

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-3-55-66

УДК 821.161.1

Т.Ю. Климова

Иркутский государственный университет,
664003 г. Иркутск, Российская Федерация

Время как литературоведческая категория (на материале рассказов О.Н. Ермакова)

Аннотация. Цель статьи – актуализировать литературоведческие аспекты категории времени, рассмотреть способы его воплощения в конкретном художественном произведении и показать, какую роль играет темпоральность в определении особенностей авторской поэтики и в понимании его индивидуальной картины мира. Автор статьи вводит теоретические понятия в опоре на конкретные примеры бытования времени в цикле О.Н. Ермакова «Зимой в Афганистане», отмечая его растянутость, привязанность к нравственной проблематике, к экзистенциальным вопросам жизни и смерти. Используя дедуктивную логику, от панорамного обзора художественной целостности цикла автор выходит к системному анализу рассказа «Занесенный снегом дом», в котором варианты художественного времени охватывают почти весь диапазон теоретических представлений о нем. В анализируемом рассказе время формирует композиционные особенности цикла, выстраивая, во-первых, сквозную оппозиционность структурно-смысловых элементов: дихотомию пространственных образов, бифуркацию и противопоставленность образов времени, его импульсивность и стремительность развязки. Во-вторых, мотив близкой смерти обуславливает символизацию отдельных элементов повествования, где выделяются знаки защиты и опасности, смерти. В исследовании концентрируется внимание на том, что в цикле О.Н. Ермакова преобладает субъективированный аспект переживания времени, смещающий границы физического мира. На восприятие мира влияют индивидуально-психологический и социально-бытовой факторы. Героиня рассказа живет без опоры на Бога, тем самым лишая себя духовной опоры и своим неверием предопределяет безысходность финала. В качестве выводов рассматривается авторская картина мира, в которой духовно-нравственное начало выходит на первый план.

Ключевые слова: временные характеристики текста, хронотоп, время авторов, ретроспекция, ретардация, проспекция, бинарные оппозиции, О.Н. Ермаков

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Климова Т.Ю. Время как литературоведческая категория (на материале рассказов О.Н. Ермакова) // Литература в школе. 2024. № 3. С. 55–66. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-3-55-66

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-3-55-66

T.Y. Klimova

Irkutsk State University,
Irkutsk, 664047, Russian Federation

Time as a literary category (based on the stories by O.N. Ermakov)

Abstract. The purpose of the proposed article is to actualize the literary aspects of the “time” category, to examine the ways of its embodiment in a specific work of fiction and to show what role temporality plays in determining the characteristics of the author’s poetics and in understanding his individual world picture. The author of the article introduces theoretical concepts based on specific examples of the existence of time in O.N. Ermakov’s cycle “Winter in Afghanistan”, highlighting its extension, attachment to moral issues, to existential questions of life and death. Using deductive logic, the author proceeds from a panoramic overview of the artistic integrity of the cycle to a systematic analysis of the story “The House Covered with Snow”, in which the variants of artistic time cover almost the entire range of theoretical ideas about it. In the analyzed story, time forms the compositional features of the cycle, building, firstly, a cross-cutting opposition of structural and semantic elements: the dichotomy of spatial images, bifurcation and opposition of time images, its impulsivity and impetuosity of denouement. Secondly, the motif of near death determines the symbolization of individual elements of the narrative where signs of protection and danger, death are highlighted. The research focuses on the fact that the subjectivized aspect of the experience of time prevails in O.N. Ermakov’s cycle and it shifts the boundaries of the physical world. The perception of the world is influenced by individual psychological and social factors. The heroine of the story lives without relying on God, thereby depriving herself of spiritual support and, by her unbelief, predetermines the hopelessness of the denouement. As a conclusion, the author’s picture of the world is considered, in which the spiritual and moral principle comes to the fore.

Key words: time response characteristics of a text, chronotopos, time of the authors, retrospection, retardation, prospection, binary oppositions, O.N. Ermakov

CITATION: Klimova T.Y. Time as a literary category (based on the stories by O.N. Ermakov). *Literature at School*. 2024. No. 3. Pp. 55–66. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-3-55-66

Категория «время» во всех сферах знания – от физики до метафизики – вызывала оторопь ученых, заставляя в поисках дефиниций принимать в расчет «ненадежный» психологический аспект темпоральности, поскольку нет материи внешне более объективной в природе и социуме (природный календарь – смена дня/ночи, времен года; исторический «календарь» событий, изобретение сверхточных часов...), но более субъективной в восприятии, чем время.

Художественная литература на протяжении своего развития освоила весь накопленный культурой арсенал способов репрезентации времени, проделав огромную работу по выделению собственно литературных сфер его концептуализации. Так, в структурировании категории «время», помимо грамматического, получили отражение сюжетное и фабульное время, время историческое, время авторов, время героев, время развертывания художественного образа, читательское время и несколько вариантов субъективированного хроноса: дистопия, утопия как идиллический вариант будущего или прошлого (например, детства человека или человечества), эскапизм, ахрония, время бытовое, биографическое, мифологическое, экзистенциальное...

Вершиной освоения художественного времени стало открытие М.М. Бахтиным хронотопа с его разновидностями [1].

В качестве материала для исследования был избран цикл О.Н. Ермакова

«Зимой в Афганистане», прежде всего потому, что творчество смоленского писателя уже более трех десятилетий является весомым фактом литературной жизни России. По свидетельству весьма требовательного критика И. Роднянской, проза Ермакова «замыкает некалендарный XX век с тем же правом, с каким открывали его романы Ремарка и Хемингуэя о первой мировой и с каким обозначили его переломную средину военные романы Бёлла, лагерная повесть Солженицына» [6, с. 240]. О значимости места О.Н. Ермакова в литературном процессе современности свидетельствуют премии «толстых» журналов «Знамя» (1995), «Нева» (2010), «Новый мир» (2009; 2014), газеты «Литературная Россия» (2008), а также престижные премии Ю.П. Казакова (2009), А.Т. Твардовского (2018).

В 2017 г. по выбору читателей за роман «Песнь тунгуса» О.Н. Ермаков был удостоен премии «Ясная поляна», которая присуждается за лучшее художественное произведение традиционной формы. Романы «Радуга и вереск» (2018) и «Родник Олафа» (2022) вошли в шорт-лист премии «Большая книга». Отметим также активное участие писателя в работе жюри Международной премии имени О. Генри «Дары волхвов» (Нью-Йорк).

Во-вторых, выбор цикла обусловлен его «жанровыми» возможностями в небольшом по объему материале представить ситуацию с разных сторон, из фрагментов сложить эпическое полотно.

В-третьих, членимый формат цикла допускает выборочное чтение, а объем текстов позволяет сосредоточить внимание не только на событийной стороне, но и на языке, на единстве связей между составляющими цикл рассказами, на психологических и живописных деталях – на поэтике.

Наконец, в условиях войны ощущение времени становится особенно острым, что принципиально для предлагаемого разговора. А война на Востоке – это особая статья авторских размышлений: здесь время то исчезает, то останавливается, то становится тягучим.

С точки зрения методологии наиболее целесообразным алгоритмом работы с художественной целостностью представляется движение от структуры системы к структуре отдельного элемента, т.е. от общего к частному.

Оговоримся сразу, что восприятие художественного пространства менее проблематично, поскольку оно так или иначе соотносится с реальностью, поэтому основное внимание будет уделено времени, что не отменяет взаимозависимости и взаимодополнительности пространственных и временных образов, в науке маркируемых понятием *континуум*.

Так, например, проблемой, объединяющей рассказы в составе цикла, может служить исследование хронотопа – парадоксального сращения пространственно-временных характеристик текста в неделимое целое, передающее ощущения человека на войне и изживание ее травмирующего опыта в послевоенное время. Это может стать самостоятельной темой для изучения цикла либо рассматриваться в составе других временных характеристик текста.

К исходному тезису обязывает само название цикла Ермакова, которое звучит хронотопично: в нем содержится указание на место и время – «зима» и «Афганистан», хотя основное календарное время в цикле – поздняя осень, а события в части рассказов не выходят за пределы России. В выборе определяющего заголовка цикла автор указывает на взаимосвязь центра и периферии, локального и магистрального, акцентируя внимание на ощущении потерянности и холода. Хронотопный ракурс прослеживается в названиях восьми из девяти рассказов цикла: «Крещение», «Желтая гора», «Весенняя прогулка», «“Н-ская часть провела учения”. 1981», «Зимой в Афганистане», «Пир на берегу фиолетовой реки», «Занесенный снегом дом», «Последний рассказ о войне».

«Историческое время» – векторное, необратимое, опознаваемое по вехам событий, по датам – в цикле О. Ермакова не конкретизировано, за исключением рассказа «“Н-ская часть провела учения”. 1981», в котором точно называется год. Но историческое время сомнений не вызывает: 1979–1989 гг. известны как время военного конфликта на территории Афганистана.

Вместе с тем пространственно-временные рамки цикла постоянно размыкаются *ретроспективными* вставками, а ретроспекция – одна из принципиальных характеристик художественного времени, которое реконструирует событие в опоре на память. Основной прием «возвратных» воспоминаний – *flashback* – буквально означает движение назад, в триггерные точки прошлого. Этот вариант художественного времени характеризуется повышенной рефлексивностью и психологизмом.

Исторический аспект времени уточняется временем *авторским*. Такой сегмент концептуализации времени реконструирует эпизоды авторской биографии (так называемого *биографического* времени), непосредственно связанные со значимыми этапами становления личности, а также учитывает дату выхода произведения в печать. О.Н. Ермаков срочную службу проходил в Афганистане в артиллерийских войсках в 1981–1983 гг. Рассказы цикла «Зимой в Афганистане» впервые увидели свет в 1989 г.

Топосы в структуре всего цикла условно можно разделить на «мирные» – до отправки в Афганистан («Весенняя прогулка»), *синхронные* с событиями войны на чужбине и в России («Крещение», «Н-ская часть провела учения». 1981», «Зимой в Афганистане», «Пир на берегу фиолетовой реки», «Занесенный снегом дом») и *послевоенные* («Желтая гора», «Последний рассказ о войне»), в которых военные эпизоды переносятся во внутренний мир героя, в его неврозы и сны.

И только рассказ «Марс и солдат» не вписывается ни в одну из предложенных временных ниш. Это своеобразная притча, которая по определению не может быть привязана к конкретному времени и месту, поскольку доводит ситуацию до максимально широкого обобщения и характеризуется измерениями «всегда» и «везде». Как следствие, эпоха рассматривается не изолированно, в границах отведенного ей времени, а на фоне глобальных пространственно-временных координат и в рассказе-притче заканчивается есенинским реквиемом:

Мы умираем,
Сходим в тишь и грусть,
Но знаю я –
Нас не забудет Русь.

[2, с. 494]

Избранная методология анализа предполагает движение от панорамного обзора всего корпуса рассказов цикла к детализации на ограниченном участке отдельного рассказа. Для подробного анализа был выбран рассказ «Занесенный снегом дом», в котором время предъявлено как полноценный герой повествования.

Логичный для пристального исследования текста прием обращения к его «сильным позициям» (абсолютное начало, абсолютный конец, повторы-мотивы, яркие символы, эмоциональные всплески) позволяет уже в первом коротком абзаце выделить *календарный* топос осени – время подведения итогов. Автор погружает читателя в атмосферу ожидания: весь мир – люди, собаки, деревья и немые птицы – ждут снега. И только одна женщина не причастна ко всеобщему ожиданию – она ждет мужчину из воюющего Афганистана.

Внимательный к ономастическим деталям, Ермаков в этом рассказе прибегает к библейскому обобщению: имен нет, и голый человек на голой земле приобщается к притчевым измерениям – к *вечности*. В стране, живущей под знаком Марса, так исторически сложилось: он воюет, она ждет. В Екклесиасте этот период жизни человечества отмечен как «время войны» [Еккл., 3: 8]. Место и время приобретают символические приметы. В «Последнем рассказе о войне» Ермаков очень точно сформулировал мысль о том, что на Востоке он ощутил приближение к «источнику времен человеческих»,

к началу истории: «Там, где источник времен, – источник и всех религий <...> всего мироздания, космоса. И кажется, что на Востоке лежит печать начала. А в начале времени не было. И печать искажает время. Путешествие на Восток – путешествие в сторону вечности» [2, с. 541].

Структуру рассказа в целом характеризует прием сквозной семантизации и антиномизации пространственно-временных параметров. Этот тезис можно аргументировать уже в процессе стартового анализа психического состояния женщины. Обращает на себя внимание то, что в начале рассказа повествователь сосредоточил внимание на пространственных топосах, поскольку их кажущаяся неподвижность придает героине ощущение стабильности мира.

Три временных указателя в первом абзаце (осень..., по утрам..., со дня на день...), а также наличие других вариантов бытового времени в основном массиве повествования («полторы недели» с момента получения письма, «в понедельник» пошел снег, вот-вот, очень рано...) не скрывают, что к реальному течению времени это не имеет существенного отношения. Время то замедляется, то ускоряется, подчиняясь ритму внутренней жизни женщины. Она сейсмически чутко реагирует на каждую минуту ожидания, но психологический аспект переживания времени подавляет настоящее: есть «тогда», когда он был рядом, и «потом» – когда он вернется. А сейчас не важно, чем обедать и ужинать, обедать ли вообще, и все время мерзнут ноги в постели и кажется «дом стоит посреди леса, и кто-то бродит вокруг дома, постукивает когтями по стеклу, царапает дверь» [Там же, с. 526].

В приведенном эпизоде в ощущениях героини автор оживляет *хтоническое докультурное время*, когда вокруг человека шевелился древний хаос, в любую минуту угрожая поглощением. Мир был грозен всегда; но у ее мужчины «были твердые плечи и крепкие кулаки, спокойный взгляд и низкий уверенный голос, – между нею и миром был он» [Там же]. Теперь опереться не на кого.

Выпадение из времени терминологически маркируется понятием *ахрония*. Это состояние характеризует «полная потеря референции времени, страх перед жизнью и истероидная апатия» (С.А. Кравченко)¹.

Ученые оперируют также термином *атемпоральность*, подразумевая под ним отчуждение от естественного ритма «восприятия и переживания темпа времени»².

А личное время женщины бессобытийное, пустое. Это ощущение подкреплено деталями *остановленного времени*: женщина ищет, чем занять бессмысленное время ожидания, моет и перемывает по многу раз вымытое, но при этом два года не стирает белую рубашку мужа и не снимает со стены репродукцию, потому что незадолго до отъезда он повесил ее на стену.

Сама вариативность времени характеризует его неоднородность, разнонаправленность и бифуркацию (от лат. *bifurcus* – раздвоенный)³.

Влияет ли ветвление времени на восприятие в целом неподвижного

¹ Кравченко С.А. Ахрония // Предвосхищение. Т. 2. Словарь с комментариями. URL: https://kartaslov.ru/книги/Сергей_Антонович_Кравченко_Предвосхищение_Том_2_Словарь_с_комментариями/1#p375 (дата обращения: 31.03.2024).

² Там же.

³ Бифуркация // Современный словарь иностранных слов. М., 1992. С. 100.

пространства? По мысли Ю.М. Лотмана, именно художественное пространство метафорически «моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические» [5, с. 252]. У Ермакова, напротив, цепная реакция бифуркации времени обусловила расслоение пространства, в первую очередь – на «здесь» и «там». «Здесь» – пространство свое, понятное, имеющее границы, знакомое до мелочей, со следами присутствия мужчины. «Там» – Восток, неприветливая экзотическая чужбина, место неосвоенное, безграничное и опасное. Пространство Востока умозрительно, априори домыслено, демонизировано и предметно не оформлено, за исключением нескольких деталей: глиняных заборов со следами разрыва снарядов и виноградников. «Свое» пространство, напротив, заполнено привычными вещами и пейзажами одноэтажной окраины города, в центре которой – деревянный дом с оранжевой крышей.

В образе дома символизация пространства достигает апогея, о чем свидетельствует количество знаковых деталей.

Хронотоп дома М.М. Бахтин выделяет как один из основных смысловых центров мировой культуры, подчеркивая его «охранную» роль [1].

У Ермакова дом не автологический образ, а модель Вселенной как таковой и персональной вселенной женщины. Если рассматривать дом в параметрах мифологии, то в его «человеческом теле» крыша означает мужское начало – разум и безопасность [4, с. 180]. Треугольник – небо, кров – защита сверху. Это ее мужчина перед войной выкрасил крышу дома в лучший на свете солнечный оранжевый цвет удачи.

Белая печь, зеленые обои на стенах двух комнат дома контрастно отделяют пространство безопасного уюта от голых деревьев с черными сморщенными ягодами во дворе «корявого танцующего сада». Дом одновременно демонстрирует изолированность женщины от других людей, ее отделенность от всего мира.

Особого внимания заслуживает символика окна. Два окна с мистической семантикой фильтра от негатива внешнего мира одновременно являются медиаторами связи между мирами. Окно – око, свет, но и нерегламентированный выход из стен дома в большой уютный мир. Символической преградой, разделяющей железобетонный город и непритязательную окраину, служит «луковка древней церкви Иоанна Богослова» в северо-западном окне. «Смотреть на нее, обрамленную черными ветвями лип, было приятно» [2, с. 520]. Вероятно, еще и потому, что маковицы в форме воинского шлема, используемые в храмовой архитектуре со времен монголо-татарского ига, напоминают о покровительстве церкви ратному делу, но в это окошко женщина глядела «редко и случайно» [Там же].

А в юго-восточном окне видна только дорога, по которой он будет возвращаться домой, поэтому женщина предпочитает долго, до ненависти, смотреть на полупустую дорогу, не ведущую к храму. В классификации М.М. Бахтина дорога конципирует сущность авантюрного хронотопа: идею скитаний, испытаний, преград и препятствий за пределами дома [1, с. 124], выделяя неожиданность, абстрактность и «обратимость временного ряда» в качестве основных признаков *авантюрного* времени [Там же, с. 137].

Если принять в расчет дверь как точку симметрии, то восточное и западное направления становятся указанием на правое (дорога) и левое (неправое), куда попадает церковь. Дезориентация женщины в пространстве произошла, когда мужчину «увезли на Восток, и мир надвинулся и стиснул ее» [2, с. 526]. Этот же принцип дезориентации проецируется на более широкое обобщение: Запад – город с его цивилизацией, культура в лице Ван Гога – также представляют нишу неправого.

В композиции рассказа внешний мир локализуется вокруг женщины несколькими слоями опасности: мертвый сад, школа, город и дорога к нему, Восток. Не случайно языческий символ оранжевой крыши, христианский – луковки церкви и бытовой символ замысловатой короны новой прически женщины объединяются в ансамбль символов со значением защиты и явно имеют темпоральный аспект: дорога приобретает значение судьбы, жизненного удела, церковь становится указанием на возможную траекторию ее духовного восхождения, к которому она *пока* не готова, новая прическа приурочена ко времени возвращения мужа.

Но сакральные топосы в пространстве дома также деформированы состоянием героини. Квинтэссенция неправого – репродукции картины Винсента Ван Гога «Красные виноградники в Арле» – в геометрии дома принадлежит «красный угол», где традиционно висела икона. В семантике внутреннего компаса женщины картина занимает место «подвала», с которым ассоциируется хаос, страдания, страхи, бессознательные инстинкты [4, с. 180].

С тревожной картиной в кроваво-красных тонах у женщины устанавливается мистическая связь: она пытается избежать встречи с репродукцией, но «в конце концов ее глаза прилипали к картине» [2, с. 524]. Ее нелюбовь вызвана воображением, которое спроецировало образы из писем мужа на безобидную репродукцию. В письме он как-то упомянул «алые виноградные листья за проломленным и разбитым снарядами дувалом, и – вот...». И идущий по дороге путник теперь воспринимается ею как знак беды: «А этот – не бродяга, он вестник, и он знает, куда идет...» [Там же]. В совокупности эти детали соотносятся с мистерийным хронотопом – с предчувствиями, прозрениями, вещими озарениями с их условным временем. Так в ожидание включается экзистенциальный временной акцент напряженных раздумий о смысле жизни, о ее хрупкости.

Помимо пространственно-географической дихотомии, ряды оппозиций охватывают все уровни художественной целостности: тепло печи противопоставлено внутреннему холоду, безлика заурядность привычной прически – сексуальной взрывоопасности замысловатых башен на голове; женщина становится изящным негативом энергичной директрисы; завистливое презрение школьных дам оппозиционно восхищению коллег-мужчин (они как «опоенные сильнодействующим зельем...», «зачарованные волшебной дудой Нильса...»); мужчины в свою очередь начинают делиться на лысых и седовласых, на мускулистых и сморщенных, на людей дела и мечты, на «школьных рыцарей», похожих на крыс донжуанов-учителей и «прыщеватых недомужчин»-старшекласников.

Преображение женщины адресовано не всему миру, а единственному мужчине, который сейчас на Востоке, но вокруг нее складывается атмосфера карнавала – безудержной телесной чувственности.

Сиротами в отсутствие единственного на свете мужчины оказываются Инь и Ян: «Ян – все мощное и яркое, солнечное. Инь – все слабое и тусклое, лунное. Боже, как верно. И спать одной ведь холодно, как будто и впрямь в тебе течет лунный свет, а не кровь... Бог-бог! Верни мне ян!..» [2, с. 527].

Оппозиционно сталкиваются вера и суеверие. В преобладающей форме внутреннего монолога женщины автор противопоставляет ее атеистические беседы с учениками в школе и существование дома, которое состоит из знаков, примет и «самодельных молитв»: «Бог! Если ты выполнишь мою просьбу, я клянусь не говорить ученикам, что тебя нет, – я могу бросить школу, чтобы никогда никому не говорить, что тебя нет, я могу ходить каждый день в церковь и слушать, как поют попы, и зажигать перед иконами свечки, – только сделай так, чтобы он вернулся, я прошу...» [Там же, с. 526].

Потребность в вере в сознании женщины заменена ритуальной привычкой произносить молитвы. О том, что веры ни на грош, говорит уверенность в том, что «никакой добрый бог ее не слышит», что где-то уже погрузили в самолет металлический ящик, а саму ее «вот-вот вызовут в военкомат, чтобы сообщить: “Ваш супруг...”» [Там же, с. 521].

Отметим, что в этом эпизоде представлен вариант *проспекции* – опережающего реальные события предвосхищающего времени. Очевидно и то,

что неверие женщины предопределяет развязку.

Фабульное время – аморфное, растянутое воспоминаниями, – качественно переоформляется в промежутке через «полторы недели с момента получения последнего письма»: пружина ожидания сжимается, поток времени воронкообразно сужается, концентрируясь на одном дне – на понедельник: «Когда пошел снег. Она поняла – сегодня!» [Там же, с. 527].

Изображение понедельника в сюжете сопровождается аккомпанементом включенного таймера и в отчетливых приметах *дискретного* времени: оно дробится на короткие отрезки и не течет, а выстреливает импульсами, нервными толчками с *ретардацией* – замедлением в промежутках: «медленно рассветало. Слишком медленно; рассвело» [Там же, с. 528]; «часы показывали 10»; «в 11 не придет, в 12», «ни в эту, ни в другие минуты...»; через три или через 6 часов, час дня, «...ни в семь часов вечера, ни в десять часов вечера, ни в час ночи...» [Там же, с. 529].

Целесообразно проследить за особенностями повествования на этом участке сюжета, поскольку оно перенасыщается глаголами с временными процессуально-психологическими характеристиками как однократности, так и длительности: «Сердце замерло, дыхание перехватило на миг» [Там же, с. 527]; «Лицо полыхало, сердце тяжело билось, гудя, и голова кружилась <...> Но лицо было огненным, сердце бухало, как после долгого бега, и в голове время от времени цепенело и млеало» [Там же, с. 528].

Теперь в многообразном ряду оппозиций отчетливо начинает лидировать контраст живого и мертвого.

Накануне понедельника женщины вспоминается случайно увиденный в канаве погибший светлоголовый подросток. Знаковое наполнение получает определение «*последнее письмо*» и неожиданный импульс: «*Может, блинов напечь?*» [2, с. 529].

В густоте мортальных знаков даже кот с умными глазами неожиданно обретает свойства вещуна: он с самого начала скептически-насмешливо взирает на приготовления женщины к возвращению мужчины. Одновременно с этим солнечную крышу дома в понедельник укрывает белый саван снега, и яркая цветовая гамма перетекает в черно-белую графику: «*Земля была бела и нежна, были нежны и белы крыши, ветви яблонь и слив <...> и купол церкви Иоанна Богослова, а заборы и стены броско и траурно чернели*» (выделено нами. – Т.К.) [Там же, с. 528].

Тесная сращенность пейзажа и сюжета заставляет в символическом ключе рассматривать и появление на черных ветвях деревьев горлиц, поскольку горлица, голубь – вестники смерти и символ души умершего [3, с. 347].

Не нашевшие в сознании женщины духовные символы церкви также начинают работать на общую концепцию: церковь в рассказе носит имя Иоанна Богослова, чье Откровение (Апокалипсис) возвещает о событиях, которые будут предшествовать Второму пришествию на землю Христа, – низвержение огня, воскрешение мертвых, нисхождение ангелов.

Фабула и сюжет стремительно поворачивают к финалу: затянувшееся психологическое напряжение требует какой-либо развязки. До завершения остается промежуток времени

от пробуждения на следующее утро до раннего визита почтальона. Утро женщины начинается с ощущения «какой-то сухой ясности», а стремительно наступивший финал звучит буквально «на выдохе», когда женщина, пьянея, выходит к почтовому ящику и вынимает письмо: «*Сереющую кожу лица порвали морщины, на виске вспучилась жила, под глазами расплылись темные полукружья, – женщина с обезьяньим лицом вскрыла конверт*» [2, с. 531].

Время низвергается в режим коллапса, сюжет резко обрывается. И хотя в этом финале нет никакой конкретики (напечатано письмо или написано? чьей рукой? задержали? ранили?), но система символов заставляет принять неизбежность трагического финала.

Таким образом, в рассказе О.Н. Ермакова смысл определяется не только условием нарратива, т.е. сообщением как таковым, но и символически организованными пространственно-временными комбинациями, работающими на подтекст. Образуется что-то вроде особой сигнальной системы знаков, моделирующих мир и его оценку. Рассмотрение всего цикла под таким углом зрения требует специального исследования, как, впрочем, и выведение актуального для современного литературоведения индивидуального хронотопа О.Н. Ермакова с учетом всего корпуса произведений автора.

Пространство и время у Ермакова не на каждом участке повествования сливаются в такое осмысленное целое, которое М.М. Бахтин называл хронотопом. Например, картина Ван Гога – хронотоп, поскольку в ее восприятии момент жизни женщины

воспринимается как момент выхода к истине и даже к откровению.

В рассматриваемом рассказе время доминирует над пространственными характеристиками: неизменность окружающего мира расшатывается неуверенностью в его онтологии. Зато любые слова в повествовании оказываются способными приобретать временное измерение, например: длительность событию обеспечивает повтор: «ждало крыльцо, ждала печка, ждали комнаты»; ускорение времени задается интенсивностью действия («французские виноградари *торопились* снять все гроздья до его прихода») [2, с. 528].

Вместе с тем время и пространство не теряют взаимной тяги. Эти категории проявляют свою сущность в режиме со-существования. Кризисное состояние активизирует в сознании женщины экзистенциалы страха, абсурда, отчаяния, смерти, что существенно искажает ее способность объективно видеть мир, зато предельно обостряет интуицию.

Автор оставляет героиню на самом краю открывшейся бездны, ей еще предстоит заново искать смысл жизни. Ее земное, бытовое сознание в рассказе ни разу не вышло за пределы житейской ограниченности, но, потревоженная смертью, окликнутая ею, она получает шанс выйти к бытийному уровню существования.

Обнаружить точки опоры призваны символы религии и профессия учителя, которые содержат в себе возможность самоактуализации.

С уверенностью можно сделать вывод, что время не существует вне бытия и вне субъекта, а жизнь конечна, отсюда трагическое, но не окон-

чательное звучание финала. В потенциале структура цикла допускает бесконечную возможность развития сюжета (многие герои в цикле О.Н. Ермакова выживают, а отсутствие имен главных героев позволяет выстроить любую комбинацию, где он возвращается к ней), но автор сам ставит точку, выделяя «Последний рассказ о войне» как завершающий весь цикл открытием, что ему не нужны награды и звездочки на погонах, ему хватает «звезд небесных».

Последний рассказ по условиям формирования такой целостности, как цикл, всегда содержит некую итоговую мысль, позволяющую сделать вывод об авторской картине мира. Война оставила в душе О.Н. Ермакова незарастающий след. Идентификация с вечным странником Одиссеем и поэтика вопрошаний в «Последнем рассказе о войне» раскрывают механизм образного мышления в цикле и в творчестве в целом: автор «возвращается» в своих героях под разными именами «то с одним цветом глаз, то с другим, то сержантом, то рядовым, то лейтенантом. Или прапорщиком» [Там же, с. 558]. Трансформируясь в персонажей, он наделяет их своим ощущением времени, своими сомнениями и чувством вины, не прячется от острых вопросов, оспаривая право на убийство даже в экстремальных условиях войны («Крещение») и отстаивая право на веру («Зимой в Афганистане»). О.Н. Ермаков пишет, что «набит сюжетами войны, они блуждают по нему, как осколки» [Там же], поэтому вопрос о возможности заключить мир со своей памятью остается открытым.

Библиографический список

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
2. Ермаков О.Н. Запах пыли: роман, рассказы, повесть. Екатеринбург, 2020.
3. Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира / гл. ред. С.А. Токарев: в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 346–349.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
5. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: книга для учителя. М., 1988.
6. Роднянская И. Марс из бездны // Новый мир. 1993. № 4. С. 239–244.

References

1. Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskiye stati [Literary and critical articles]. Moscow, 1986.
2. Ermakov O.N. Zapakh pyli: roman, rasskazy, povest [The smell of dust: A novel, short stories, a novellette]. Yekaterinburg, 2020.
3. Ivanov V.V., Toporov V.N. Birds. *Mify narodov mira*. S.A. Tokarev (ed.). V 2 t. Vol. 2. Moscow, 1988. Pp. 346–349. (In Rus.)
4. Kerlot H.E. Slovar simvolov [Dictionary of symbols]. Moscow, 1994.
5. Lotman Yu.M. V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol [At the school of the poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol]. Teacher's book. Moscow, 1988.
6. Rodnyanskaya I. Mars from the abyss. *Novyi mir*. 1993. No. 4. Pp. 239–244. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 20.04.2024, принята к публикации 20.05.2024
The article was received on 20.04.2024, accepted for publication 20.05.2024

Сведения об авторе / About the author

Климова Тамара Юрьевна – кандидат филологических наук; доцент кафедры филологии и методики Педагогического института, Иркутский государственный университет

Tamara Yu. Klimova – PhD in Philology; Assistant Professor at the Philology and Methodology Department, Pedagogical Institute, Irkutsk State University

E-mail: klimova-tu@yandex.ru