющих собой названия населённых пунктов, внутригородских и экскурсионных объектов, форм рельефа, водных объектов и пр.

2. Топонимика историко-культурного хронотопа, образующего основной (внутренний) сюжет романа, опирается на мифологическую модель мира главного героя – «тунгуса» Мишки Мальчакитова. Основа его мировоззрения – древнее предание о звезде Чалбон, родине эвенков, куда можно войти через Сангарин Буга (Полярную звезду), поднявшись к Истоку по воображаемой реке Энгдекит, протекающей на границе двух миров – мира живых и мёртвых.

Для другого персонажа, Олега Шустова, аналогом такого места становится царство пресвитера Иоанна – средневекового правителя затерянной в Азии страны, в которой росло дерево Сиф – одна из модификаций мирового древа.

3. В ходе повествования, регулярно воспроизводящего архетипический сюжет о заветной земле, отдельные топонимы отрываются от своих исходных значений, включаясь в более широкий мифологический контекст и становясь вводом в сакрализованное пространство романа.

Например, Сеул, многолюдный столичный город, наряду с Монголией, Китаем и другими странами азиатского мира становится для бывшего лесника Олега Шустова дорогой к самому себе, напоминая о когда-то оставленном Заповедном Береге.

4. В центральной части романа «Либгерик» мистическая топонимика, целиком заменившая топонимику реальную, отражает логику авторской мысли: любое подлинное искусство – это портал, сквозь который можно бесконечно совершать паломничество к Заповедному Берегу.

В итоге мифологическое пространство книги оказывается ассоциативно уже слабо связанным со своим географическим аналогом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленной работе подробно изучены черты травелога и особенности хронотопа, характерные для творчества Олега Ермакова. Исследование проводилось на материале романов «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик». В частности, при анализе романа «Вокруг света» акцент был поставлен на проблеме фотоэкфрасиса как основной стратегии создания образа идеальной местности. В романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик» основное внимание уделяется способам художественной организации духовного травелога и историко-культурного хронотопа.

В рамках настоящего исследования была затронута тема, ещё не изученная современными литературоведами, но принципиально важная для получения наиболее полного представления о художественном методе смоленского писателя. В целом его художественная проза только начинает привлекать внимание современных лингвистов и литературоведов. Основной исследовательский интерес был сосредоточен на военной теме. Многие другие мотивы и темы творчества остаются малоизученными.

Между тем проблема травелога и организующего его хронотопа представляется нам одной из наиболее значимых в творчестве писателя, и данная работа частично восполняет этот пробел.

В ходе тщательного изучения художественных особенностей романов «Вокруг света», «Песнь тунгуса» и «Либгерик» были получены следующие результаты.

1. В романах Олега Ермакова выделяются два типа травелога: реальный (событийный) и мифологический (историко-культурный). Они находятся в непрерывном взаимодействии, организуя художественное пространство текста, выстраивая его по принципу бинарных оппозиций.

Повествовательный и мистический сюжеты развиваются параллельно, но при этом нередко пересекаются, вскрывая ведущие механизмы трансформации одного типа хронотопа в другой. В числе таких механизмов могут быть названы

культурный экфрасис и фотоэкфрасис, различные типы героев-паломников, а также языковые маркеры пространства и времени, которыми чаще всего являются слова-топонимы и квазитопонимы.

2. «Внутренний сюжет» своих романов – духовное путешествие героя – Ермаков определяет как поиск и установление границ идеальной местности, которую можно увидеть только «внутренним зрением». Идея выражается в сложном соотношении внешнего и внутреннего, реального и ирреального, исторического и мифологического пространства. Эти характеристики выстраиваются в бинарные оппозиции, но в то же время коррелируют друг с другом как находящиеся в разных измерениях аналогичные модели мироздания.

Три магистральных топоса: внешнее (историческое), внутреннее (субъективное) и мифологическое пространство – образуют многоуровневое ассоциативно-смысловое поле понятия «идеальная местность» в романе «Вокруг света» или «заповедная земля, духовная родина героя» в романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик».

Функцию портала, открывающего паломнику дверь из профанного в идеальный мир, и в «смоленском» романе «Вокруг света», и в «байкальской» трилогии играет дерево, а сам принцип перехода обозначен «по ту сторону».

3. Ключевым механизмом организации метафизического травелога и историко-культурного хронотопа в романе «Вокруг света», а также ведущей формой духовного путешествия героя является фотоэкфрасис.

Многомерное интертекстуальное пространство универсальных значений и образов-архетипов создаётся в травелоге благодаря ключевым экфрастическим описаниям, среди которых можно выделить следующие:

- фото королька (глава «Воскресенск»);
- фотосъемка на стене крепостной башни, за Веселухой (глава «Перебежчик»);
- фотосъёмка на Лосином острове (глава «Свадебный фотограф»);
- фотосъёмка на Арефинской горе (глава «Арефинский лис»);

– фотосъёмка мистического плота, сделанная старинным аппаратом «Меркурій-2».

4. В романах «Песнь тунгуса» и «Либгерик» мы видим сложное взаимодействие реального и мифологического хронотопов. «Песнь тунгуса» на событийном уровне представляет собой две параллельно развивающиеся сюжетные линии: странствия эвенка, потомственного шамана, впоследствии «беглого преступника» Мишки Мальчакитова и история молодого лесника Олега Шустова, сбежавшего от армии и мира цивилизации в край первозданной природы. Однако над событийным хронотопом стоит историко-культурный, в основе которого – идея обретения родины-рая и своего подлинного предназначения. Именно он и представляет собой духовное путешествие героев.

В «Либгерик» реальный план повествования окончательно вытесняется мифологическим, концептуальным. Благодаря культурному экфрасису мифологическое пространство книги оказывается ассоциативно уже слабо связанным со своим географическим аналогом. Мистическая топонимика, целиком заменившая топонимику реальную, отражает логику авторской мысли: любое подлинное искусство – это портал, сквозь который можно бесконечно совершать паломничество к Заповедному Берегу. В принципе широко понимаемое искусство и в других романах Ермакова выполняет функцию портала: в романе «Вокруг света» это художественная фотография, в «романе «Песнь тунгуса» вынесенная в заглавие песнь-камлание новообращенного шамана, вбирающая в себя все звуки окружающего мира.

Мотив духовного путешествия-сна в различных его вариациях повторяется в романе неоднократно, преломляя единое культурное поле экфрасиса-дискурса, работающего по принципу множества отражений. В числе узловых моментов можно назвать:

- описание картин корейского художника Ан Гёна («Путешествие-сон к берегу Цветов персика») и китайского живописца Го Си («Возвышенный отшельник в горном ущелье»);
- рассказ Лидии о совместном творчестве с Мальчакитовым, помогающим

вдохнуть в её картину мусун (жизнь). Особенно важен в этом смысле эпизод, описывающий работу над картиной «Семь лучей»;

- знакомство Мальчакитова с органной музыкой и его видение после концерта;

- описание японского спектакля «Путешествие на Запад»;

- видение Мальчакитова, в котором он путешествует с погибшим Чай Соком по водам мифической реки Энгдекит;

- обрамляющая роман история духовного поиска бывшего лесника Олега Шустова.

Вся система экфрастических описаний в романе Ермакова трансформируется в единый магистральный сюжет поиска Заповедного Берега – путешествия к Персиковому источнику.

5. Языковыми маркерами реального и вымышленного географического пространства у Ермакова являются различные группы топонимов. Топонимика в творчестве смоленского писателя становится ключевым средством художественной организации травелога и хронотопа, важным механизмом преобразования пространства и времени. Например, различные варианты названий одного и того же географического объекта включают его в различные номинативные группы и различные ассоциативно-смысловые поля. Сам Ермаков называет этот процесс «перекличкой имён, смыслов и метафор» [Ермаков, 2016, с. 327] в пределах местности.

В целом можно сказать, что романы Олега Ермакова представляют собой образцы поликодовых текстов, в которых элементы разных семиотических систем образуют сложно построенный смысл, формируют различные типы пространственных характеристик и различные способы языковой организации топоса.

Дальнейшее изучение черт травелога и особенностей хронотопа на материале других романов О. Ермакова позволит ответить на вопрос о существовании константной или вариативной модели духовного путешествия его героев.

ИСТОЧНИКИ

1. Ермаков О. Вокруг света / О. Ермаков. – М.: РИПОЛ классик, 2016. – 432 с.
2. Ермаков О.Н. Либгерик: роман / О.Н. Ермаков. – М.: Время, 2020. – 416 с.
3. Ермаков О.Н. С той стороны дерева / О.Н. Ермаков // Урал. – 2013. – № 2/3. – 243 с.
4. Ермаков О.Н. Песнь тунгуса: роман / О.Н. Ермаков. – М.: Время, 2017. – 208 с.

ЛИТЕРАТУРА

5. Абдулина А.Б. Интертекст в творческой лаборатории писателя (на материале прозы С. Санбаева) / А.Б. Абдулина. – URL: <https://pps.kaznu.kz/ru/Main/FileShow2/14791/111/1/348/0>.
6. Абиева Н.В. Межсемиотический перевод в основе экфрасического текста / Н.В. Абиева // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / под науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. – Siedlce, 2018. – С. 191–210.
7. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация / Е.Е. Анисимова. – М., 2003. – 128 с.
8. Антокольский П.Г. Пути поэтов / П.Г. Антокольский. – М., 1965. – 121 с.
9. Арутюнова Н.Д. В целом о целом: Время и пространство в концептуализации действительности / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка: Семантика начала и конца. – М.: Индрик, 2002. – 648 с.
10. Аюпова С.Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале художественной прозы

И.С. Тургенева)»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Аюпова Светлана Будимировна. – М., 2012. – 123 с.

11. Бабушкин С.А. Проблема художественного времени и пространства / С.А. Бабушкин // Пространство и время. – Киев: Наукова думка, 1984. – С. 273–291.

12. Барт Р. Мифологии: сборник статей / Р. Барт. – М.: Академический проект, 2008. – 238 с.

13. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 17–167.

14. Большой энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. – М.: Советская энциклопедия; СПб.: Фонд «Ленингр. галерея», 1993. – 1628 с.

15. Бондарева А.А. Литература скитаний / А.А. Бондарева // Октябрь. – 2012. – № 7. – URL: <http://magazinesruss.ru/october/2012/7/bo18.html>.

16. Бубнова Н.В. «Ономастический портрет» Армении в одном тексте Михаила Фридмана / Н.В. Бубнова // Многонациональная Россия: вчера, сегодня, завтра: сборник научных статей. – Смоленск: Издательство Смоленского государственного университета, 2023. – С. 29–38.

17. Бутеев Д.В. Россия и Польша в романе О. Ермакова «Радуга и Вереск» / Д.В. Бутеев // Славянский мир: Письменность, культура, история: материалы XXX Международной научно-практической конференции имени В.В. Ильина (Смоленск, 27 мая 2021 года). – Смоленск: Смоленский государственный институт искусств, 2021. – С. 5–11.

18. Вайль П.Л. Гений места / П.Л. Вайль. – М.: АСТ, 2021. – 110 с.

19. Взятченкова. С.Р. Образ солдата в «Арифметике войны» О. Ермакова через призму имён собственных / С.Р. Взятченкова, И.А. Королева // Ономастика в Смоленске и Витебске: проблемы и перспективы исследования. – Смоленск: Издательство СмолГУ, 2019а. – С. 21–29.

20. Взятченкова. С.Р. Реальные антропонимы и их функции в сборнике рассказов Олега Ермакова «Арифметика войны» / С.Р. Взятченкова,

И.А. Королева // Лексикология русского языка и стилистика художественного текста: сборник материалов Всероссийской научной конференции. – М., 2019б. – С. 136–142.

21. Волкова В.Б. Близость и отчуждённость как признаки антиномических концептов Небо и Земля в «военной» прозе О.Н. Ермакова / В.Б. Волкова // Гуманитарный вектор. – 2011. – № 4(28). – С. 52–56.

22. Волкова В.Б. Структура концепта «свое – чужое» в «военной» прозе О.Н. Ермакова / В.Б. Волкова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Филологические науки. – 2012. – № 11(75). – С. 65–68.

23. Волкова С.Н. Имена собственные в романе Олега Ермакова «Знак зверя»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Волкова Светлана Николаевна. – Смоленск, 2012. – 110 с.

24. Володин Э.Ф. Специфика художественного времени / Э.Ф. Володин // Вопросы философии. – 1978. – № 8. – С. 135–142.

25. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения / Н.К. Гей. – М., 1975. – 472 с.

26. Геллер Л.А. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л.А. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5–22.

27. Головнёв А.В. Антропология путешествия: от *imago mundi* до *selfi* / А.В. Головнёв // Уральский исторический вестник. – 2016. – № 2(51). – С. 8–14.

28. Гречнев В.Я. Категория времени в литературном произведении / В.Я. Гречнев // Анализ литературного произведения / под ред. Л.И. Емельянова, А.Н. Иезуитова. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1976. – С. 126–144.

29. Гуминский В.М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Гуминский Виктор Мирославович. – М., 1979. – 130 с.

30. Гуревич. А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М.: RUGRAM, 2001. – 124 с.

31. Джуанышбеков Н.О. Проблемы современного сравнительного литературоведения: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Джуанышбеков Нурболат Орынбекович. – Алматы, 1996. – 120 с.
32. Дискурс травелога: сборник статей / авт.-сост. О.Ф. Русакова, В.М. Русаков. – Екатеринбург: ИД «ДискурсПи»; Уральский финансово-юридический институт, 2009. – 190 с.
33. Дискурс философского пути: материалы круглого стола VI Российского философского конгресса (Нижний Новгород, 27–30 июня 2012 г.) / под ред. О.Ф. Русаковой. – Екатеринбург: ИД «Дискурс-Пи», 2012. – 128 с.
34. Ермоленко Г.Н. Хронотоп путешествия в романе и путевых очерках Андре Жида / Г.Н. Ермоленко // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2017. – № 6. – С. 171–177.
35. Замятин Д.Н. В поисках удаляющихся пространств: историческая география и онтологические модели воображения / Д.Н. Замятин // Книга картины Земли: сборник статей в честь Ирины Геннадиевны Коноваловой. – М.: Индрик, 2014. – 210 с.
36. Захарова Н.В. Дневники дипломатов и эволюция жанра травелога в китайской литературе конца XIX – начала XX в. / Н.В. Захарова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7(73), ч. 1. – С. 21–23.
37. Ибраев Ш. Эпическая концепция пространства и сюжетная структура эпоса «Манас» / Ш. Ибраев // Эпос «Манас» как историко-этнографический источник: тезисы международного научного симпозиума, посвящённого 1000-летию эпоса «Манас». – Бишкек, 1995. – С. 74.
38. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетики и науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник статей / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 27–32.
39. Калинина Е.А. «Фотографический опыт» писателя в художественном тексте: фотография как один из ключей к прочтению «Жизни

Арсеньева» И. Бунина / Е.А. Калинина // *Studia Culturae*. – 2015. – № 24. – С. 120–131.

40. Кант И. Сочинения / И. Кант. – В 6 т. – Т. 3. – М., 1964. – 799 с.

41. Каскабасов С.А. Волшебная сказка / С.А. Каскабасов. – Казахстан: Наука, 1972. – 520 с.

42. Кембриджская история написания книг о путешествиях / ред. Д. Надини, Т. Янгс. – Кембридж: Издательство Кембриджского университета, 2019. – 656 с.

43. Ключинская О.В. Военная проза О.Н. Ермакова. Проблема жанрово-стилевого единства: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ключинская Ольга Валерьевна. – Владивосток, 2010а. – 241 с.

44. Ключинская О.В. Мотивы и образы в повести Олега Ермакова «Возвращение в Кандагар / О.В. Ключинская // *Мир русского слова*. – 2010в. – № 1. – С. 62–68.

45. Ключинская О.В. Принцип циклического построения сборника Афганские рассказы / О.В. Ключинская // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. – 2009. – № 3. – С. 64–70.

46. Кандрашкина О.О. Категории пространства, времени и хронотопа в художественном произведении и языковые средства их выражения / О.О. Кандрашкина // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. – 2011. – Т. 13, № 2(5). – С. 1217–1221.

47. Кочергин И.А. Первоснежка/ И.А. Кочергин // *Знамя*. – 2021. – № 4. – С. 32–37.

48. Кочергин И.А. Путешествие на Запад / И.А. Кочергин // *Знамя*. – 2025. – № 2. – С. 33–56.

49. Кошелев Я.Р. Народное творчество Смоленщины: семейные обряды (от рождения до свадебного пира). Легенды и предания / Я.Р. Кошелев. – Смоленск: Смядынь, 1997. – 239 с.

50. Кублицкая О.В. Травелогема: к определению объема понятия / О.В. Кублицкая, Т.В. Мальцева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2017. – № 6. – С. 162–167.

51. Курбанов Э.А.О. «Новая натуральная школа» как литературное течение 1980–90-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Курбанов Эрдан Адиль Оглы. – М., 2001. – 120 с.

52. Лавлинский С.П. Визуальные аспекты драматургической перформативности в пьесе Александра Строганова «Черный, белый, акценты красного, оранжевый» / С.П. Лавлинский // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Новосибирск, 2011. – С. 49–59.

53. Лазарев А.А. Паломнические стратегии Б.К. Зайцева периода эмиграции / А.А. Лазарев. – Волгоград, 2021. – 314 с.

54. Лебёдушкина О.В. Странствие как anti-travel / О.В. Лебёдушкина // Дружба народов. – 2014. – № 3. – С. 233–236.

55. Леви-Стросс К. Структура мифов / К. Леви-Стросс. – 1955. – 133 с.

56. Лихачев Д.С. Поэтика художественного времени. Поэтика художественного пространства / Д.С. Лихачев // Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – 213 с.

57. Локк Д. Философское наследие. Том 93. / Д. Локк. – В 3 т. – М.: «Мысль», 1985. – 622 с.

58. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М., 2001. – 121 с.

59. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Н.В. Гоголя / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 251–292.

60. Майга А.А. Литературный травелог: специфика жанра / А.А. Майга // Филология и культура. – 2014. – № 3. – С. 254–258.

61. Малкина В.Я. Фотоэксфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы / В.Я. Малкина // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. – Siedlce, 2018. – С. 413–431.
62. Мамуркина О.В. Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения / О.В. Мамуркина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 9(27), ч. 2. – С. 110–113.
63. Мартиросян К.В. Субъективная реальность хронотопа самосознания в его индивидуальной и этнокультурной проекциях: подход к исследованию / К.В. Мартиросян // Мир науки. – 2017. – Т. 5, № 1. – С. 120–123.
64. Мартынюк Е.Б. К вопросу об определении термина «Травелог» / Е.Б. Мартынюк, М.Ю. Лукинова // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы I всероссийской научно-практической конференции / гл. ред. М.В. Норец. – Симферополь: Ариал, 2017. – 312 с.
65. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе / Д.Н. Медриш // Ритм, пространство и время в искусстве и литературе / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 121–142.
66. Мейлах Б.С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении художественного творчества / Б.С. Мейлах // Ритм, пространство и время в искусстве и литературе / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – С. 3–10.
67. Милюгина Е.Г. Путешествия по российским рекам: травелог нового времени / Е.Г. Милюгина, М.В. Строганов // Quaestio Rossica. – 2015. – № 2. – С. 106–116.
68. Набережнова З.Г. Категория времени как один из элементов языковой картины мира / З.Г. Набережнова // Альманах современной науки и образования. – 2011. – № 10(53). С. 146–148.
69. Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время / С.Ю. Неклюдов. – М.: Форум, 2015. – 214 с.
70. Немзер А.А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х годов / А.А. Немзер // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 199–219.

71. Обрядовая поэзия и песни эвенков / сост. Г.И. Варламова, Ю.И. Шейкин. – Новосибирск, 2014. – 487 с.
72. Павлова Л.В. Тема военных преступлений в современном литературном дискурсе / Л.В. Павлова, И.В. Романова // Известия Смоленского государственного университета. – 2018. – № 1(41). – С. 7–28.
73. Печерская Т.И. Проект «Аннотированный указатель “Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы”»: к постановке проблемы // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2016. – С. 8–20.
74. Полонский А.В. Травелог и его место в современной журналистике / А.В. Полонский // Вестник Тверского государственного университета. – 2015. – № 1. – С. 25–34.
75. Пономарёв Е. Русский имперский травелог / Е. Пономарёв // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 2. – С. 93–112.
76. Пономарёв Е.Р. Типология советского путешествия. «Путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода / Е.Р. Пономарёв. – 2-е изд. – СПб.: СПбГУКИ, 2013. – 413 с.
77. Похаленков О.Е. Сравнительно-сопоставительное исследование прозы о войне на примере сюжетной модели «Инициация» / О.Е. Похаленков // Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 44. – С. 126–136.
78. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 234 с.
79. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекции» в романе) / Н.Ф. Ржевская // Филологические науки. – 1970. – № 4. – С. 28–40.
80. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б.Ф. Егоров. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.

81. Романова И.В. Рассказ Олега Ермакова «Колокольня» как современная идиллия / И.В. Романова // Под часами. – 2014. – № 13, кн. 2. – С. 265–269.
82. Русаков В.М. Методология дискурс-исследования травелога / В.М. Русаков, О.Ф. Русакова // Дискурс-Пи. – 2014. – № 4(17). – С. 12–18.
83. Русакова О.Ф. Травелог: Теоретико-методологический анализ / О.Ф. Русакова, В.М. Русаков. – Екатеринбург: Издательский дом «Дискурс-Пи», 2021. – 266 с.
84. Русский травелог XVIII–XX веков: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2015. – 656 с.
85. Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2016. – 462 с.
86. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей / В.В. Савельева. – Алматы: Жазуши, 2013. – 520 с.
87. Садовникова Т.В. Поэтика «афганских рассказов» О. Ермакова / Т.В. Садовникова // Филологический класс. – 2013. – № 2(32). – С. 102–105.
88. Самаркина М.Д. Фотографическое в лирике: модусы художественности / М.Д. Самаркина // Новый филологический вестник. – 2019. – № 3(50). – С. 23–48.
89. Саметова Ф.Т. Объективное и субъективное в определении времени и пространства / Ф.Т. Саметова // Вестник КазГУ. Серия филологическая. – 1998. – № 19. – С. 47–52.
90. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М.А. Сапаров // Литература и живопись. – Л.: Наука, 1982. – 234 с.
91. Сарсекеева Н.К. Авторский дискурс прозы Ю.О. Домбровского в контексте современной казахстанской прозы о художнике / Н.К. Сарсекеева, Б.У. Джолдасбекова. – Алматы: КазНУ им. аль-Фараби, 2013. – 214 с.

92. Семёнов А.Н. Художественное пространство и художественное время / А.Н. Семёнов // Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2020. – № 1. – С. 103–120.
93. Слободчиков В.И. Развитие субъективной реальности в онтогенезе: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01; 19.00.07 / Слободчиков Виктор Иванович. – М., 1994. – 28 с.
94. Сорочан А.А. Туда и обратно: Новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки / А.А. Сорочан // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 6(112). – С. 379–402.
95. Степанов Ю.С. Концепт / Ю.С. Степанов // Константы: словарь русской культуры. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический проект, 2004. – С. 42–83.
96. Страхов И.И. Автобиографизм топонимического пространства в художественных текстах М.М. Пришвина / И.И. Страхов. – М., 2016. – 210 с.
97. Судленкова О.А. Фотография как прием сюжетной организации литературного произведения / О.А. Судленкова // Судленкова О.А. Английская поэзия романтизма и современная проза: статьи разных лет. – Минск: МГЛУ, 2015. – С. 97–103.
98. Сухих. И. И мы были на войне, которой не было / И. Сухих // Литературное обозрение. – 1991. – № 10. – С. 54–57.
99. Твердислова Е.С. Фотографичность в поэзии Бродского как событие мысли / Е.С. Твердислова. – М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. – 288 с.
100. Тернова Т. Метаморфозы афганской прозы / Т. Тернова // Тема войны в литературе XX века: межвуз. сб. науч. трудов, посвященный 60-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. – Воронеж, 2005. – С. 184–199.
101. Толмачёв Б.Я. Проблемы жанра современного исторического романа / Б.Я. Толмачёв. – Алма-Ата: КазГУ, 1990. – 213 с.

102. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
103. Тороп П.Х. Хронотоп / П.Х. Тороп // Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / сост. Я. Левченко; под рук. И.А. Чернова. – М., 2001. – 124 с.
104. Турсунов Е.Д. Художественное время и пространство в айтысе / Е.Д. Турсунов // Традиции и новаторство в художественном освоении действительности. – Алма-Ата: Наука, 1981. – С. 34–52.
105. Успенский Б.А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хождения за три моря» Афанасия Никитина) / Б.А. Успенский // Успенский Б.А. Избранные труды. – Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1994. – С. 254–297.
106. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 121 с.
107. Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939 / А.А. Ухтомский. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.
108. Флоренский П.А. Имена / П.А. Флоренский. – М.: Купина, 1993. – 319 с.
109. Фридлендер Г.М. Литература в движении времени: Историко-литературные и теоретические очерки / Г.М. Фридлендер. – М.: Современник, 1983. – 111 с.
110. Фрэнк Д.М. Пространственная форма в современной литературе / Д.М. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. – М.: МГУ, 1989. – С. 194–213.
111. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1997. – 520 с.
112. Хождение за три моря Афанасия Никитина, 1466–1472 гг. / под ред. Б.Д. Грекова, В.П. Адриановой-Перетц. – М.–Л.: Издательство АН СССР, Ленинградское отделение, 1948. – 231 с.

113. Хожение за три моря Афанасия Никитина / отв. ред. Я.С. Лурье. – Л.: Наука, 1986. – 231 с. – (Серия «Литературные памятники»).
114. Цилевич Л.А. Пространственно-временные отношения в художественном мире / Л.А. Цилевич. – М., 1986. – 231 с.
115. Чередниченко В.И. О разграничении художественного времени и невременного в поэзии / В.И. Чередниченко // Сообщения АН Грузинской ССР. – 198Г. – Т. 103, № 1. – С. 217–219.
116. Черняк В.Д. Травелог – новый старый жанр: случай Дины Рубиной / В.Д. Черняк, М.А. Черняк // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – 2015. – № 20. – С. 59–62.
117. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В.А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 277–281.
118. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М., 1929. – 121 с.
119. Шпак Г.А. Репрезентация образов времени и пространства в европейском травелоге XVII–XVIII вв.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09 / Шпак Георгий Владимирович. – М., 2018. – 20 с.
120. Щукин В.Г. О филологическом образе мира (философские заметки) / В.Г. Щукин // Вопросы философии. – 2004. – № 10. – С. 47–64.
121. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МиК, 2002. – 215 с.
122. Эпштейн М.Н. Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард / М.Л. Эпштейн // Эпштейн М. . Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 127–196.
123. Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах / А. Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 496 с.
124. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии / Е.Г. Яковлев. – М.: Высшая школа, 1985. – 231 с.

125. Batten Ch. *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth Century. Travel Literature* / Ch. Batten. – Barkley and Los Angeles, 1978. – P. 76.
126. Demaray G. *From Pilgrimage to History* / G. Demaray // *The Renaissance and Global Historicism*. – New York: AMS Press, 2006.
127. Doiron N. «L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique» / N. Doiron // *Dans Poétique*. – 1988. – № 73.
128. Kalbert J. *Theory and the limits of travel* / J. Kalbert // *Studies in Travel Writing*. – 2018. – № 22:4. – P. 343–352.
129. Le Huenen R. «Qu'est-ce qu'un récit de voyage?», dans *Les modèles du récit de voyage* / R. Le Huenen // *Littérales*. – No. 7. – Paris X-Nanterre, 1990.
130. Leed E.J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism* / E.J. Leed. – New York: Basic Books, 1991. – 328 p.
131. Lindsay C. *Travel Writing and Postcolonial Studies* / C. Lindsay // *The Routledge Companion to Travell Writing*. – 2015. – Chapter 3.
132. Mencken H.L. *The American Language: An Inquiry into the Development of English in the United States* / H.L. Mencken. – 4th ed. – Knopf, 1984. – P. 171–172.
133. *The Cambridge Companion to Travel Writing* / ed. by Peter Hulme and Tim Youngs. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
134. Thompson K. *Travel Writing. The New Critical Idiom* / K. Tompson. – 2011.
135. Youngs T. *The Cambridge Introduction to Travel Writing* / T. Youngs. – 2013.