

З. М. Чемодурова

ИГРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Рассматривается проблема пространственного моделирования постмодернистских фикциональных миров, выделяются стратегии, обуславливающие игровую неопределенность пространственной семантики, в частности стратегия «стирания» персонажа и стратегия немаркированности виртуального пространства, моделируемого в фикциональном мире.

Ключевые слова: игровая неопределенность, фикциональный мир, «стирание» персонажа, немаркированность виртуального пространства, топос.

Z. Chemodurova

Playful Aspects of Spatial Organization of Postmodern Literary Texts

The article addresses the problem of postmodern fictional space modeling focusing on the playful strategies accounting for the semantic indeterminacy of fictional space. The strategies regarded in the article are the strategy of “erasing” a fictional character and the strategy of leaving the virtual space intentionally unmarked in the process of fictional world construction.

Keywords: playful indeterminacy, fictional world, fictional character “erasure”, topos, unmarked virtual space.

Хорошо известно, что реальное пространство, попадая в сферу художественного мира, трансформируется в соответствии с его законами, становится пространством художественным, т. е. континуумом, в котором размещаются персонажи и происходит действие [3, с. 14]. По причине того, что структура художественного топоса может рассматриваться как принцип организации и расстановки персонажей [2, с. 222] и, следовательно, персонажи включаются в ряд «пространственных параметров текста» [1, с. 95], при анализе в данной статье про-

странственных особенностей организации некоторых постмодернистских произведений представляется оправданным применить методику исследования топологической структуры художественного текста, предложенную в работе Е. Ю. Мазановой [4]. Исследователь, систематизируя элементы текста, содержащие в своей семантике указание на пространственные отношения, предполагает, что они могут относиться либо к той части текста, где в фокусе внимания находится персонаж как субъект разворачивающегося в тексте действия, либо к той

части, где внимание интерпретатора фокусируется на окружающем персонаж пространстве. Е. Ю. Мазанова предлагает, таким образом, рассматривать модуль персонажа, в основе которого лежит совокупность текстовых средств, репрезентирующих внешность, поведение, особенности характера персонажа, а также модуль пространства, включающий как пространство, окружающее персонажа, так и виртуальное пространство, моделируемое во сне, в фантазии или в воспоминании [4, с. 7–8].

Основными игровыми стратегиями, связанными с созданием дейктической неопределенности пространственных отношений в постмодернизме, являются:

1. Стратегия «стирания» пространства персонажа, обуславливающая «расшатанность» топологической структуры текста.

2. Немаркированность границ виртуального пространства в моделируемом фикциональном мире, моделирование топоса апокалипсиса.

Необходимо отметить, что названные стратегии чаще всего встречаются в моделируемом мире совместно, взаимно обусловлены и способствуют созданию у читателей эффекта «онтологического сомнения» в реальности/ирреальности проецируемого в вымышленном мире пространства.

В романе выдающейся английской писательницы М. Спарк «The Hothouse by the East River» (1973) использование стратегии немаркированности виртуального пространства при моделировании фикционального мира становится основой сюжетодвижения, поскольку жанр романа Спарк можно определить как сюрреалистическую трагикомедию с элементами детектива. Субъектно-объектные отношения в данном тексте можно охарактеризовать как определенные и достаточно традиционные, со стабильной точкой отсчета в виде объективированного всеведущего повествователя, избравшего настоящее повествовательное время в качестве основного времени повествования и прибегающего к кинематогра-

фической повествовательной технике, при которой возможны резкие смены эпизодов, переходы из времени настоящего в прошлое героев и практически полное отсутствие комментариев повествователя.

Эпиграф к роману: «If it were only true that all's well that ends well, if only it were true» звучит одновременно иронически и печально, создавая эффект недоговоренности, неопределенности и обреченности. В первой главе романа конструируются пространственные параметры фикционального мира, представляющиеся читателям вполне реалистическими: муж и жена живут в роскошной квартире Манхэттена, окна которой выходят на Ист-Ривер. Их взрослые дети живут отдельно от них, и отношения семейной пары выглядят напряженными. Муж, Пол, подозревает, что его жена Эльза страдает от умственного расстройства, поскольку ее поведение представляется ему неадекватным, к тому же в ее внешности присутствует одна странность, которая становится лейтмотивом начала романа:

And Paul, still standing in the middle of the carpet, then looks at her shadow. He sees her shadow cast on the curtain, not on the floor where it should be according to the position of the setting sun from the window bay behind her, cross-town is the West Side. He sees her shadow, as he has seen it many times before, cast once more unnaturally [10, p. 5].

Ключевое слово «shadow», повторяемое неоднократно, и указание на «неестественный» угол ее падения вводит в текст элемент загадки, так что пространство Эльзы репрезентируется в тексте как «странное», «таинственное», причем в начале повествования только ее муж замечает эту ее особенность (глагол чувственного восприятия «see», используемый три раза):

Last night, Paul said, as his son was leaving, "What did you think she looked like tonight?"

"All right. There's definitely something strange, of course..."

Paul said good night abruptly, almost satisfied that his son had still not noticed the precise cause of the strangeness.

Paul cannot acknowledge it. A mirage, that shadow of hers. Not a fact [10, p. 6].

М. Спарк искусно развивает тему подозрительности и безумия, сатирически представляя Нью-Йорк как топос абсурда и духовной смерти, так что развернутая метафора, репрезентируемая в тексте лексическая единица (ЛЕ) «Hothouse» и поддерживаемая в тексте темой небывалой жары в Нью-Йорке, в первой части произведения воспринимается как символ бездуховности, отчаяния и отчужденности:

New York, home of the vivisectors of the mind, and of the mentally vivisected still to be reassembled, of those who live intact, habitually wondering about their state of sanity, and home of those whose minds have been dead, bearing the scars of resurrection: New York heaves outside the consultant's office, agitating all around her about her ears [10, p. 9].

Беспощадно иронизируя над обитателями Нью-Йорка, М. Спарк использует в приведенном выше предложении, вводящем одну из сцен романа, прием олицетворения, параллельные конструкции, прием перечисления, метафорически представляя жителей Нью-Йорка как «живых мертвецов». Тема смерти, духовной либо физической, разрабатывается автором при помощи комбинаторной игры, при которой немаркированность виртуального пространства (в данном случае пространства мистического, сюрреалистического) в фикциональном мире произведения заставляет читателей гадать вплоть до кульминационной главы романа, означает ли центральная деталь художественного портрета Эльзы — ее тень — принадлежность героини к сюрреалистическому пространству (к «миру мертвых») или так подчеркивается ее независимость, уникальность в абсурдном мире Америки 70-х годов. На Манхэттене, который у Спарк наделяется эпитетом «fractional», где голые полицейские, облаченные лишь в формен-

ные фуражки, участвуют в уличной демонстрации протеста, давняя подруга семьи Поппи разводит шелковичных червей, согревая их у себя на груди, а сын Пола и Эльзы Пьер ставит пьесу «Питер Пен» с шестидесятилетними актерами, царит атмосфера абсурда, передаваемая автором в том числе при помощи типичного постмодернистского приема составления списков, использованного для изображения алчного психотерапевта:

“The hell with her shadow,” says Annie. “Haven't we got enough serious problems in this city? We already have the youth problem, the racist problem, the distribution problem, the political problem, the economic problem, the crime problem, the matrimonial problem, the ecological problem, the divorce problem, the domiciliary problem, the consumer problem, the birth-rate problem, the middle-age problem, the health problem, the sex problem, the incarceration problem, the educational problem, the fiscal problem, the unemployment problem, the physiopsychodynamics problem, the homosexual problem, the traffic problem, the heterosexual problem, the obesity problem, the garbage problem, the gyno-emancipation problem, the rent-controls problem, the identity problem, the bisexual problem, the uxoricidal problem, the superannuation problem, the alcoholics problem, the capital-gains problem, the anthro-egalitarian problem, the trisexual problem, the drug problem, the civic culture and entertainments problem which is something else again, ...” [10, p. 112].

М. Спарк умело интригует читателей, создавая сюжетное напряжение и постоянно намекая на существование в фикциональном мире мистического, потустороннего пространства, которое эксплицитно не маркируется вплоть до последней, восьмой главы романа, однако моделируется, во-первых, при помощи тематической оппозиции света и тени (light/shadow).

The chair she sits in casts a shadow before her.

There is another shadow, hers. It falls behind her.

Behind her, and cast by what light? She is casting a shadow in the wrong direction [10, p. 3].

The day is getting darker. He switches on the floor lamp, although the room is still light enough.

Her shadow does not move. He comes and stands beside her, looking out. There is no beam of light coming in from the East River or the sky [10, p. 14].

Игра тени и света осуществляется во временном отрезке настоящего героев и отсутствует в текстовых сегментах, описывающих их прошлое: множество «флешбеков» реалистически передают события 1944 года, когда Пол, Эльза и их друзья служили в Англии в сверхсекретной группе, занимающейся подрывной пропагандистской работой во время Второй мировой войны. Именно тогда Пол начинает подозревать свою невесту Эльзу в неверности и в связи с немецким военнопленным, возможным агентом СС Гельмутом Килем, и его подозрительность только усиливается с годами.

Существование мистического пространства также имплицитно при помощи лексико-семантического поля сюрреального (dead/alive; real/imaginary), способствующего созданию у читателей неуверенности в фикциональном статусе персонажей в рамках возможного мира (живые или мертвые?).

“Then, Elsa, I should say, you have imagined Helmut Kiel. This is in the imaginative category, almost definitely. You couldn’t have come across him in a shoe store. He died in prison with only himself to thank for it” [10, p. 6].

Paul turns to go to the kitchen for ice. At the door he turns again. His heart thumps for help. “Help me! Help me!” cries his heart, battering the sides of the coffin [10, p. 14].

Outside the theatre, Paul is saying wildly to a police officer, “Those people are not real. My son, my wife, my daughter, do not exist.” “No?” says the officer [10, p. 97].

По мере приближения кульминации в романе игра в поле реальности/ирреаль-

ности персонажей в рамках фикционального мира становится все интенсивнее, одновременно забавляя и озадачивая читателей, пытающихся определить, кто из главных и второстепенных персонажей действительно является привидением, а кто — лишь иронически изображаемыми нью-йоркцами. Наконец, в восьмой главе повествователь сообщает читателям, что Пол, Эльза, Поппи и еще несколько их сослуживцев погибли во время бомбежки поезда в 1944 году в Великобритании:

“And I think we’ve got somewhere to stay. A rather nice flat belonging to some friends of my family. They will keep it for us. It looks out on the East River. Do you know New York?”

“I know it well”, — says Colonel Tylden. A V-2 bomb hits them direct just as the train starts pulling out. The back section of the train, where they are sitting, and all its occupants, are completely demolished” [10, p. 131].

М. Спарк сатирически обыгрывает тему физической/духовной смерти, населяя пространство Нью-Йорка привидениями и «живыми мертвецами»:

“You would think they were alive”, — says Elsa.

“One can’t tell the difference”, — Paul says [10, p. 138].

Иронически используя игровую стратегию «стирания» реального пространства персонажей, автор романа оставляет читателя в недоумении: каков же фикциональный статус детей Пола и Эльзы — Пьера и Катерины, до самого конца романа поддерживая игровую неопределенность пространственных отношений в возможном мире:

1. *“Do you exist?” — Paul says.*

“Don’t be vulgar”, — says Pierre.

“Because”, — says Paul, — “your mother and I were killed by a bomb in the spring of 1944. You were never conceived, never born”.

“It’s rather a personal matter”, — Pierre says. “Isn’t it?”

2. *“I was asleep”, — she says. “Did you bring me good news, Pa?”*

“Your father just wanted to know if you were alive”, — Elsa says.

“He could have called me in the morning” [10, p. 142].

Лексические единицы, принадлежащие лексико-семантическому полю сюрреального (exist, killed, conceived, born, alive), в приведенных выше фрагментах способствуют созданию атмосферы абсурда и позволяют М. Спарк блестяще актуализировать трагикомическую составляющую своего произведения.

Томас Пинчон в своем романе “Gravity’s Rainbow” (1973), который многими исследователями постмодернизма рассматривается как наиболее яркий образчик хаосмоса [7], как «энциклопедический, бесконечный текст» [8, p. 108], на 776 страницах конструирует фикциональный мир, характеризующийся многими внутренними противоречиями, энтропией пространственно-временных отношений. К наиболее ярким текстовым особенностям данного романа можно отнести намеренное и последовательное использование стратегии немаркированности виртуального пространства в рамках моделируемого фикционального мира, а также масштабную разработку постмодернистского топоса апокалипсиса. Пинчон рисует объятую Второй мировой войной Европу, разработку Германией секретного оружия — ракет «Фау 2», а также ракет следующего поколения, превосходящих ядерное оружие, деятельность секретных агентов, применяющих различные наркотики и галлюциногены для осуществления разведывательной деятельности. Многие из более чем четырехсот персонажей романа подвержены галлюцинациям, обладают паранормальными способностями, могут проникать в фантазии и сновидения других героев произведения. Роман открывается фантазмагоричной картиной эвакуации из Лондона, описываемой неким неизвестным рефлексором:

A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare it to now.

It is too late. The Evacuation still proceeds, but it’s all theatre. There are no lights inside

the cars. No light anywhere. Above him lift girders old as an iron queen, and glass somewhere far above that would let the light of day through. But it’s night. He’s afraid of the way the glass will fall — soon — it will be a spectacle: the fall of a crystal palace. But coming down in total blackout, without one glint of light, only great invisible crashing.

Inside the carriage, which is built on several levels, he sits in velveteen darkness, with nothing to smoke, feeling metal nearer and father rub and connect, steam escaping in puffs, a vibration in the carriage’s frame, a poisoning, an uneasiness, all the others pressed in around, feeble ones, second sheep, all out of luck and time: drunks, old veterans still in shock from ordnance 20 years obsolete, hustlers in city clothes, derelicts, exhausted women with more children than it seems could belong to anyone, stacked about among the rest of the things to be carried out to salvation. Only the nearer faces are visible at all, and at that only as half-silvered images in a view finder, green-stained VIP faces remembered behind bulletproof windows speeding through the city... [9, p. 3].

Пинчон мастерски передает ощущение надвигающейся катастрофы, испытываемое неизвестным персонажем-рефлексором: репрезентируя передачу информации по различным сенсорным каналам персонажа (слух: “screaming across the sky”, “feeling metal <...> rub and connect”, “steam escaping in puffs”, “a vibration”; зрение: “no lights”, “total blackout”, “invisible crashing”, “the nearer faces are visible”, “half-silvered images”, “green-stained VIP faces”) и используя настоящее повествовательное время для достижения наибольшего прагматического эффекта, автор моделирует пространство, фантазмагоричное (ЛЕ “theatre”, использованная в самом начале повествования) и ужасающее своей достоверностью одновременно. Сильная позиция начала произведения способствует созданию атмосферы страха, безнадежности и абсурда всего происходящего, которая будет только усиливаться на протяжении романа, так что за-

ключительная сцена повествования, описывающая грядущий апокалипсис (разрушение, вызванное ракетой небывалой мощно-сти), воспринимается как что-то неизбежное и неотвратимое:

Descent

*The rhythmic clapping resonates inside these walls, which are hard and glossy as coal: Come-on! Start-the-show! Come-on! Start-the-show! The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out. It was difficult even for us, old fans who've always been at the movies (haven't we?) to tell which before the darkness swept in. The last image was too immediate for any eye to register. It may have been a human figure, dreaming of an early evening in each great capital luminous enough to tell him he will never die, coming outside to wish on the first star. But it was **not a star**, it was falling, a bright angel of death. And in the darkening and awful expanse of screen something has kept on, a film we have not learned to see... it is now a closeup of the face, a face we all know—*

And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without a sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t.

There is time, if you need the comfort, to touch the person next to you, <...> [9, p. 775].

Первая и последняя сцены романа оказываются объединенными глобальной темой катастрофы, апокалипсиса и выстраиваются в некую рамочную конструкцию, не лишённую, однако, типичных для этого постмодернистского романа противоречий. Первая сцена, описывающая эвакуацию после взрыва ракеты, оказывается лишь кошмарным сном, который привиделся одному из персонажей романа и соответственно относится к диегетическому уровню повествования. Окончание же романа, приобретающее силу философского обобщения благодаря использованию экстрадиегетического

повествовательного маркера “we”, позволяет трактовать весь роман как глобальный сценарий фильма о конце света, превращая читателей в зрителей «в старом кинотеатре», над которым нависла ядерная ракета. Тема театра, которая намечается Т. Пинчон в первой сцене, трансформируется в конце произведения в развернутую метафору последнего для человечества представления, поддерживаемую множеством стилистических средств: повтором ЛЕ (“screen”, “show”, “film”, “dark”, “silent”, “last”), многочисленными метафорами (“the screen is a dark page”, “a bright angel of death”), графическим выдвиганием некоторых текстовых элементов (капитализация ЛЕ “the Rocket”, курсив). Топос неизбежного апокалипсиса моделируется автором при помощи настоящего повествовательного времени, дейктических маркеров “here”, “now”, пространственных маркеров “these walls”, “this dark and silent frame”, “this old theatre”, причем Пинчон использует одновременно слегка ироничную интонацию, обращаясь к читателям как к своим старым друзьям-любителям кино (“us, old fans”), и удивительно поэтический обобщенный образ мечты человека о бессмертии, которой не суждено осуществиться (“dreaming”, “to wish on the first star”). Обратимость моделируемого в романе времени, на которую указывают исследователи творчества Пинчона [6, p. 180], усугубляет ощущение неизбежности и безнадежности: в самом начале романа появляется предложение “It is too late” [9, p. 3], заканчивается произведение невеселой констатацией: “There is time, if you need the comfort, to touch the person next to you, <...>”. Образ ракеты, падающей на сверхзвуковой скорости в зловещей тишине (“absolutely and forever without sound”), возвращает читателей к началу романа, открывающегося предложением: “A screaming comes across the sky”, что означает, что ракета уже взорвалась.

В значительно более ироническом ключе тема апокалипсиса развивается Джоном

Бартом в романе “The Tidewater Tales” (1987), одна из многочисленных главков которого так и называется:

Apocalypse

One drizzly Baltimore November forenoon, as from an upstairs workroom window of our little house I mused over neighbors' lawns— some raked clean, some still leaf-littered — and considered whether

For that, Peter had explained, is how — in the first-person narrative viewpoint from which each of us leads life — the world can end, whether at that *whether* “I” am felled by a coronary or thermonuclearly incinerated by an ICBM meant for Washington, D.C., but slightly diverted by a minuscule error in its inertial guidance system [5, p. 142].

Топос апокалипсиса, типичный для произведений постмодернизма, моделируется Бартом в одном предложении. Пространственные маркеры “Baltimore”, “an upstairs workroom window”, “neighbors' lawns” способствуют созданию картины мирной американской жизни, которая не без иронии репрезентируется автором через размышления субъективированного рассказчика об аккуратности «соседских лужаек». Стилистические приемы обособления, параллельных конструкций, аллитерации участвуют в передаче спокойного, даже тривиального течения жизни. Начало истории, таким об-

разом, благодаря достаточно клишированному зачину, развитию обыденной для жителей американских пригородов темы уборки осенних листьев, не предвещает трагического развития событий. Сопоставление заглавия главки “Apocalypse” и внезапного обрыва предложения, означающего, что рассказчик не успел закончить свою мысль, подсказывает читателю, что для конкретного человека наступил конец света. Иронический комментарий Питера, главного героя произведения Барта, развивает мысль автора о том, что конец жизни может наступить как от сердечного приступа, так и от взрыва термоядерной бомбы. Топос апокалипсиса, неразрывно связанного со смертью каждого отдельно взятого индивидуума, конструируется Д. Бартом, в отличие от Т. Пинчона, как реалистичное, отнюдь не театрализованное пространство.

Таким образом, рассмотренные в данной статье стратегии «стирания» персонажа, немаркированности виртуального пространства в моделируемом фикциональном мире, моделирования топоса апокалипсиса способствуют усилению игровой неопределенности дейктического модуса художественного постмодернистского текста, подчеркивают внутреннюю противоречивость и неупорядоченность пространственной организации вымышленных миров постмодернизма.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
2. Лотман Ю. М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблема киноэтики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб.: Искусство, 1998. 702 с.
3. Мазанова Е. Ю. Когнитивные механизмы и языковые средства репрезентации пространства в англоязычном тексте художественной прозы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Московский гос. лингв. Университет, 2004. 24 с.
4. Ноздрина Л. А. Поэтика грамматических категорий: Курс лекций по интерпретации художественного текста. М.: Диалог; МГУ. 232 с.
5. Barth John. The Tidewater Tales. Baltimore: Maryland Paperback Bookshelf, 1997. 655 p.
6. Heise Ursula K. Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism. Camb.: Cambridge Univ. Press, 1997. 286 p.
7. McHale Brian. Constructing Postmodernism. L. and N.Y.: Routledge, 1992. 342 p.
8. Nealon Jeffrey T. Double Reading. Postmodernism After Deconstruction. Ithaca and L.: Cornell Univ. Press, 1993. 200 p.

9. Pynchon Thomas. Gravity's Rainbow. N. Y.: Penguin Books, 1987. 776 p.
 10. Spark Muriel. The Hothouse by the East River. N. Y.: The Viking Press, 1973. 146 p.

REFERENCES

1. Gal'perin I. R. Tekst kak objekt lingvisticheskogo issledovaniya. M.: Nauka, 1981. 140 s.
2. Lotman Ju. M. Ob iskusstve. Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problema kinoetiki. Stat'i. Zametki. Vystupleniya. SPb.: Iskusstvo, 1998. 702 s.
3. Mazanova E. Ju. Kognitivnye mehanizmy i jazykovye sredstva reprezentatsii prostranstva v anglo-jazychnom tekste hudozhestvennoj prozy: Avtoref. dis. kand. philol. nauk. M.: Moskovskij gos. lingv. Universitet, 2004. 24 s.
4. Nozdrina L. A. Poetika grammaticheskikh kategorij: Kurs lektzij po interpretatsii hudozhestvennogo teksta. M.: Dialog; MGU. 232 s.
5. Barth John. The Tidewater Tales. Baltimore: Maryland Paperback Bookshelf, 1997. 655 p.
6. Heise Ursula K. Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism. Camb.: Cambridge Univ. Press, 1997. 286 p.
7. McHale Brian. Constructing Postmodernism. L. and N.Y.: Routledge, 1992. 342 p.
8. Nealon Jeffrey T. Double Reading. Postmodernism After Deconstruction. Ithaca and L.: Cornell Univ. Press, 1993. 200 p.
9. Pynchon Thomas. Gravity's Rainbow. N. Y.: Penguin Books, 1987. 776 p.
10. Spark Muriel. The Hothouse by the East River. N. Y.: The Viking Press, 1973. 146 p.

A. H. Мыреева

ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ МИРА В ЯКУТСКОМ РОМАНЕ: ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В анализе якутского романа в аспекте традиций и новаторства избран геокультурологический подход, получивший актуальность в современном литературоведении. Выявлена роль сакрального ландшафта в структуре эпического жанра, начиная с повестей П. Ойунского, романов Амма Аччыгыя «Весенняя пора», Н. Якутского «Судьба» и завершая рассмотрением исторического романа В. Далана «Тыгын Дархан», философских романов И. Гоголева «Богиня милосердия» и «Третий глаз». Выделяется явление неомифологизма, жанрового синтеза. Сделан вывод, что геокультурный образ мира в якутском романе предстает как материнское лоно природы, формировавшей менталитет народа саха.

Ключевые слова: геокультурный, человек, природа, сакральный, ландшафт, роман, мифопоэтический локус, неомифологизм, жанровый синкретизм, менталитет.

A. Myreeva

The Geo-cultural Image of the World in the Sakha Novel: The Tradition and the Present Time

When analyzing the Sakha novel in terms of traditions and innovation, a geo-cultural studies approach has been applied. The role of sacral landscape in the structure of epic genre is emphasized and described in Platon Oyunskiy's stories, in Amma Achigiya's novels "Saaski kām" (The spring time), Nikolay Yakutskiy's "Tölkö" (The fate), Vasily Dalan's historical novel "Tigin Darkhan", Ivan Gogolev's philosophical novels "Ieyekhsiti kälätii" (The Goddess of Charity) and "Uhüs kharakh" (Third eye). The phenomenon of neo-mythologism, genre synthe-