

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

Филологический факультет

*На правах рукописи*

Шестакова Юлия Юрьевна

Орнаментальность в современной русской прозе: поэтические принципы  
организации прозаического текста

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –

доктор филологических наук,

профессор А.В. Леденёв

Москва – 2019

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1.</b> Понятие орнаментального стиля: истоки и эволюция явления.....	11
<b>Глава 2.</b> Принципы орнаментальной прозы в творчестве М. Шишкина.....	37
§ 1. Особенности мотивной организации романа М. Шишкина «Венерин волос» .....	38
1.1. Инвариант птичьей стаи как эмблема преодоления смерти.....	39
1.2. «Архитектор неба»: триединство автора-демиурга, ребенка и Творца.....	44
1.3. Повествовательная интерсубъективность: от многоголосия к унисону.....	47
1.4. Язык как экзистенциальное убежище героев.....	49
1.5. «Растительные» мотивы романа «Венерин волос».....	52
1.6. Звуковые мотивы романа «Венерин волос».....	55
§ 2. Приемы реализации феноменологического мировидения в прозе М. Шишкина .....	62
<b>Глава 3.</b> Особенности стилевой организации прозы О. Славниковой.....	77
§ 1. Образы драгоценных камней и их художественные функции в прозе Ольги Славниковой (на материале романа «Прыжок в длину»).....	78
§ 2. От призрачности к прозрачности: «оптическая» образность романа О.Славниковой «2017».....	87
§ 3. Кинематографический код в прозе О. Славниковой.....	103
§ 4. Метафорическая образность в рассказе «Базилевс».....	107
<b>Глава 4.</b> Феномен «прозы поэта»: стиховое начало в прозе В. Казакевича.....	116

§ 1. Типы поэтической образности в книге В. Казакевича «За мной придет единорог».....	119
§ 2. «Неслучайный» метр в прозе В. Казакевича (на примере книги «За мной придет единорог».....	127
§ 3. Феноменологическая образность в прозе В. Казакевича.....	139
<b>Заключение</b> .....	147
<b>Библиография</b> .....	150

## Введение

Среди разнообразных тенденций в современной русской литературе особое место занимает довольно объемный массив словесности, привлекающий к себе внимание повышенной метафоричностью, нарочитой нарядностью слога. Речь идет об особой разновидности современной прозы, которую можно назвать – по аналогии с типологически родственным явлением в русской прозе 1920-х годов – орнаментальной, представленной, в частности, именами таких ярких авторов, как О. Славникова, М. Шишкин и В. Казакевич.

На фоне нейтрального нарратива и той части современной прозы, которая имитирует стиль non-fiction, особо выделяются такие формы художественного слова, как «проза поэта»<sup>1</sup> и орнаменталистика – явления родственные, хотя и не тождественные, как будет показано далее.

Так, орнаментальная проза представляет собой более широкое художественное явление, нежели «проза поэта»: отступление от прагматики сюжета и обращение к методам, внешне совпадающим с поэтическими способами организации текста, может быть вызвано различными причинами – от ориентации на язык визуальных искусств (живопись, кинематограф) до стремления организовать текст по законам музыки.

Следует отметить, что далеко не всякий современный художник-орнаменталист начинал свой творческий путь с поэзии. Если писатели, чье творчество попадает под определение «проза поэта», начинали как поэты, постепенно осваивая эпическую форму, то путь других авторов к орнаментальному слову был иным – связанным со стремлением вовлечь в свою прозу элементы других видов искусств. Так, едва ли термин «проза поэта» применим к творчеству О. Славниковой – писательницы, для которой, по нашему мнению, характерно использование кинематографического и живописного кодов. Однако именно поэзия с ее ориентацией на изобразительность и мелодичность

---

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 330.

всегда стояла ближе к иным видам искусств, нежели проза. Как бы художник-орнаменталист ни стремился миновать «посредничество» поэзии при обращении к языку различных медиа, она неизменно будет напоминать о себе, «транслируя» свои элементы в прозаический текст.

Таким образом, даже если орнаментальная проза по своему генезису является «музыкальной», «кинематографичной», «живописной», все эти верные по сути определения будут «покрываться» привычным, исторически оправданным термином «поэтическое слово».

Не случайно Н. Кожевникова считает, что орнаментальная проза занимает пограничное положение между собственно прозой и поэзией («Структурная связь с поэзией определилась на самом раннем этапе развития орнаментальной прозы...»<sup>2</sup>), в то время как А. Белый, стоящий, по мнению исследовательницы, у истоков данного течения, выносил в «сильную позицию» близость своего творчества к музыке<sup>3</sup>.

Так, Р. Якобсон, противопоставляя прозаическую речь речи поэтической, отмечает такой признак последней, как метафорическую «многомерность», или, согласно терминологии Л. Силард, способность к комбинаторному приращению смысла. Примечательно, что перевес фикционального<sup>4</sup> слова над функциональным оказывается характерен не только для «прозы поэта», но и для орнаментализма. Безусловно, с поэтическими принципами организации художественной речи ассоциируются звукопись, лейтмотивность, тропы, фигуры поэтического синтаксиса (анафора, повтор, инверсия и т.д.). Таким образом,

---

<sup>2</sup> Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. М.: Наука, 1976. С. 57.

<sup>3</sup> Так, Белый-теоретик писал следующее в предисловии к «Кубку метелей»: «В предлагаемой “Симфонии” я более всего старался быть точным в экспозиции тем, их контрапункте, соединении и т. д.» [Цит. по Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (Первые десятилетия XX в.) / Л. Л. Гервер; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: Индрик, 2001. С. 121].

<sup>4</sup> Р. Якобсон, подчеркивая фикциональность слова поэтического, следующим образом описывает художественный мир В. Хлебникова: «В знаковом универсуме, каким является мир Хлебникова, все настолько реально, что каждый знак, каждое созданное слово представляются снабженными полной и автономной реальностью; так что избыточным был бы самый вопрос об их отношении к какому-то внешнему объекту и даже о существовании такого объекта» [Цит. по Якобсон Р.О. Там же. С. 327].

можно выделить две тенденции в развитии современной орнаментальной прозы – стремление к музыкальным способам выразительности и визуальной образности.

Акцентирование формы слова во многом достигается за счет фонического оформления: благодаря концентрации определенных звуков слово становится более осязаемым, обретает «акустическую массу» (термин, использованный И. Бродским применительно к поэтическому слову). При этом слово визуализируется за счет цветописи (о графосемантическом аспекте слова речь пойдет в главе, посвященной творчеству М. Шишкина).

К современной словесности, использующей поэтические принципы организации прозаического текста, вполне применим термин «орнаментальная проза», который исторически закрепился за соответствующим стилевым течением 1920-х годов (см. работы Н. Кожевниковой, В. Шмида<sup>5</sup>, Е. Скороспеловой<sup>6</sup>, М. Голубкова<sup>7</sup>). Однако ничто не мешает использовать его и по отношению к художественным явлениям конца XX – начала XXI века.

В данной работе предпринята попытка проследить механизмы формирования современного орнаментального текста, выявить наиболее продуктивные модели прозаической «орнаменталистики».

**Актуальность исследования** определяется необходимостью изучения идиостиля современных авторов-орнаменталистов в контексте традиции русской орнаментальной прозы. Поэтика и проблематика произведений О. Славниковой и М. Шишкина в последние 10-15 лет получили в критике и литературоведении развернутые комментарии, однако изучение композиционных и стилистических особенностей их прозы все еще находится на начальном этапе – стадии выработки аналитического инструментария. Творчество В. Казакевича до настоящего момента не становилось объектом развернутого литературоведческого анализа.

**Научная новизна** работы заключается в изучении произведений трех авторов, не совпадающих по своим мировоззренческим установкам, но формирующих

---

<sup>5</sup> Шмид В. Нарратология./ В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003.

<sup>6</sup> Скороспелова Е.Б. Русская проза X-XI века: от А. Белого ("Петербург") до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). - М.: ТЕИС, 2003.

<sup>7</sup> Голубков М.М. Русская литература XX века // Учебное пособие для академического бакалавриата. М.: Издательство Юрайт, 2016.

(наряду с некоторыми другими писателями) орнаментальную стилевую тенденцию, обладающую высокой степенью цельности. В рамках этого подхода выявляются как конститутивные, общие формальные черты орнаменталистики (лейтмотивность, интенсивность эстетической рефлексии и т.д.), так и сугубо авторские инновации, предопределенные творческой индивидуальностью конкретного писателя и его мировоззренческой позицией.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что результаты проведенного анализа дают представление о тенденциях развития орнаментального стиля в рамках современного литературного процесса.

**Практическая значимость работы.** Результаты настоящего исследования можно использовать в лекционных курсах и литературоведческих спецкурсах по русской литературе конца XX – начала XXI века.

**Объектом исследования** является современная орнаментальная проза.

**Предмет исследования** – поэтика произведений трех авторов (образно-речевой строй прозы, система мотивов).

**Материалом** для исследования послужили следующие произведения указанных авторов: «За мной придет единорог» В.С. Казакевича (2016); «Базилевс» (2011), «2017» (2006), и «Прыжок в длину» (2017) О.А. Славниковой; «Венерин волос» (2005) и сборник рассказов «Пальто с хлястиком» (2016) М. Шишкина.

**Теоретической базой** исследования послужили труды Н. Кожевниковой<sup>8</sup>, М. Медарич<sup>9</sup>, Л. Силард<sup>10</sup>, Б. Гаспарова<sup>11</sup>, В. Шмида<sup>12</sup>, А. Геворкяна<sup>13</sup>, Р. Якобсона<sup>14</sup>,

---

<sup>8</sup> Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. М.: Наука, 1976.

<sup>9</sup> Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des Études Slaves*, 2000. Т. 72, № 3-4.

<sup>10</sup> Силард Л. Орнаментальность/Орнаментализм // *Russian Literature XIX* (1986). North-Holland.

<sup>11</sup> Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. - М.: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993.

<sup>12</sup> Шмид В. Нарратология. / В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003.

<sup>13</sup> Геворкян А.В. «О синтезе искусств»: заметки к теме. Келдыш В.А. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы, Проза. М.: ИМЛИ РАН. 2009.

<sup>14</sup> Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Н. Фатеевой<sup>15</sup>, Е. Эткинда<sup>16</sup>, С. Кормилова<sup>17</sup>, В. Шкловского<sup>18</sup>, Б. Эйхенбаума<sup>19</sup>, И. Ковтуновой<sup>20</sup>, Д. Лихачева<sup>21</sup>.

**Цель исследования:**

– выявить не всегда очевидный изоморфизм художественных структур в стилевых построениях О. Славниковой, М. Шишкина и В. Казакевича; описать основные черты идиостиля каждого из этих авторов и определить, каким образом индивидуальная манера его письма коррелирует с базовыми характеристиками орнаментальной прозы (лейтмотивность, фоника, тропы).

**Для достижения этой цели намечены следующие задачи:**

– спроецировать на прозаические тексты приемы анализа поэзии – с применением таких категорий, как метр, ритм, фоника, рифма, синтаксические фигуры поэзии (анафора, повтор);

– наметить типологию приемов «прозы поэта» на материале прозы В. Казакевича;

– выявить принципы своеобразного художественного позиционирования слова как орнаментального, иначе говоря как словообраза, тяготеющего к фигуративности и символической многозначности;

– продемонстрировать пути и способы «преобразования» обычного слова (своего рода исходного лексического «сырья») в слово «орнаментальное» – с большим потенциалом к проявлению контекстуально пробуждаемых значений (или семантических ореолов);

– выстроить аксиологическую схему, демонстрирующую ключевые образно-тематические комплексы того или иного анализируемого произведения; показать,

---

<sup>15</sup> Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

<sup>16</sup> Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.

<sup>17</sup> Кормилов С.И. Метризованная проза// Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995.

<sup>18</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.

<sup>19</sup> Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Ахматова А.А. Избранное/Сост., авт. примеч. И.К. Сушилиной. - М.: Просвещение, 1993.

<sup>20</sup> Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М.: Едиториал УРСС, 2002.

<sup>21</sup> Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979

как формальная организация текста может служить выражению авторской субъективности;

– попытаться определить возможные причины обращения авторов к орнаментальному стилю (запрос на эстетически ориентированное слово в каждую эпоху может быть вызван различными причинами, среди которых, вероятно, наиболее важной является сознательная реконструкция мифического сознания и, как следствие, установка автора на диалог с различными видами искусства).

Все обозначенные задачи задают аналитический вектор работы, сочетающий в себе некоторые лингвистические подходы (анализ фоносемантики и поэтического синтаксиса в выбранных для изучения произведениях) и преобладающий литературоведческий взгляд (интерпретация творчества изучаемых авторов сквозь призму литературной преемственности; анализ образно-тематических и мотивных комплексов произведений). Именно сочетание этих двух аспектов, на наш взгляд, делает возможным полноценный анализ формосодержательных границ современной орнаментальной прозы, что и обусловило структуру данной работы, отдельные главы которой посвящены анализу важнейших формообразующих механизмов орнаментальности. При этом тщательный анализ формы не заслоняет от нас необходимости учитывать этико-мировоззренческие взгляды того или иного автора. Более того, орнаментальная стилистика в нашем понимании – один из наиболее ощутимых способов выражения творческой и социокультурной позиции автора.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

– формальные элементы орнаментального стиля способствуют раскрытию семантики, коррелирующей с этико-мировоззренческими ориентирами, актуальными для автора; анализ фоносемантического слоя прозы М. Шишкина показывает, что наращивание «акустической массы» слова не только приводит к повышению декоративности текста, но и проливает свет на авторскую картину мира. Так, например, звук «о» становится маркером пустоты и в то же время иконически выражает непрерывность круговорота бытия;

– паттерн, или образный узор, представляющий собой конститутивную черту орнаментализма, эксплицирует связь мифопоэтического сознания и творческого процесса. Современные писатели-орнаменталисты зачастую подвергают переосмыслению традиционные мифологические структуры: так, О. Славникова создает монструозный образ хозяйки Уральских гор в ключе новой голливудской киномифологии;

– при неизменности базовых (лейтмотивность, иконическое слово, интермедальность) и факультативных (ритм, метр) литературных приемов орнаментальный стиль в творчестве современных авторов активно адаптирует визуальную поэтику новой эпохи: так, выпуклость визуальных образов в романах О. Славниковой тяготеет к 3D-спецэффектам голливудских блокбастеров;

– творческая манера В. Казакевича, тексты которого можно характеризовать как «прозу поэта», наглядно демонстрирует взаимосвязь между музыкальным и стиховым началом, а также между метрикой и «семантическим ореолом» размера: метр, ассоциативно «заряженный» в ходе литературно-исторического бытования, использован в книге «За мной придет единорог» как готовая смысловая единица;

– анализ произведений трех писателей-орнаменталистов позволяет выявить некоторые продуктивные стилевые тенденции современной русской прозы.

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии. Библиографический список включает 204 наименования.

## Глава 1. Понятие орнаментального стиля: истоки и эволюция явления

Орнаментальная проза – стилевое течение, в основе которого лежит повторяемость тех или иных единиц художественной структуры, вызванная «функциональным преобладанием повествующего слова над цепью событий и раскрывающихся в них персонажах»<sup>22</sup>. Ключевым для орнаментальной прозы является понятие лейтмотива, под которым, согласно Б.Гаспарову, можно понимать предельно широкий класс явлений – от образа и детали до фабульной схемы или цветового или звукового «смыслового пятна»: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру»<sup>23</sup>.

Таким образом, трактовка лейтмотива, предложенная Б. Гаспаровым, покрывает и понятие развернутого сравнения или развернутой метафоры (едва ли не совпадая с ними), и даже ритма (как визуального, так и аудиального – близкого к музыкальному или поэтическому). Итак, наряду с первым впечатлением от орнаментальной прозы (впечатлением, безусловно, «запрограммированным», заложенным в текст его создателем) – *фрагментарностью* – не менее очевидным и важным оказывается отмеченный выше признак *повторяемости*<sup>24</sup> неких блоков (*репродуцируемости*, по Б. Гаспарову). И если повторяться может любой элемент поэтики, то в роли такого элемента, блока, или *паттерна*, может выступать как визуальная, так и аудиальная единица, благодаря чему для орнаментализма может

<sup>22</sup> Силард Л. Орнаментальность/Орнаментализм // Russian Literature XIX (1986). North-Holland. С.65.

<sup>23</sup> Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. - М.: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30-31.

<sup>24</sup> Магдалена Медарич называет этот принцип «законом вариационности, вариационной повторяемости единиц и лейтмотивов, причем не только как единиц звуковых, но и единиц семантических, то есть повторяемость поэтических образов, лейтмотивов» (Цит. по: Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des Études Slaves*, 2000. Т. 72, № 3-4. С 338).

быть характерно использование таких *факультативных* литературных приемов, как *ритм, метр*.

Как подчеркивает Л.Силард, термин «орнаментальная проза» является «условным»<sup>25</sup>, тем не менее им широко оперируют такие исследователи, как Н.А. Кожевникова, В. Шмид, а также представители московской школы – Е.Б. Скорospelова, М.М. Голубков, А.В.Леденев, Н.З. Кольцова. Действительно, сложно игнорировать очевидное сходство произведений, структура которых далека от классических способов организации материала – объединения эпизодов с помощью сюжета, выступающего в роли основной композиционной скрепы. В орнаментальной прозе аморфность сюжета компенсируется образно-стилевыми паттернами, что обуславливает своеобразную «мозаичность», лоскутность повествования. При этом к орнаментальной прозе исследователи относят произведения не только с отсутствующим (как у Пильняка), но и с ослабленным сюжетом (как в произведениях М. Булгакова или Ю. Олеши). Как подчеркивает Е.Скорospelова, сюжет и мотивы соотносятся в произведениях художников-орнаменталистов по принципу компенсаторности: ослабленный сюжет может поддерживаться и проясняться лейтмотивами – но «в пределе» может быть и вытесненным ими. Так, А. Лавров пишет следующее о ранней прозе А. Белого: «...изоощренная образная орнаментика, рождающаяся в бесконечных и безудержных вариациях сравнительно небольшого количества непрерывно возобновляющихся тем и мотивов, растворяет в себе собственно сюжетные мотивы»<sup>26</sup>.

Понятие орнаментальной прозы чаще всего употребляется применительно к прозе 1920-х гг. – произведениям Б.Пильняка, Ю.Олеши, В.Катаева, О. Мандельштама, И. Бабеля, А. Малышкина – и это неслучайно: именно в послереволюционный период наблюдается активизация «усложненного» слова, что, вероятно, связано с окончательным оформлением модернизма (так, В.Шкловский усматривает сходство между нарочитой стилистической

---

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого: Симфонии / Андрей Белый, Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991. С. 31.

вычурностью новой прозы, перегруженной деталями, с искусством барокко: В статье «Золотой край» (1931) Виктор Шкловский писал: «Люди нашего времени, люди *интенсивной детали* — люди *барокко*»<sup>27</sup>). Несложно заметить, однако, что орнаментализм у авторов 20-х гг. XX в. проявляется по-разному. Так, М.М. Голубков определяет художественную манеру Б. Пильняка как импрессионистическую, тогда как Ю. Олешу он относит к экспрессионистам<sup>28</sup>.

Безусловно, корпус художественных текстов, составляющих массив орнаментальной прозы 20-х гг., сложно определить как явление однородное, что, вероятно, связано с различием в их *генезисе* и в творческих *установках* художников. Так, истоки орнаментализма исследователи усматривают прежде всего в творчестве А. Белого (В. Шкловский, Н.А. Кожевникова<sup>29</sup>) – однако не менее важной для писателей 20-х гг. явилась «школа» А. Ремизова (Л. Силард), художника, ориентированного на фольклорную традицию: «Что касается орнаментальности в романе, сохранившем прагматику сюжета, – основы ее заложены *Серебряным голубем* и *Петербургом* Андрея Белого, а также *Крестовыми сестрами* А. Ремизова»<sup>30</sup>.

При том что Н.А. Кожевникова объясняет феномен орнаментальности внутрилитературными факторами – сближением языка прозы с языком поэзии («Орнаментальная проза ориентируется на стихотворную речь прежде всего как на специфический способ организации художественной речи»<sup>31</sup>), предпосылки данного явления, по-видимому, лежат глубже и не ограничиваются стремлением писателей к обновлению языка – точнее, подобная тенденция оказывается выражением более глубоких процессов, затрагивающих сферу философии и

---

<sup>27</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 443-444.

<sup>28</sup> Голубков М.М. Русская литература XX века // Учебное пособие для академического бакалавриата. М.: Издательство Юрайт, 2016. 271 с.

<sup>29</sup> Так, размышляя о причинах возникновения орнаментализма, Н.А. Кожевникова возводит его к стилевой манере А. Белого: «Истоки орнаментальной прозы лежат в творчестве писателей начала XX в., прежде всего в прозе А. Белого, в которой и нашли наиболее последовательное применение те принципы организации повествования и приёмы словоупотребления, которые заставляют воспринимать её как некое особое, самостоятельное направление» (Цит. по Кожевника Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. М.: Наука, 1976. С. 56).

<sup>30</sup> Силард Л. Там же. С. 71.

<sup>31</sup> Кожевникова Н.А. Там же.

психологии автора, а также коренных изменений в жизни общества и страны: «Иррациональность, стихийность в творениях орнаменталистов 20-х гг. выступала то как нечто онтологическое, как господствующий закон устройства вселенной, то как основа жизни сознания»<sup>32</sup>.

Так, по мнению Шмида, орнаментальное слово является следствием и порождением мифического мироощущения: «Принципиальная иконичность, которую проза приобретает в наследство от трансформирующей ее поэзии, соответствует магическому началу слова в мифе, где связь между словом-именем и вещью лишена какой бы то ни было условности и даже отношения репрезентации. Имя — это не знак, обозначающий вещь или указывающий на нее, имя совпадает с вещью... Орнаментальная проза реализует мифическое отождествление слова и вещи как в иконичности повествовательного текста, так и в сюжетных развертываниях речевых фигур, таких как сравнение и метафора»<sup>33</sup>.

Само орнаментальное слово как объект изображения оказывается родственным поэтическому в той степени, в которой к нему близко слово профетическое<sup>34</sup>, заклинательное, по сути представляющее собой риторическую единицу: «Слову придавалось такое же значение, какое придавалось ему вообще в оккультной практике всех времен и религий. В этом смысле силу слова, зависящую от его правильности, точности выбора, можно было сравнить с магическими формулами, в которых решающую роль играет последовательность и определенная сочетаемость слов, приводящая в движение космические силы добра и зла»<sup>35</sup>.

Подобная сакрализация слова заставляет вспомнить не только о божественном откровении, но и об архаическом слове, сохранившемся в фольклоре.

---

<sup>32</sup> Силард Л. Там же. С 75.

<sup>33</sup> Шмид В. Нарратология. / В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 147-148.

<sup>34</sup> По поводу провидческого потенциала слова И. Бродский высказывался следующим образом в своей Нобелевской лекции: «Существуют, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки -- посредством откровения» (Цит. по Журавлева З. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Издательство журнала «ЗВЕЗДА», 2003. С. 154).

<sup>35</sup> Видмарович, Н. Отражение исихастских идей в создании образа святого // *Palae-bulgarica*, Sofia, Cyrillo-Methodian Research Center, 1998. С. 51-67.

Примечательно, что В. Шмидом орнаментальная проза осмысливается именно как «как структурный образ мифа»<sup>36</sup>, иначе говоря – как отражение мифического мышления, основной чертой которого является синкретизм восприятия. Так, стилевой паттерн, элементы которого могут быть иконическими, иначе говоря визуально предъявляемыми или же акустическими, тяготеющими на интермедиальном уровне к области музыки, эксплицирует взаимосвязь между первобытно-мифологическим сознанием и творческим процессом.

Согласно А.Ф. Лосеву, миф обретает телесность, материальность и, в конце концов, отождествляется с самой реальностью: «Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь... Миф не есть бытие идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность»<sup>37</sup>.

Рассуждая о синестезии и о сенсорике, А.Ф. Лосев приходит к заключению, что синкретизм восприятия является свойством мифического мышления: «Каждый цвет, каждый звук, каждое вкусовое качество уже несомненно обладает мифическим свойством. Так, краски кажутся холодными, теплыми, жесткими, мягкими, звуки – острыми, тяжелыми, легкими, задушевыми, строгими и т. д.»<sup>38</sup>.

Примечательно, что Л. Силард, анализируя мотивную вязь «Крестовых сестер» А. Ремизова, приходит к заключению, что художники-орнаменталисты с их особым вниманием к архетипическим структурам сознания стремятся к изображению «интуитивной органики детской мысли»<sup>39</sup> («Котик Летаев» А. Белого), в свою очередь близкой к пралогическому мифическому мышлению. В частности, С.Выготский отмечает синкретизм детского мышления, которое постепенно развивается «от миражного воображения, от логики сновидения к социализированной речи и логическому мышлению»<sup>40</sup> (при этом исследователь

---

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. С. 39.

<sup>38</sup> Там же. С. 104.

<sup>39</sup> Силард Л. Там же. С. 74.

<sup>40</sup> Выготский Л.С. Мышление и речь: психологические исследования / Л.С. Выготский; под ред. и со вступ. статьей В. Колбановского. – М., Л.: Соцэргиз. 1934. С. 47.

подчеркивает, что первичная ступень в этом развитии – именно дологическое, «аутистическое» мышление).

В этом отношении весьма показательным является такое художественное явление, как «проза поэта», впервые использованное Р. Якобсоном применительно к прозе Б. Пастернака (при этом представляется важным, что при всей своей схожести оба понятия – орнаментализм и «проза поэта» – не вполне тождественны друг другу). Так, магистральной идеей Н.А. Фатеевой (книга «Поэт и проза: книга о Пастернаке») представляется то, что через «прозу поэта» становится возможным «реконструировать» не только его «языковую личность», но и «вербальную» память.

Тем не менее очевидно, что и ориентацией на мифическое сознание *индивида* не исчерпывается весь комплекс причин выхода прозаического слова за собственные пределы: так, сложно охарактеризовать Б. Пильняка как писателя, ориентированного исключительно на познание внутренней жизни личности и как следствие – на поэтическое слово и поэтические способы оформления текста: нарочитая пестрота изображаемого в «Голом годе» объясняется, на наш взгляд, и попыткой преодоления субъективации – желанием выйти за пределы *личностного* восприятия мира и создать (умело сконструировать) иллюзию объективной подачи событий – подчас даже словно вне воспринимающего сознания (в романе значительное пространство отведено главам, в которых события поданы сквозь призму ощущений того или иного персонажа или группы персонажей – «глазами Натальи», но есть и те, в которых фокализация «смазана», – речь, разумеется, идет не о стилизованных под фольклорную традицию эпизодах с участием Ульяны и Алексея, но о тех главах, которые широкими мазками воссоздают городской быт). Смена повествовательных ракурсов, усложненная модель хронотопа призваны противопоставить центростремительным силам силы центробежные: «...мир предстал перед художником алогичным разорванным, не сложившимся в общую картину»<sup>41</sup>. Стремление изобразить «взвихренную» революцией Русь порождает «множество точек зрения, множественность

---

<sup>41</sup> М.М. Голубков. Там же. С. 200.

позиций»<sup>42</sup> и, как следствие, иллюзию документального материала, «сотканного» из фрагментов революционной действительности. Думается, Пильняк, используя технику монтажа, обнажая монтажные стыки («склейки») между главами, так выстраивает свой текст, чтобы утвердить в сознании читателя «рифму», совпадение двух эпох – XVII века и 17 года, которые – каждая по-своему – решает проблему соотнесения стихийных жизненных начал с правилами (гармонией) строящегося государства (подобная задача под силу лишь писателю-эпику и явно выходит за пределы «прозы поэта»). С помощью подобной «рифмы» художник сводит воедино миф и неомиф<sup>43</sup> – при том, что последний немислим без саморефлексии, «противопоказанной» архаическому мышлению.

Если синкретизм был имманентен первобытно-мифологическому мышлению, то у художников XX века он явно выражен в осознанной ориентации на другие виды искусства, что в целом представляется обусловленным «общими художественными тенденциями начала века, проявляющимися на интермедийном уровне, т.е. на уровне взаимного обогащения всех видов искусств»<sup>44</sup>.

Так, В. Шмид приводит в пример «мифологическое» мышление авангарда, в недрах которого слово обретает иконичность, или телесность: «Орнаментализм — явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте. Оно имеет свои корни в миропонимании и в менталитете символизма и авангарда, т. е. в том мышлении, которое по праву следует назвать мифическим»<sup>45</sup>.

А.В. Геворкян в своей статье «О синтезе искусств» пишет следующее о синтетических устремлениях художников эпохи авангарда: «За счет подобного

---

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Так, Е.М. Мелетинский пишет о ремифологизации мифа в культуре XX века по сравнению с XIX: «Не только в творчестве Ф. Кафки, но и в мифологизме писателей, прямо обращающихся к традиционным мифам, обнаруживается переворачивание мифа, его хотя бы частичное превращение в антимиф». По мнению Мелетинского, объяснение данного феномена коренится в том, что «древние мифы, возникшие фактически до выделения индивидуальной личности из социума (их можно назвать условно "доперсональными"), используются для описания ситуации одинокого, покинутого индивида, жертвы социального отчуждения в обществе XX века. При этом такое парадоксальное использование мифа и мифотворчества лишь частично смягчается почти обязательной в "мифологизирующем" романе XX века иронией и самоиронией» (Цит. по Мелетинский Е.М. Миф и XX век. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>).

<sup>44</sup> Медарич М. Там же. С. 335.

<sup>45</sup> Шмид В. Там же. С. 147.

рода заимствований они хотели существенно расширить формосодержательные границы литературы, углубить ее выразительные возможности, активизировать у читателя *слуховые, зрительные ассоциации...*»<sup>46</sup>.

Характеризуя орнаментальную прозу как «понятие, не сводимое к какой-либо одной стилевой формации русского XX века»<sup>47</sup>, М. Медарич отмечает интермедийальную природу данного художественного явления: «в начале века существовало желание сблизить все искусства, поэтому и понятия музыкальные (такие, как ритм, симфония) следует понимать на том же уровне, что и понятия арабесок или орнаментики вообще (понятия изобразительного искусства)»<sup>48</sup>.

Так, например, представители футуризма изначально ориентировались на живописный код и изобразительное искусство<sup>49</sup> как источник визуальной образности. Футуристы писали следующее в предисловии к манифесту 1913 года «Садок судей»: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике <...> В Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма». Последнее включает в себя шрифт, линию, монтаж шрифтов»<sup>50</sup>.

В связи с этим Б. Калаушин отмечает: «"Самовитое", "самоценное слово", "слово как таковое" — становится материалом, центром эксперимента. Оно исследуется, подвергается кубистическим расчленениям, выделяется способом *визуальной* подачи — сопоставлениями шрифтовой графики, столкновением ритмов и осязательных материалов, акцентировкой сдвигов в строке, выделением отдельных корневых слогов и букв, использованием, наконец, рукописного письма, почерка. Появляется небывалая доселе новая футуристическая книга русской словесности»<sup>51</sup>.

---

<sup>46</sup> Геворкян А.В. «О синтезе искусств»: заметки к теме. Келдыш В.А. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы, Проза. М.: ИМЛИ РАН. 2009. С. 213.

<sup>47</sup> Медарич М. Там же. С. 339.

<sup>48</sup> Там же. С. 337.

<sup>49</sup> Так, М. Медарич, рассуждая о сложившейся в литературоведении традиции сводить русскую орнаментальную прозу к музыкальному началу, настаивает на том, что «...понятие и термин орнаментализм были приняты в России в качестве употребления критического, вскоре и литературоведческого, посредством новых теорий и практик современной живописи. Орнаментализм связан с толкованием значения орнамента как важной категории изобразительного искусства начала века» (Цит. по: Медарич М. Там же: 336).

<sup>50</sup> Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса // Первая половина XX века. Т.3. Ставрополь. 2006.

<sup>51</sup> Калаушин Б. М. Николай Кульбин: Поиск: Из истории русского авангарда. СПб.: Аполлон, 1995. С 54.

Стремясь к наибольшей наглядности слова, природу звука футуристы связывали с живописным кодом: «Гласные мы понимаем, как время и пространство, согласные — краска, звук, запах...» («Садок судей»)<sup>52</sup>.

При этом футуристы манифестировали свою ориентацию на мифотворчество. Пожалуй, наиболее емко мифологический потенциал слова выразил Крученых, излагая концепцию футуристической «зауми»: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово "лилия" захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию “еуы” первоначальная чистота восстановлена»<sup>53</sup>. В этой фразе выражены футуристические устремления, с одной стороны, искусству примитива, а с другой — к познанию мира и его освоению в новых языковых формах. В то же время Крученых обозначает ту дистанцию, которая не просто отделяет слово от обозначаемого им явления, но и неизменно растет в процессе бытования этого слова в языке. Через акт наименования (а в данном случае — остранения через примат звучания над смыслом) происходит обновление смысла — словообраз начинает полностью совпадать с обозначаемым предметом, тем самым обретая фигуративность, иконичность. Само слово в контексте творческих практик футуристов обретает особую материальность, зримость («Железобетонные поэмы» В.Каменского, оформленные в стиле дадаизма разнообразным шрифтом), при этом наделяется мифологическим потенциалом (лилия-еуы).

Если футуристы были в большей степени ориентированы на живопись, то творческие искания символистов были непосредственно связаны с музыкальным началом. Примечательны в этом отношении музыкальные эксперименты А. Белого, автора «Симфоний», извлекавшего свои образы и мотивы из музыкальных созвучий: «В звуке мне подана тема целого; и краски, и образы, и сюжет уже предрешены в звуке; в нем переживается не форма, не содержание, а

---

<sup>52</sup> Литературные манифесты. От символизма до наших дней / Сост. С.Б.Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 79.

<sup>53</sup> Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. / Сост. В.Н.Терёхина, Ф.П.Зименков. М.: 1999. С. 44.

формосодержание»<sup>54</sup>. Так, для Белого звук является «зерном», из которого прорастает образ.

Рассуждая о соотношении прозы, поэзии и музыки, Б. Пастернак высказывался о взаимосвязи этих видов искусств следующим образом: «Неотделимые друг от друга, поэзия и проза — полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему... Начала эти не существуют отдельно»<sup>55</sup>.

Согласно Б. Пастернаку, поэзия с ее ориентацией на благозвучие и нарочитой бессюжетностью изначально в большей степени связана с музыкой, нежели с прозой. Таким образом, само поэтическое искусство становится «посредником» между орнаментальной прозой и музыкальным кодом.

На стезе культурно-исторического развития поэзии суждено было пройти путь от родового синкретизма до жанровой автономности. Но, даже отделившись от музыки, поэтическое искусство сохранило глубокую и органическую связь с ней. Наглядно демонстрируют их изоморфизм творческие практики поэтов-символистов.

Чтобы пояснить вышесказанное, стоит обратиться к статье А.В. Геворкяна «О синтезе искусств: заметки к теме», в которой исследователь выделяет два принципа изучения музыкального начала в литературном тексте: «В первом случае понятие «музыкальность/музыкальной» зачастую характеризует фонетическую, метрическую сторону литературного произведения, его ритмический рисунок»<sup>56</sup>.

Второй подход подразумевает исследование архитектоники художественного текста в соответствии с композиционными принципами произведения музыкального. Иными словами, традиционная нормативная поэтика подменяется в данном случае арсеналом музыкальных форм. Важно также отметить, что

---

<sup>54</sup> Белый А. Как мы пишем. М.: 1989. С. 14-15.

<sup>55</sup> Пастернак Б.Л. Несколько положений // Собр. сочин. в 5-ти т. Т.4. Повести. Статьи. Очерки. М.: Худ. лит-ра, 1991. С. 369.

<sup>56</sup> Геворкян А.В. Там же. С. 220.

анализ произведения одного вида искусства посредством терминологии другого носит достаточно условный характер. В частности, Л. Гервер в своей статье «Контрапунктическая техника Андрея Белого» отмечает особую «полифоническую технику»<sup>57</sup> автора. М.Л. Гаспаров в своем труде «Литературные лейтмотивы» анализирует многолинейную структуру романа «Доктор Живаго», оперируя музыкальным термином «контрапункт».

На основании вышесказанного можно заключить, что обращение к орнаментальному стилю может быть обусловлено ориентацией автора на тот или иной тип искусства (элементы киномонтажа в прозе Б. Пильняка). Интермедиаальная природа орнаментализма позволяет выстроить условную классификацию художников, тяготеющих к музыке (музыкальный код в прозе А. Белого), и тех, для кого важнее визуальное во всех его проявлениях – от живописи до кинематографа (приемы киномонтажа у Б. Пильняка; яркие цирковые эффекты и кинокод в романах Ю.Олеши<sup>58</sup>). Поэтическое искусство обретает таким образом «посредническую» функцию между орнаментализмом и другими видами искусств, так как сама поэзия с ее установкой на изобразительность и благозвучие изначально в большей степени ориентирована именно на музыку и живопись, нежели на последовательный рассказ.

Таким образом, генезис орнаментальной прозы включает в себя установку на музыкальный и живописный коды, на фольклорную традицию, а также ориентацию на различные типы мышления (так, первобытно-мифологический синкретизм качественно отличается от отрефлектированного синкретизма художников рубежа веков). Безусловно, среди авторов-орнаменталистов были те, кто ориентировался непосредственно на поэзию (Б. Пастернак), и те, в чьих произведениях просматривается иная стилевая или даже жанрообразующая доминанта<sup>59</sup> – музыкальная, живописная, кинематографическая (так, роман Б.

---

<sup>57</sup> Гервер Л. Л. Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение, 1995. № 4-5. С. 192.

<sup>58</sup> Не случайно М. Чудакова метафорически охарактеризовала художественный мир Ю.Олеши как «зрелище».

<sup>59</sup> Понятие «доминанты», используемое Оге А. Ханзен-Леве в книге «Интермедиаальность в русской культуре. От символизма к авангарду» требует уточнения. Ссылаясь на Б. Христиансена, Ханзен-Леве пишет, что «доминанта – оценивающий принцип» (с. 382), не претендующий на объективность. Далее исследователь обращается к теоретическим наработкам формалистов. Так, Ю. Тынянов «соединяет формообразующий принцип доминанты... с концепцией «конструктивного» принципа, которая соединяет внутри- и внехудожественные аспекты,

Пильняка «Голый год» становится ярчайшим проявлением орнаментализма в 1920-е гг.).

Во второй половине XX века можно наблюдать глубинное сходство с орнаментальными текстами 1920-х гг. Тем не менее правомерной представляется мысль о том, что современная орнаментальная проза – тот массив русской литературы, который обнаруживает лишь типологическое, но не генетическое родство с произведениями 1920-х гг.

Современная орнаментальная проза также обусловлена различными факторами, в том числе экстралитературными. За этой стилиевой установкой художника прослеживается тенденция к выражению мировоззрения, философской системы через «формальные» приёмы, ассоциирующиеся с теми, которые были освоены поэзией (но могли прийти в современную прозу подчас и из других видов искусства). Не будет преувеличением сказать, что орнаментальный стиль заявляет о себе в переломные моменты различных эпох: «...приемы орнаментальности оказались весьма пригодными для моделирования картины мира, обернувшегося вихрем стихийных, хаотических, неуправляемых сил»<sup>60</sup>. На наш взгляд, можно констатировать социально-историческую обусловленность активизации «орнаментального» слова в определенные периоды.

Так, Д.С. Лихачев полагал, что орнаментализм был присущ древнерусскому эпическому жанру уже в XI веке: «...те или иные элементы орнаментализма

---

имманентные и трансцендентные компоненты художественного произведения» (с. 383). Более точное определение этому понятию дал Р. Якобсон, определяя доминанту как «...фокусирующий компонент произведения искусства: [она] управляет остальными компонентами, определяет и трансформирует их. Именно она обеспечивает целостность структуры» (с. 385). Следовательно, доминанта имеет структурообразующую функцию. Далее Ханзен-Леве рассуждает об «эволюции» художественных систем: каждая эпоха (то же самое касается и различных культур) в понимании Ханзен-Леве располагает определенной системой искусств, представляющей собой некоторую иерархию (причем за счет смены культурных эпох чередуются сами доминанты): «В разных культурах доминируют разные искусства, т.е. например визуальные искусства, музыка, поэзия. Типичный пример для доминанты визуальных искусств – русский авангард, где, как и случае Ренессанса – «другие искусства определялись относительно визуальных искусств и оценивались по степени близости к последним» (Р.Якобсон). Следовательно, доминанта, играя ключевую роль в организации иерархии различных видов искусств и жанров, также обладает жанропорождающей функцией. Таким образом, доминанта представляет собой сложное интермедialное понятие, непосредственно соотносимое с синтезом искусств (Цит. по Ханзен-Леве О. Интермедialность в русской культуре. От символизма к авангарду. – М.: Издательство РГГУ, 2016. С. 379-389).

<sup>60</sup> Силард Л. Там же. С. 74.

прозы существовали в отдельных литературных жанрах Древней Руси на всем протяжении ее существования»<sup>61</sup>.

Магдалена Медарич возводит самобытное явление орнаментализма к «плетению словес» в древнерусской литературе: «Орнаментализм есть понятие макропоэтики, оно в каком-то смысле имеет свои, русские традиции, через средневековое “плетение словес”...»<sup>62</sup>.

Так, характеризующийся ярко выраженным экспрессивным началом стиль «плетения словес» передавался посредством графического орнамента литер, в чем сказались своеобразная иконичность, монолитность формы и содержания. Само понятие «плетения словес» представляется неоднозначным: часть медиевистов связывает его с исихазмом, (что найдет отражение в восприятии глоссолалии символистами), а некоторые, в частности М.И. Мулич, эксперт по «плетению словес» в южно- и восточнославянских странах, – с переосмыслением в православной культурной среде античных риторических приемов, перечисленных Цицероном. Действительно, «плетение словес» не является изобретением рубежа XX-XIX: это явление пришло в Древнюю Русь из Византии так же, как и ораторское искусство и частично – античная риторика, элементы которой сохранились в византийской культуре. Безусловно, данные формы красноречия не могли не сказаться на стиле «плетения словес», в котором слово обретает суггестивную функцию.

По мнению Д.С. Лихачева, «орнаментальность присуща древнеславянской прозе, компенсируя в ней отсутствие стиха в чистом виде»<sup>63</sup>. Кроме того, интерес к орнаментальному слову объясняется ориентацией на воздействие на духовную сферу человека, сама же языковая сфера становится вместилищем трансцендентальных смыслов. При этом символизация слова осуществляется также графически, что лишний раз доказывает, что орнаментализм, с одной стороны, стремится к наглядности, иконичности (ощутимость формы, о которой

---

<sup>61</sup> Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 111.

<sup>62</sup> Медарич М. Там же. С. 335.

<sup>63</sup> Лихачев Д.С. Там же. С. 129.

пишет Н.А. Кожевникова), с другой (в Средневековье) – к обретению статуса духовной инстанции, посредника между человеком и Богом.

Таким образом, на основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что орнаментализм как непреходящее художественное явление, заявляя о себе время от времени, актуализируется в периоды эпохальных переломов, культурных сдвигов (связь Древней Руси с Византией), то и дело уходя в латентное, подспудное бытование. По поводу подобных периодических «вспышек» интереса к тем или иным культурным явлениям Б.М. Эйхенбаум пишет следующее: «Создание новых художественных форм есть акт не изобретения, а открытия, потому что формы эти скрыто существуют в формах предшествующих периодов»<sup>64</sup>. При этом представляется немаловажным, что несмотря на свой формальный строй, орнаментальный стиль, актуализирующийся в различные исторические периоды, может выражаться и функционировать по-разному: если для древнерусского «плетения словес» в наибольшей степени характерно экспрессивное начало, апелляция к высшим духовным инстанциям (при этом само слово играет роль медиума между Богом и человеком), то в XX веке орнаментальный стиль осмысливается как способ изображения переменчивой нестабильной действительности, а также как средство выражения мировоззрения автора. В связи с этим осуществляется поиск новых способов изображения реальности на интермедиальном уровне (монтажная техника Б.А. Пильняка) либо в таких жанровых новообразованиях, как метапроза (И. Бабель, Ю. Олеша) – проза «саморефлексирующая», позволяющая проследить сам процесс «деланья вещи».

Было бы ошибочно рассматривать орнаментальный стиль исключительно сквозь призму литературной преемственности (даже сквозь призму такой значимой для современной литературы традиции, как стилевая манера В. Набокова, очевидно, породившая массу последователей и эпигонов). Художники слова могут обращаться к орнаментальному стилю по совершенно различным

---

<sup>64</sup> Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.philologoz.ru/eichenbaum/eichen\\_lem.htm](http://www.philologoz.ru/eichenbaum/eichen_lem.htm)

причинам, среди которых преобладают именно экстралитературные факторы, о чем свидетельствует опыт пореволюционной эпохи.

Можно предположить, что и на современном этапе литературного процесса через формальные средства организации текста выражаются этико-мировоззренческие координаты писателя, пытающегося обрести точку опоры в нестабильном мире или сохранить свою самость благодаря языку.

Более того, можно обнаружить типологическое родство между современным состоянием литературы, если не подводящей итоги постмодернизма, то по крайней мере ощутившей необходимость соотнести между собой такие явления, как модернизм, неомодернизм и постмодернизм, и эпохой 20-30-х гг. XX в., в самых своих интересных проявлениях обращающейся к опыту постсимволизма (а также постфутуризма). Не случайно орнаментализм оформляется именно в русле модернизма, для которого сам стиль становится основным компонентом художественной структуры текста (пространство постсимволистского романа). Так, в литературе рубежа XX-XXI веков, подводящей итоги постмодернизма, вновь оказывается востребована *усложненная* проза, явно обнаруживающая типологическое родство с орнаментальной прозой 1920-х годов (разумеется, и так называемая *реалистическая проза* не остается безразличной к инновациям и открытиям иных художественных систем, однако в задачу данного исследования не входит анализ произведений с точки зрения их принадлежности к тому или иному направлению, в связи с чем диалог реализма и школ, так или соотносящих себя с наследием модернизма – от неомодернизма до постмодернизма, остаётся за пределами данной работы).

Итак, проблема близости орнаментального и поэтического слова требует тщательного рассмотрения. В 1920-е гг. возникает запрос на «обновленное» слово, явно сближающееся с поэтическим не только своей декоративностью, украшенностью, но и потенциалом к символическому расширению значений: «Переставая быть только средством выражения, слово до известной степени

становится целью, делая форму, художественную конструкцию произведения ощутимой»<sup>65</sup>.

Не случайно расцвет такого стилевого течения, как орнаментальная проза, приходится именно на первую треть XX века, отмеченную экспансией лирических жанров<sup>66</sup>. Так, В. Шкловский в своей книге «О теории прозы» (1929), отмечая широкое распространение орнаментальной прозы в литературе того времени, относит к орнаменталистам в первую очередь А. Белого – за «рой» метафор, закрепленных фабулой. Причину обращения писателей-современников к орнаментальной технике В. Шкловский находит в «общем ощущении, что старая форма не пружинит»<sup>67</sup>, иными словами в запросе на расширение форм художественного самовыражения.

Еще до В. Шкловского Ю. Тынянов в своем труде «Литературная эволюция» (1927) рассматривал орнаментальную прозу как «лирический» сказ, который делает «ощутительным слово... придвигает к нему читателя»<sup>68</sup>. Исследователь, отмечая фоническую выраженность этой прозы, высокий строй, сближающий ее с поэзией, называл ее «поэтизированной» (примечательно, В. Жирмунский характеризовал орнаментальную прозу как «поэтическую»).

Л. Силард, рассуждая о поэтическом компоненте орнаментального стиля, пишет следующее: «Орнаментальная проза, – как это уже отмечалось в критике 20-х гг. и в исследованиях новейшего времени, – строит словесную ткань лейтмотивов, используя большинство приемов, *разработанных поэзией...* для повышения семантической многократности текста»<sup>69</sup>.

Исследовательница отмечает, что поэтическая речь, противостоящая информативному лапидарному стилю, стремится к созданию такого текста,

---

<sup>65</sup> Кожевникова Н.А. Там же. С. 56.

<sup>66</sup> При этом важно понимать, что почва для актуализации орнаментального стиля была заготовлена еще в XIX веке: так, А. Белый во многом ориентируется на художественные открытия Н.В. Гоголя с его особым отношением к слову, таящему в себе бесконечный потенциал к разворачиванию каламбуров, спектр неожиданных и зачастую взаимоисключающих ассоциаций.

<sup>67</sup> Шкловский В.Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. С. 216.

<sup>68</sup> Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: Аграф, 2002. С. 406.

<sup>69</sup> Силард Л. Там же. С. 70.

который «расширяет естественную полисемию слова»<sup>70</sup>. Потенциал к проявлению контекстуально пробуждаемых значений обнаруживает и слово орнаментальное (при сохранении прозаического строя текста). При этом «проза поэта» – еще одна форма слововыражения, связанная с осознанным стремлением авторов к использованию поэтических принципов в прозаическом тексте и близкородственная самому орнаментализму, – возникла лишь в первой трети XX века. Впервые о данном художественном явлении заговорил Р. Якобсон применительно к прозе Б. Пастернака.

«Проза поэта» представляет собой специфическое явление, в котором черты поэтического творчества сопряжены с эпическим текстом. Причудливое взаимодействие стихового принципа с прозаической формой создает неповторимый художественный мир, в рамках которого поэтическая условность накладывается на привычный повествовательный строй: «...проза поэта - не совсем то, что проза прозаика, и стихи прозаика - не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью... Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Возможны, конечно, случаи подлинного, абсолютного билингвизма. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они и вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка»<sup>71</sup>.

Здесь стоит обратить внимание на то, что Р. Якобсон обращает внимание на потенциально присущий пишущему автору языковой «билингвизм». Речь идет о «феномене сосуществования двух полярных и комплементарных форм языкового выражения — стиха и прозы — в рамках единого идиолекта/идиостиля...»<sup>72</sup>. Так, возникновение качественно нового образования на стыке двух жанров продиктовано запросом на «расширение форм своего художественного

---

<sup>70</sup> Там же С. 69.

<sup>71</sup> Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 324.

<sup>72</sup> Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 13.

выражения, не уместяющегося в границах сугубо стихотворного текста»<sup>73</sup>, что становится особенно актуально в период Серебряного века.

Поэтому «особый интерес в отношении изучения поэтического идиостиля представляют художники слова, которые стремились овладеть как стихотворной, так и прозаической формой выражения, причем во временном плане наиболее закономерен переход от стихотворной к прозаической форме (ср. Пушкин, Лермонтов в XIX в.; Бунин, Белый, Хлебников, Пастернак, Мандельштам, Набоков, Цветаева в XX в.)»<sup>74</sup>.

Возвращаясь к теме языкового двуязычия, хочется отметить, что его изначальная острота снимается у поэта, дебютировавшего в прозе (каковым является В. Казакевич), последовательным органическим слиянием этих полярных видов словесности. Достижение синтеза двух художественных форм способствует выявлению их неочевидного изоморфизма.

Посредством обращения к стихотворному корпусу текстов новоявленный автор-прозаик не просто осуществляет перевод с языка поэзии на язык прозы, но и оказывается вовлеченным в огромную сферу интертекста, вступая в непосредственный и неограниченный диалог с предыдущими литературными эпохами (и своим предшествующим творчеством)<sup>75</sup>. Важно отметить, что при этом цельность языковой личности писателя сохраняется.

Можно с уверенностью сказать, что для «прозы поэта» так же, как для орнаментального стиля, оказывается характерен интерес к мифологическому мировосприятию и «интуитивной органике детской мысли» (Б. Пастернак «Детство Люверс»). Эти две формы мышления, изначально обладающие установкой на синтетическое восприятие, адаптируют в «прозе поэта» сенсорную образность – цвет, запах, вкус, которые А.Ф. Лосев называл «мифическими свойствами», отмечая их телесность, подчас – одушевленность.

---

<sup>73</sup> Там же. С. 12-13.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Так, Н. Фатеева рассматривает прозу Б. Пастернака как многомерную сеть «автопереводов» с языка поэзии на язык прозы и обратно.

Рассуждая о соотношении таких понятий, как «проза поэта» и орнаментальный стиль, можно с уверенностью сделать вывод о том, что данные художественные явления при всем сходстве не вполне тождественны друг другу: если орнаментализм существовал, начиная с древних времен, актуализируясь на разных эпохальных срезах, то «проза поэта» – относительно новое явление, обозначенное Р. Якобсоном в «Заметках о прозе Б. Пастернака» (1935). Если для орнаментального стиля ритмизация и метризация текста являются факультативными признаками, то в «прозе поэта» неизбежно наблюдается вторжение метрических звеньев в повествовательную ткань произведения, выраженность ритмического рисунка<sup>76</sup>. Не следует смешивать данные термины с лирической прозой, для которой характерна аморфная фабула, «текучесть образов» и явно выраженное эмоциональное начало.

Структура данной работы предопределяется стремлением выявить типологические черты орнаментального стиля, отнюдь не всегда являющегося проекцией поэтического творчества на материале прозы (при этом поэзия в некотором смысле становится наброском к прозе). В творчестве некоторых из современных художников орнаментальность в большей степени связана с феноменом интермедиальности (О.Славникова), в творчестве других является следствием их поэтического опыта, в результате чего поэзия и проза представляют собой гомогенные начала, «полюса», чья однородность коренится в едином мировосприятии художника (как это происходит в творчестве В. Казакевича).

Как уже отмечалось, именно в прозе, генетически связанной с поэтическим словом, ритм и даже метр оказываются в «сильной позиции». И. Роднянская в своей статье «Слово и «музыка» в лирическом стихотворении» отмечает органическую взаимосвязь метра и смысла. По мнению исследователя,

---

<sup>76</sup> Немаловажным представляется то, что такой литературный топос, как ритм может иметь «музыкальную» природу, адаптируя музыкальное начало в повествовании (примечательно, что Б. Пастернак, ученик Скрябина, начинал свой творческий путь именно с музыки). Так, М. Медарич пишет о том, что «если настаивать на музыкальной природе ритма как основополагающем моменте орнаментальной прозы, то это приводит, например, Белого к попыткам метризации прозы...» (Цит. по Медарич М. Там же: 337). Таким образом, даже если автор-орнаменталист начинал свой путь с музыки, его творчество будет ассоциироваться в первую очередь с поэзией.

добавочную информацию, заложенную в стихотворении, «независимо от слов и вложенного в них смысла, несет сам метр»<sup>77</sup>. Известная работа М.Гаспарова «Метр и смысл» стала хрестоматийным исследованием в этой области. Исследователь отмечает, что используя конкретный метр (в его работе это трехстопный хорей), поэт невольно вовлекает в своё произведение определенный круг смысловых связей, как бы навязанных метру в процессе его исторического и культурного бытования. Таким образом, через метр в произведение входит уже готовая смысловая единица.

Кирилл Тарановский весьма наглядно объясняет взаимосвязь ритма со смыслом, исходя из «общего настроения текста» аналогичного внутренней речи: «Нет сомнения, что тональность поэтического произведения "вычитывается" из текста в процессе его восприятия, т.е. в процессе его "расшифровки". Но творческий опыт больших поэтов (Блока, Маяковского) свидетельствует о том, что ритм стиха (в определенной тональности, конечно) часто "мычится" поэту в самом начале творческого процесса, когда конкретное содержание текста еще не осознано (или не вполне осознано) самим поэтом. Но это "мычание" уже содержит в себе определенную информацию, не переведенную еще в план познавательный»<sup>78</sup>.

Безусловно, следует различать категории метра и смысла (об этом пойдет речь во втором параграфе четвертой главы), однако уже здесь представляется важным подчеркнуть, что эти, казалось бы, формальные элементы текста актуализируют и другие стороны поэтики произведения – интонацию и даже мелодическую структуру, которые становятся явственно ощутимыми, так что подчас «заслоняют» собой сюжет или его набросок. Так, например, движение ритма по восходящей или нисходящей интонации (особенно это заметно при попытке устного воспроизведения) вызывает у читателя соответствующее настроение. То же самое происходит в процессе воспроизведения музыкального мотива той или иной тональности. Таким образом ритмический рисунок стиха

---

<sup>77</sup> Роднянская И.Б. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. Сборник статей. Сост.: В.В. Кожевников. М.: Просвещение, 1964. С. 196.

<sup>78</sup> Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 313.

навязывает реципиенту то или иное настроение, вне зависимости от тематического плана произведения.

Е. Эткинд пишет о влиянии вариаций трехсложников на сближение поэтических и прозаических структур следующее: «...их перестройка посредством ритмических вариаций — сдвигов ударений, трибрахийев — вводит в повышенно музыкальный стих элемент прозы, повествовательной или описательной; столкновение противоположностей — стихового напева и псевдоаморфной, безмузыкальной прозы... Это же сочетание и столкновение поэзии с прозой осуществляется всеми другими художественными средствами: соединением стилистически неоднородных слов и оборотов, поэтических фразеологизмов, унаследованных от классической литературы, с речью бытовых буден и т. д.»<sup>79</sup>.

Метризация, являясь важнейшим маркером «прозы поэта» обуславливает не только ее внешнюю упорядоченность, но и придает ей особое звучание. Причем метрически организованный текст позволяет выделить и наполнить особым звучанием тот или иной прозаический эпизод. Об особой упорядоченности стихотворной речи пишет Томашевский: «Стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь < . > Стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает»<sup>80</sup>.

Гаспаров отмечает не только прямую зависимость смысла от ритма, но и «избирательную связь»<sup>81</sup> между метрикой и тематикой размера: «Есть немало работ на тему «ритм и смысл» — о выразительном значении ритма такой-то строки стихотворения на фоне ритма предшествующих строк. Но не меньше прав на существование имеет и тема «метр и смысл» — о содержательном значении обращения к такому-то метру на фоне всех предшествующих обращений к этому метру в данной поэзии»<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. С. 168-169.

<sup>80</sup> Стиховедение: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. - 4. изд. - М.: Флинта; Наука, 2003. С. 16.

<sup>81</sup> Гаспаров Б.Л. Метр и смысл. К семантике русского трехстопного хоря // Серия литературы и языка, т. 35, №4. М.: Наука, 1976. С. 364.

<sup>82</sup> Там же. С. 365.

Прозаическая речь, организованная по законам стихотворной, позволяет говорить о таких принципах стиховой организации, как метризация и ритмизация текста, которые являются факультативными признаками орнаменталистики: «Метризованная проза так или иначе остраивает текст, ведь это гораздо более редкая форма, чем обычная проза и обычный стих. Она может драматизировать речь или придавать ей дополнительную лиричность, во многих же случаях условно архаизирует её»<sup>83</sup>.

Последнее утверждение подкрепляется фактом об архаичности самой формы стиха, который несомненно является более древним порождением, чем проза. Исследователь выявляет прямую зависимость эмоционального и стилистического планов произведения от такого, казалось бы, формального критерия, как метризация.

Зачастую именно метризация, или «остранение» текста способствует возникновению «затрудненной формы»: «...приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>84</sup>.

К идее затрудненной формы обращается и Кожевникова Н.А. в своей статье «Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой»: «Взаимоотношения орнаментальной прозы с повествовательной нормой определила идея затрудненной формы»<sup>85</sup>.

Разумеется, эффект затрудненной формы может создаваться далеко не только с помощью аудиальных средств – ведущую роль в такой «сложной» прозе играет нагруженная тропеическая система, часто «работающая» на прием остраивания, позволяющий автору описать вещь, «как в первый раз виденную, а случай — как

---

<sup>83</sup> Кормилов С.И. Метризованная проза// Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995. С. 89.

<sup>84</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 63.

<sup>85</sup> Кожевникова Н.А. Там же. С. 58.

в первый раз произошедший»<sup>86</sup>. В отношении речевой организации текста Шкловский ссылается на Аристотеля, отмечая, что «поэтический язык... должен иметь характер чужеземного, удивительного»<sup>87</sup>. И в конечном счете еще раз выделяет конститутивную особенность поэтической речи, выведенную еще в самом начале его статьи: «...язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный»<sup>88</sup>.

Тем не менее, когда речь идет о прозе поэта, очевидно, что идея затрудненной формы тесно коррелирует с явлением «тесноты стихового ряда», описанным Ю. Тыняновым в рамках работы «Проблема стихотворного языка» (1924): «Единство ряда обуславливает особо тесное взаимодействие между объединенными в нем словами — тесноту стихового ряда. Единство и теснота ряда перегруппировывают семантико-синтаксические связи и членения, так что решающую роль приобретает система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и грамматического единства; слово, будучи результатом двух рядов, словом речевым и словом метрическим, динамизируется (усложняется, становится затрудненным); то же можно сказать и о предложении»<sup>89</sup>.

В подобной прозе Тынянов выделяет симультанные группы («одновременно-цельно воспринимаемые»<sup>90</sup>), которые в контексте стихотворения распадаются на составные элементы с заглавным семантическим ядром, вокруг которого они группируются. Также тесноту стихового ряда обуславливает «интенсивация колеблющихся признаков»<sup>91</sup> — явление, при котором смысл каждого слова проявляется в результате ориентации на соседнее (при этом первоначальный смысл слов группы слегка стирается, но окончательно не исчезает).

Так, например, «в метафоре и сравнении сталкиваются основные признаки значений, частично вытесняя друг друга»<sup>92</sup>. Кроме того, «на тесноте ряда

---

<sup>86</sup> Шкловский В. Б. Там же. С. 72.

<sup>87</sup> Там же. С. 72.

<sup>88</sup> Там же. С. 72.

<sup>89</sup> Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. ВАВИЛОН: Вестник молодой литературы, вып. 2. М.: АРГО-РИСК. 1993. С. 88.

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же. С. 89.

<sup>92</sup> Там же.

основано и действие такого фактора, как инструментовка — повторы, звуковые элементы, выдвигающиеся на общем произносительном фоне»<sup>93</sup>.

Еще одним немаловажным дополнением к вышесказанному является наблюдение Эйхенбаума над «звуковой корреспонденцией» стиха и «воздействиях соседних слов» на центральное, благодаря чему его привычное значение как бы стирается, и проявляются «новые боковые смыслы»<sup>94</sup>. Несомненно, эта мысль непосредственно соотносится с законом тесноты поэтического ряда, из которого и возникает многозначное поэтическое слово с предельно насыщенными ассоциативными связями. Интересно, что еще раньше Ю. Тынянов, анализируя образность прозы Е. Замятина, описывал доминанту его стиля как «реализацию замятинского орнамента, замятинских “боковых” слов»<sup>95</sup>.

Таким образом, из тесноты стихового ряда выходит усложненное слово, в котором основное значение как бы произвольно вытесняется «боковыми» смыслами соседних слов. Определяющую роль при этом играет не только фоника, но и синтаксис, в пространстве которого реализуются важнейшие приемы, организующие стратегию ненарративного повествования. Это и монтажность, и характерные для *синтаксиса* поэтического текста дейктические конструкции («Это сон или Верлен?»); повышенная предикативность, выявляющая скрытый диалогизм; обилие однородных конструкций, благодаря которым последовательность повествования сменяется линейностью, иерархия отменяется, все оказывается равнозначным.

Так, в учебнике «Синтаксис современного русского языка» обосновывается, что в современной литературе в передаче «потока сознания, лишенного четкой логичности, делаются попытки передать внезапно возникающие ассоциации...». Подобная фрагментарность, «пунктирная» ассоциативность и обуславливают «разорванность синтаксической структуры. Если в первой половине XX в. такое явление выражалось в формах экспрессивного синтаксиса (например,

---

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Ахматова А.А. Избранное/Сост., авт. примеч. И.К. Сушилиной. - М.: Просвещение, 1993. С. 270.

<sup>95</sup> Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 401.

парцелляции), в большом количестве коротких предложений, то в современной художественной прозе — это большие по размеру предложения с разорванными связями»<sup>96</sup>. Подобные конструкции можно встретить в прозе М. Шишкина, передающего наплыв спонтанных впечатлений или воспроизводящего эффект текучей жизненной «плазмы».

И. Ковтунова составляет типологию экспрессивных высказываний, в основе которых лежит инверсия темы и ремы или синтаксических компонентов. В частности, И. Ковтунова выделяет «хиазмы» — «особую фигуру словорасположения», в которой «компоненты конструкции во второй ее части расположены в обратном порядке по сравнению с первой частью конструкции... *Прозрачно синело над нами южное небо; солнце с вершины играло лучами* (И. Тургенев)»<sup>97</sup>. В данном случае хиазм обеспечивает восходящую интонацию первой части фразы и нисходящую – во второй.

Согласно мнению исследовательницы, инверсия непосредственно влияет на ритмический рисунок фразы в художественной прозе: «...предложения приобретают экспрессивный характер в связи с нарушением этой нейтральной ритмико-интонационной структуры и на ее фоне»<sup>98</sup>. Таким образом, главным различительным признаком темы и ремы является уже не столько порядок слов, как в стилистически нейтральном предложении, сколько сама интонация, что безусловно сближает прозаический строй фразы со стихом.

Итак, использование таких поэтических категорий, как фоника и фигуры поэтического синтаксиса (анафора, повтор) в прозаическом тексте становится отличительным признаком поэтического стиля. Конститутивной чертой обеих форм словесного выражения – поэзии и орнаментализма – является принцип вариационной повторяемости тех или иных лексических единиц – акустических или визуальных, за счет чего для орнаментальной прозы могут быть характерны такие атрибуты поэтического текста, как метр, ритм.

---

<sup>96</sup> Синтаксис современного русского языка: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации // Г.Н. Акимова, С.В. Вяткина, В.П. Казаков, Д.В. Руднев. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 320.

<sup>97</sup> Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 125.

<sup>98</sup> Там же. С. 130.

Итак, на наш взгляд, орнаментализм (и близкое ему понятие – проза поэта) – два ярчайших явления современной прозы. Приступая к разговору об особенностях бытования орнаментального стиля в современной литературе, нельзя не упомянуть имена таких авторов-орнаменталистов, как М. Степанова (книга «Памяти памяти» с необычным жанровым определением «романс»), А. Королев (повесть «Голова Гоголя»; роман «Эрон», который сам автор называл «томом симфонической музыки»). К изысканности выражения, к образной яркости, к "стихоподобности" стремилась Т. Толстая (сборник «На золотом крыльце сидели»), а также П. Крусанов («Укус ангела»). Тем не менее анализ ярко выраженных художественно-стилевых доминант таких авторов, как О. Славниковой (визуальные паттерны), М. Шишкина (аудиальные) и В. Казакевича («проза поэта», адаптирующая «интуитивную органику детской мысли») позволяет выявить весьма продуктивные стилиевые тенденции современной русской прозы, обнаруживающей типологическое (но не генетическое) родство с прозой 1920-х гг.

В дополнение к вышесказанному следует еще раз подчеркнуть, что у разных авторов причины обращения к орнаментальной технике различны. К ее использованию могут прибегать художники, ориентированные на живопись, музыку, кинематографическое искусство (так, уже А.М. Ремизов в свое время разделял художников на «ушатых» (тех, кто в создании образов идет от звукового мировосприятия) и «глазатых»<sup>99</sup> (то есть ориентированных на зрительное впечатление). К последнему типу можно отнести и О. Славникову, в большей степени ориентированную на зрительное восприятие, результатом которого становятся яркие визуальные метафоры, насыщенная цветопись, что также говорит о связи творчества писательницы с живописным и кинематографическим кодом. В. Казакевича, начинавшего свой творческий путь именно с поэзии, с его фоносемантической практикой можно причислить к «ушатым». М. Шишкин органично комбинирует акустические эффекты с визуальной образностью.

---

<sup>99</sup> Кодрянская Н.В. Алексей Ремизов (Воспоминания о писателе). Париж. 1959. С. 139.

## Глава 2

### Принципы орнаментальной прозы в творчестве М. Шишкина

В современном литературоведении сложилась устойчивая тенденция рассматривать творчество М. Шишкина сквозь призму литературной преемственности по отношению к В. Набокову. Анализ прозы М. Шишкина, как правило, сводится к выявлению образно-стилистических «штрихов» великого предшественника. Однако «набоковский код», безусловно, просматривающийся в творчестве Шишкина, для последнего становится чем-то более важным, чем простое указание на «первоисточник»: повторяемость узнаваемых набоковских поэтических образов, вариационность таких сквозных метафор, как шахматы (жизнь – игра) или камера обскуры (любовь слепа)<sup>100</sup> в художественной системе М. Шишкина образует некое музыкальное единство, выражающееся в чередовании взаимосвязанных фрагментов. Так, М. Ремизова, анализируя роман «Взятие Измаила», отмечает музыкальную компоненту прозы писателя. При этом исследовательница «инкриминирует» М. Шишкину неупорядоченность, несогласованность фрагментов романа, напоминающего коридор консерватории, наполненный хаотическими звуками: «...автор полагал написать симфонию (хоть и в модернистском духе), где эти куски и линии должны были перекликаться между собой, сливаясь в единую наполненную смыслом мелодию. Но вышло скорее подобие какофонии, когда каждый голос, сколь сладкозвучен бы он ни был, никак не желает сочетаться с другим»<sup>101</sup>. Однако по наблюдению Т. Кучиной, разрозненные на первый взгляд сюжетные линии в романе «Венерин волос» соединяются в финале произведения в музыкальную «коду». Так, музыкальное начало в прозе М. Шишкина, проявляясь на уровне композиции, архитектоники его произведений, выражается через насыщенную звуковую корреспонденцию, сближающую прозаический строй романа как с музыкальным, так и с поэтическим произведением. При этом сам звук обретает онтологический

---

<sup>100</sup> М. Медарич называет подобные метафоры «стремлением орнаментальности» в прозе В. Набокова (Цит. по Медарич. Там же: 338).

<sup>101</sup> Ремизова М. Вниз по лестнице, ведущей вниз, «Новый мир» 2000, № 5. С. 190–193.

статус, означивая на графо-семантическом уровне авторскую философско-мировоззренческую позицию (ту же функцию выполняют многочисленные палиндромы и анаграммы). Подобные стилистические особенности произведений М. Шишкина позволяют рассуждать о близости его прозы к поэзии, тем более что сам автор признавался в интервью, что писал стихи в отроческом возрасте, а также отмечал условность границы между поэзией и прозой: «...что касается стихов, то я не вижу границы. Я пишу прозу стихами. Мои романы — это просто большие стихотворения»<sup>102</sup>.

### **§ 1. Особенности мотивной организации романа М. Шишкина «Венерин волос»**

Неоднородность романа М. Шишкина «Венерин волос» представляется во многом обусловленной его повествовательной организацией: несколько сюжетных линий, которые движутся параллельно друг другу, актуализируя различные эпохальные срезы в повествовательном потоке, постепенно переплетаются посредством целого комплекса мотивов, тем самым утрачивая свою автономность и обретая свойство взаимопроницаемости. Особенности мотивной структуры романа (отмеченные, в частности, в работах Я. Солдаткиной<sup>103</sup>, А.В. Леденева<sup>104</sup> и Т.Г. Кучиной<sup>105</sup>) позволяют говорить о наличии целого комплекса инвариантов и лейтмотивов, интенсивно «прошивающих» нарратив и тем самым обуславливающих относительное единство текста. О композиционных рифмах и сквозных мотивах, играющих роль повествовательных скреп, подробно пишет в своей монографии «Поэтика “Я”-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века» Т.Г. Кучина.

---

<sup>102</sup> «Мои романы – это просто большие стихотворения». Интервью с Михаилом Шишкиным. [Электронный ресурс]. URL: <http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/moi-romany-eto-prosto-bolshie-stih>

<sup>103</sup> Солдаткина Я. Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина “Венерин волос” и Евгения Водолазкина “Лавр”. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков. 2017.

<sup>104</sup> Леденев А.В. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков. 2017.

<sup>105</sup> Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008.

Я. Солдаткина, анализируя «римский текст» романа в своей статье «Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина “Венерин волос” и Евгения Водолазкина “Лавр”», обнаруживает противоположную – дезинтегрирующую функцию христианских, античных и романтических мотивов, которые не просто деконструируют традиционный образ Вечного города, «снимая» с него поверхностный слой культурных клише, но и открывают вневременную, «онтологическую» перспективу Рима – города, в котором время остановилось, преодолев саму смерть.

Так, одним из ведущих в романе становится мотив вечной жизни, неиссякающего бытия, которое на повествовательном уровне соотносится с мотивным комплексом, связанным со сферой сенсорики, исследованию которой посвящена статья А.В. Леденёва «Сенсорная реактивность как свойство поэтики М. Шишкина». Так, А.В. Леденёв отмечает, что элементы ольфакторной и акустической образности, осязательные и тактильные подробности направлены на воспроизведение эффекта переживания «живой жизни» и в онтологическом смысле – призваны воскресить тех персонажей, которые канули в небытие и чьи истории стали своеобразным «остовом» для нанизывания «реанимирующих» прошлое сенсорных элементов.

В данной главе будет предпринята попытка изучить специфику организации мотивных комплексов, составляющих каркас всего романа, с попыткой выявления магистральных инвариантов, играющих роль «ключей», «паролей», открывающих доступ к глубинному смыслу произведения. На основании повторяемости определенных образов-лейтмотивов будет выявлена система мировоззренческих координат автора, а также философские основания его эстетики.

### **1.1 Инвариант птичьей стаи как эмблема преодоления смерти**

Итак, выше уже было высказано замечание о неоднородности, своеобразной «лоскутности» художественного полотна романа. При этом распаду произведения на тематические «первоэлементы» препятствует ощутимый

мотивный каркас. Так, между различными историями на лейтмотивном уровне начинают «курсировать» элементы легенд, вставные микроэпизоды, сквозные детали, условные образы-маски, калькированные с античных мифов и т.д.

Не случайно в самом начале романа толмач рисует в блокноте орнамент, принцип которого ляжет в основу организации всего произведения:

«Рисую в блокноте крестики, квадратики, делю их диагональными линиями на треугольники, закрашиваю так, чтобы получился рельефный орнамент» [Шишкин 2012; 13].

Хаотичность, неупорядоченность художественных элементов произведения является таковой лишь на первый взгляд: вся повествовательная структура романа подчинена единому художественному принципу, выраженному в автометаописательном высказывании – «узор плел прозу». Данная фраза не случайно является палиндромом: принцип симметрии, зеркальности становится структурообразующим для всего романа, не дает рассыпаться разрозненным (лишь на первый взгляд) элементам художественного целого на автономные, не зависящие друг от друга звенья:

«...главный нерв шишкинской поэтики, как нам кажется, заключается в том, что, предельно мозаичные на уровне формы, его романы обладают монолитной онтологией»,<sup>106</sup> – считает О. Гримова, утверждая, что основной онтологический смысл произведения вычленим из инварианта.

Так, А.К. Жолковский дает следующее определение данному понятию в своей книге «Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты»:

«...инвариант – это нечто повторяющееся в текстах автора и занимающее определенное место в той полной иерархии подобных единиц, которая образует поэтическую мифологию, или *поэтический мир* автора»<sup>107</sup>.

Важно отметить, что в романе «Венерин волос» каждый инвариант в процессе своего «курсирования» между нарративными пластами приобретает все

---

<sup>106</sup> Гримова О. Нарративная поэтика романа Михаила Шишкина *Взятие Измаила*: поиск инварианта. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С. 175.

<sup>107</sup> Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 66.

более и более выраженную символическую окраску, обрастая все новыми значениями и тем самым обретая возможность производить сильнейший ассоциативный резонанс.

Подобное наблюдение можно проиллюстрировать, обратившись к инварианту птичьей стаи, то и дело возникающему на страницах романа, посвященных образу Рима – города, в котором время «не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей, как затычку» [Шишкин 2012; 537-538]. В данной сюрреалистической зарисовке материализация такого абстрактного явления, как время вполне объяснима общей художественной установкой орнаментальной прозы, в которой «троп строится так, чтобы придать вещественность абстрактному и еще более подчеркнуть вещественность конкретного»<sup>108</sup>. С одной стороны, автор стремится придать времени качество осязаемости (сопоставление с водой), придвинуть вплотную к читателю посредством *травестии*, а также деконструировать устоявшийся романтический ареол Вечного города (Колизей-затычка); а с другой – показать его неподвижность, своеобразную замкнутость, благодаря которой в конце концов произойдет слияние всего со всем, синтез различных эпох и долгожданная встреча живых с вокресшими мертвыми:

«...последние страницы романа – своеобразная кода, в виртуозном музыкальном движении соединяющая ведущие мотивы романа – и преодолевающая статику смерти»<sup>109</sup>.

Стремясь к большей наглядности изображаемого, автор неоднократно прибегает к приему травестии: если Колизей сравнивается с затычкой, то птичья стая, описываемая в письмах к любезному Навухудоназавру, – с чулком:

«Огромная птичья стая. То сжимается, темнея, становясь гуще, то растягивается, распухает, перекручиваясь, переливаясь. Будто по небу летает

---

<sup>108</sup> Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. М.: Наука, 1976. С. 60.

<sup>109</sup> Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. С. 115.

огромный черный чулок, который все время *выворачивают* наизнанку» [Шишкин 2012; 192].

На глубинном, символическом уровне повествования сопоставление птичьей стаи с чулком имеет следующее наполнение: во-первых, оно маркирует неисчерпаемый потенциал явления к бесконечному множеству метаморфоз и перевоплощений, что является одним из ведущих мотивов романа. Следует отметить, что образ стаи, оказывается отчасти «созвучен» монадологической теории Лейбница, согласно которой простейшие элементы монады, не тождественные друг другу, способны форматировать бесконечное множество уникальных феноменов:

«Один из таких мотивов – многократные преобразования “вещества существования”, дающие новую жизнь и забирающие прежнюю, позволяющий взаимно отразиться исчезающему и рождающемуся на свет»<sup>110</sup>.

Также в краткой, но динамичной зарисовке эмблематически «манifestируется» еще одна магистральная идея «Венериного волоса». Различие в судьбах героев является лишь видимым, иллюзорным при всем их внутреннем единстве, повторении и отражении одного в другом. Точно так же и стая, сохраняя свою «монадологическую» сущность, способна переживать бесчисленное количество метаморфоз, реализуя таким образом свой потенциал к самоосуществлению.

Идея бесконечного перевоплощения лежит и в основе «странствующих» по страницам романа вечных сюжетов о Тристане и Изольде, Дафнисе и Хлое, «сшивающих» между собой разрозненные любовные линии, а заодно – всей философии любви, выраженной в многочисленных любовных историях «Венериного волоса»:

«Любовь – та же луна: если не прибывает, то убывает, – но остается той же, что в прошлый раз, и всегда одна и та же» [Шишкин 2012; 17]. В данном случае образ луны указывает на повторяемость, цикличность явления.

---

<sup>110</sup> Там же. С. 119.

И, наконец, в онтологическом смысле многозначный образ-символ стаи, представленный в постоянной динамике, своим движением также противостоит статике смерти. В конце романа стая переживает свою финальную метаморфозу:

«Птицы над Капитолием опять вывернулись в гоголевский нос – в ведерные ноздри влетают 700 ангелов» [Шишкин 2012; 536].

Здесь образ стаи, эмблематически иллюстрирующий мысль о неисчерпаемой вариативности феноменов бытия, актуализирует новый срез символических значений, отсылая читателя в первую очередь к фигуре самого Гоголя, чьи художественные открытия во многом наследует и сам М. Шишкин. Не сложно догадаться, почему в тексте автор апеллирует именно к петербургской повести «Нос»: шишкинские герои с их чутким обонянием склонны воспринимать окружающий мир главным образом через запахи (неслучайно несколькими страницами ранее нарратор высказывает непреодолимое желание, аналогичное жажде жизни, – превратиться в «один огромный нос», чтобы вдыхать весну). Перспектива вечной жизни открывается не сразу, а постепенно – через мотив узнавания или, скорее, распознавания, который дополняется характерологическим аксессуаром маски:

«Когда я подошел к телу Гоголя, не казался мне мертвым. Улыбка рта и не совсем закрытый правый глаз его породили во мне мысль о летаргическом сне, так что я не вдруг решился снять маску» [Шишкин 2012; 528].

Таким образом, метонимически «спаянный» с образом своего создателя архетипический образ носа, в который влетают 700 ангелов, несмотря на всю свою заведомую сниженность предстает в виде райских ворот, открывающих перспективу вечного бытия. Обыгранный в вполне гоголевском духе, гротескный образ ведерных ноздрей/райских ворот демонстрирует явную смысловую амбивалентность, взаимообратимость комического и высокого, столь же парадоксальную, как и внезапный переход от смерти к вечной жизни, которым завершается романное повествование.

## 1.2 «Архитектор неба»: триединство автора-демиурга, ребенка и Творца

Наблюдая за развитием одного и того же инварианта на протяжении всего романа, сложно не обратить внимание на то, как его очередное вторжение в повествовательный строй обретает отнюдь не спонтанный характер. Броуновское, на первый взгляд хаотическое движение деталей осуществляется по предустановленной траектории. Так, за счет неопределенно-личной формы глагола «выворачивают» возникает впечатление, что птичья стая лепится кем-то извне, обретая форму то чулка, то гоголевского носа. Здесь возникает вопрос о присутствии незримого всезнающего демиурга, занимающего доминирующее положение над всеми уровнями повествования, или же собирающего авторского сознания, которое придает эстетический контур явлениям внешнего мира, реорганизуя их в соответствии со своей системой мировоззренческих координат.

Интересно, что роль высшей организующей инстанции в какой-то момент начинает играть ребенок Изольды и толмача, который в минуту их ссоры безучастно рисует в углу:

«У него пролилась вода из банки, и он размазывал пальцем мутные разводы по мокрой, покоробившейся бумаге» [Шишкин 2012; 368].

И спустя всего четыре абзаца данное описание продолжится – но с совершенно иного ракурса:

«По морю ходили буруны, а низкое небо было все в мутных разводах, будто по нему кто-то размазывал тучи пальцем» [Шишкин 2012; 368].

Возникает впечатление, что ребенок в процессе своего рисования каким-то непостижимым образом повлиял на испортившуюся за окном погоду. Подобное зеркальное удвоение является не просто манифестацией взаимосвязи макро- и микромира. Оно демонстрирует магистральный мотив романа – связь всего со всем. Ссора родителей заставляет ребенка ощущать, как рушится его мир, он изливает эмоции на бумагу, и нарисованный пейзаж становится настоящим. «Весь мир – одно целое, сообщающиеся сосуды...» [Шишкин 2012; 507] – отмечает нарратор, в очередной раз подчеркивая нерасторжимое единство всех

элементов бытия. Кроме того, в данном эпизоде сам творческий акт становится реализованной метафорой метафизической силы воображения, способного мысленное превращать в реальное. И что немаловажно, именно через творчество частное, конечное время вливается в вечность.

Еще более отчетливо этот мотив выражен в дневниках Изабеллы Юрьевой, наблюдающей, как мальчик «Тимоша вырезает из бумаги человечков, солдатиков. У него еще не очень хорошо получается, неровно, то ногу отрежет, то фуражку с ухом. Стала ему помогать» [Шишкин 2012; 273].

Чуть позже в восприятии Беллы выстроится трагическая параллель с этим невинным детским развлечением:

«Потом шла домой, а улицы с войной наполнились калеками: будто кто-то их вот так же вырезает неаккуратно ножницами – то руку отрежет, то ногу отрежет по колено» [Шишкин; там же].

За счет подобной ассоциации и принципа зеркального удвоения возникает впечатление, что в художественном мире романа, имеющем единую кровеносную систему, действует эффект бабочки: один незначительный импульс в одной точке может привести к тотальной дисгармонии (война) или фатальной «поломке» человеческих взаимоотношений (разлад толмача с Изольдой) на другом полюсе романного бытия. Однако в художественном мире произведения действует и противоположный, уравнивающий закон – гармонии, добра и красоты. Нет ничего непоправимого, все обратимо, – считает автор (в частности, способностью «сглаживать углы» жестокой реальности обладает художественное, эстетически преобразующее сознание). Так, в самом финале романа появляется образ Архитектора неба, сочетающий в себе черты автора-демиурга, Бога-творца и ребенка – одновременно. Кроме того, образ небесного архитектора, кроющего ножницами универсум, очевидно, перекликается с культовым образом «Ветхого деньми», «Великого зодчего» У. Блейка, вооруженного «делительным циркулем»:

«Архитектор неба берется за ножницы, сейчас возьмет и вырежет из него все лишнее: колоннаду Святого Петра, мост с ангелами. И он тоже путаник –

вырезает ангелов, а получают севастопольские офицеры, они хотят всплыть и, привязанные, рвутся ввысь, и обрывки рубахи поднялись, как крылья» [Шишкин 2012; 540].

Здесь важно отметить, что в романе Шишкина автор-демиург отнюдь не является не кукловодом-марионеточником из набоковских романов, в неограниченной художественной юрисдикции которого пребывают все герои. Напротив, он становится персонификацией законов гармонии и красоты (Архитектор неба), которые уравнивают насилие и несправедливость:

«...если где-то на этой земле раненых добивают прикладами, значит, необходимо, чтобы на другом месте люди пели и радовались жизни! И чем больше смерти кругом, тем важнее ей противопоставить жизнь, любовь, красоту!» [Шишкин 2012; 351].

Обращение к ипостаси ребенка, которая представляет собой лишь одну из граней сложного собирательного образа, легко объяснимо с той точки зрения, что детскому сознанию оказываются в высшей степени присущи чистота и непосредственность мировосприятия, что коррелирует с наивно-первобытной мировоззренческой моделью, представленной в повествовании через интенсивное использование мифопоэтической образности.

Так, через нанизывание мифологических образов, в которых «гранулированы» основные смысловые векторы романа, оттеняется развитие ведущих мотивов произведения: вечного перерождения через анонимное растворение в надличностном потоке бытия и абсолютной божественной любви («..Бог создал себе ребенка, чтобы его любить: Ниневию. Он взял одного убитого под Бамутом солдата» [Шишкин 2012; 304-305]). Развитие индивидуальной мифологии героя (солдат Серый, из плевка которого рождалась Вселенная) словно вытекает из стилизованных фрагментов Песни песней царя Соломона и продолжается уже после гибели героя, части тела которого последовательно превращаются в элементы космологической схемы Универсума:

«Ты его знаешь, это же Серый. И вот из тела его сделал землю. Из крови, что вытекла из его раны, получились реки и море. Горы – из костей. Валуны и

камни – из передних и коренных зубов. Из черепа – небосвод. Его мозг – облака, пульс – сквозняк, дыхание – ветер, перхоть – снег» [Шишкин 2012; 305].

### **1.3 Повествовательная intersубъективность: от многоголосия к унисону**

Интересно, что толмач, чье сознание в финальной части произведения «абсорбирует сквозные, ключевые темы и мотивы, намеченные в сюжетных линиях других персонажей»<sup>111</sup>, по профессии является именно переводчиком – его задача заключается в том, чтобы свести на нет языковые различия, создать соразмерный онтологической величине универсальный «язык – дом бытия», если прибегнуть к знаменитой философской формуле М. Хайдеггера. Не случайно в своих письмах к сыну толмач полушутливо называет его Навухудоносором: с именем этого вавилонского царя связана реконструкция разрушенного ассирийским царем Синаххерибом зиккурата – башни-храма, ставшей прообразом Вавилонской башни из библейской притчи, строительство которой привело к рассеянию людей и языковому разделению. Подобная историческая отсылка, многократно повторяясь и варьируясь в письмах к сыну, инициирует запуск обратного отсчета времени, позволяя вернуться к исходной точке – языковому единству, а значит, и полному взаимопониманию, отражению себя в другом.

Сама фактура «Венериного волоса», по наблюдению Т.Г. Кучиной, наглядно выражает принцип музыкальности. Так, исследовательница отмечает «многоголосие» романа, иначе говоря многочисленность речевых партитур героев, каждый из которых стремится к предельному самовыражению (пусть и через чужую судьбу). Стоит отметить, что переход от сухого протоколизма к горячей исповеди будет многократно воспроизведен автором в сюжетной ситуации опроса нелегальных мигрантов, в результате чего возникает избыточная «живыми» подробностями рассказ.

---

<sup>111</sup> Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. С. 119.

Итак, истории в устах беженцев обретают особую достоверность – не только за счет обилия натуралистичных подробностей, но и за счет онтологического статуса самого слова, позволяющего пережить чужой опыт как свой собственный: «...даже «моторные», «давящие» на психику подробности преобразуют казенно-бюрократическую процедуру допроса, заставляют очередного анонимного персонажа предстать – пусть и на мгновение – «живой душой»<sup>112</sup>.

Опрашиваемые беженцы самовыражаются через вымышленные и подслушанные истории и в сам момент говорения обживаются в них, едва ли не искренне веря в подлинность говоримого, переживая через речевой акт чужой опыт и тем самым раздвигая границы своего собственного бытия, а заодно и возвращая к жизни «фигурантов» жизненных драм и трагедий (так, в одном эпизоде приводится целый перечень жителей аула Хайбах, сожженных заживо в сарае за отказ покидать свои дома).

«Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально... Мы есть то, что мы говорим» [Шишкин 2012; 27-28], – данная мысль, выражающая магистральный смысловой вектор романа, отчасти коррелирует с высказыванием Ж.П. Сартра о том, что «человек находится постоянно вне самого себя. Именно *проектируя* себя и теряя себя во вне, он существует, как человек. Будучи этим выходом за пределы, улавливая *объекты* лишь в связи с этим преодолением самого себя, он находится в сердцевине, в центре этого выхода за собственные пределы... человек *не замкнут* в себе, а всегда присутствует в человеческом мире...»<sup>113</sup>.

Получается, что каждый очередной мигрант в ходе опроса размыкается во внешний мир, «заимствуя» чужую историю и проектируя себя через нее вовне, что становится формой метафизического самоосуществления:

---

<sup>112</sup> Леденев А.В. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С. 140.

<sup>113</sup> Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов. М.: Издательство политической литературы, 1989. С. 343-344.

«Мотив взаимных отражений и удвоения (копирования) всего сущего также звучит в разных сюжетных линиях и соединяет разные слои художественной реальности»<sup>114</sup>.

Многочисленные сквозные подробности, которыми щедро снабжается тот или иной рассказ, не только придают повествованию достоверный характер, но и «монтажируют» отдельные эпизоды в единую киноленту. Не случайно Сартр вводит понятие «интерсубъективности», в основе которого лежит переживание и впитывание чужого опыта, необходимого для самопознания:

«Чтобы получить какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования, так же, впрочем, как и для моего самопознания»<sup>115</sup>.

Итак, язык в романе «становится средой, в которой объединяются “Я” и мир», если прибегнуть к выражению Х. Г. Гадамера. При этом тесное переплетение речевых партитур героев обеспечивает полифоничность романной композиции, сближая ее с музыкальным произведением.

#### **1.4 Язык как экзистенциальное убежище героев**

Через языковую сферу в романе Шишкина выразились древние представления о первобытной «спаянности» вещи и слова: последнее абсорбировало тот «космический», пространственно-временной потенциал вещи, которым оно обладает в наивно-мифологическом сознании человека, воспринимающего внешний мир в нерасторжимости макро- и микроэлементов, иначе говоря человека, обладающего синкретичным мировосприятием и стремящегося к гармонизации противоположенных начал. Такая перцептивная модель противопоставляется расщепленному взгляду на мир – мир, в котором непрерывно, испокон веков длится «Апокалипсис... обыденный, морозный, с поземкой, просто размазанный по времени» [Шишкин 2012; 275].

---

<sup>114</sup> Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. С. 120.

<sup>115</sup> Сартр Ж.П. Там же. С. 336.

Так, художественная реальность подается с двух совершенно разных ракурсов, представляя то расщепленной, разбитой на осколки (включенный толмачом нарезанный видеоряд, на котором обезглавливают пленника, насилюют женщину и т.д.); то целостной, гармонизированной «собирающим» оком художника («...к вечеру распогодилось, разогнало тучи, и что ни лужа, то *звездная цитата*» [Шишкин 2012; 477]).

Чувство экзистенциального холода и безысходного одиночества преодолевается именно в языке, который становится не только средством самовыражения, но и экзистенциальным убежищем: «Этот роман – моя лодка. Напишу, сяду в нее и уплыву» (реплика романиста Чурикова, приведенная в дневниках Беллы Юрьевой) [Шишкин 2012; 333]. В другой сюжетной линии лодка Немо становится идиллическим убежищем для опрашиваемого мигранта Анатолия, его возлюбленной Тани, ее сына Ромки и даже их общего ребенка, умершего еще до рождения. В данном случае лодка Немо, являющаяся отсылкой к «Наутилусу» Жюль Верна, также становится материализацией речевой сферы, в которой укоренено человеческое бытие. Следовательно, инвариант лодки соотносится и с пространственно-временным передвижением (побег из жестокой реальности и смерти в идиллическое пространство, в котором время остановилось), и с языковой сферой, в принципе неподвластной течению времени, а также способной к преодолению трагического разлада действительности.

Не случайно сам акт письма в контексте произведения обретает сакральный статус: именно через записывание становится возможным преодолеть не только расщепленность кризисного сознания (основную черту которого В. Топоров определяет как «тоску по целостности»), но трагическую противоречивость мира, в котором неизбежными остаются такие явления, как насилие, смерть, болезни и т.д. Этому хаосу писатель противопоставляет речь, сам язык художественного произведения как сферу слияния человеческих судеб в надличностный бытийный поток.

К примеру, в одном из эпизодов акт письма, «инкорпорированный» в пейзажную зарисовку, становится продолжением набоковской темы «знаков и символов», которые изредка проступают как сигналы потусторонности в обыденной жизни человека:

«... в окне тянулись голые деревья, наклоненные вправо, как буквы, написанные женским почерком, и вы поняли, что это вам ваша жена написала письмо, что любит вас и ждет» [Шишкин 2012; 51].

Образ рукописного текста как основы художественного мира романа не единожды «проступит» в пейзажных зарисовках романа:

«Наутро равнина переписана набело размашистым сугробистым почерком» [Шишкин 2012; 471].

И далее:

«... к вечеру распогодилось, и что не лужа, то звездная цитата» [Шишкин 2012; 477].

Многократное развертывание пейзажных зарисовок с семантикой записывания утверждает сакральный статус самого акта письма, а также заставляет читателя ни на секунду не забывать о рукописной природе описываемых образов, какими бы «живыми» они не казались. Ту же функцию – сакрализацию процесса письма – осуществляет и дневник Беллы, который певица ведет всю свою сознательную жизнь.

Набоковская тема «спасения в искусстве» у Шишкина трансформируется в мотив воскресения словом. Не случайно, когда толмач, будучи молодым учителем, получает от редакции заказ на написание биографии Беллы Дмитриевны, редакторша формулирует его задачу следующим образом:

«Суть книги – это как бы восстание из гроба: вот она вроде бы умерла, и все о ней забыли, а тут вы ей говорите: иди вон!» [Шишкин 2012; 109-110].

Интересно, что в дневники включаются фрагменты писем других людей. Так, переписывание весточки от возлюбленного, ушедшего на фронт, становится актом духовного воссоединения, сопровождаемого эффектом физического

присутствия юноши (примечательно, что первая близость героев накануне разлуки парадоксальным образом привела к чувству взаимного отчуждения):

«Переписываю строчки из его письма, и Алеша *будто* приближается, *будто* он где-то совсем рядом, за моим плечом. *Будто* мы соединяемся с ним вот так: *через* эти слова, *через* эти буквы» [Шишкин 2012; 265].

Многочисленные анафорические конструкции, которыми пронизана дневниковая запись, и семантический ряд самих глаголов со значением сближения-воссоединения воспроизводят процесс последовательного приближения возлюбленного. Симптоматично, что местом последнего нематериального соприкосновения героев (вскоре после этого Алеша погибнет на фронте), становится именно дневник Беллы, в котором отражается мотив укорененности человеческого бытия в слове.

Так, О. Назаренко отмечает, что «М. Шишкин воссоздает мир, где все обратимо: он требует от повествователя непрерывного описания, потому что, если остановить его ежесекундное фиксирование в письмах Изольды к Тристану, дневниках Бэлы, он “расползется”, разобьется на эпизоды и перестанет казаться обжитым, реальным»<sup>116</sup>.

### **1.5. «Растительные» мотивы романа «Венерин волос»**

Ввиду вышесказанного весьма примечательной представляется контаминация теории сотворения («В начале было Слово...») с элементами теории эволюции в причудливую «космогоническую» модель, представленную в одном из писем Навухудоносору:

«...у нас здесь слова образуются по ночам, сгущаясь из словесной туманности. Словесная пыль каким-то образом превращается... в *семечки* на языке» [Шишкин 2012; 104].

И далее:

---

<sup>116</sup> Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 37.

«Письмо попало под дождь, чернила расплзлись, буквы набухли, дали побеги» [Шишкин 2012; 477].

В другом фрагменте буквы сопоставляются с разбежавшимися муравьями:

«...только положил книгу на траву, чтобы стянуть футболку, взял снова в руки – и по странице уже ползают муравьи, как разбежавшиеся буквы» [Шишкин 2012; 521].

Обращаясь к растительной и энтомологической образности, автор последовательно культивирует мотив возможности, потенциала, скрытого в слове, и, главным образом, выводит на первый план его животворящую функцию. Примечательно, что в трех фрагментах процесс оживания букв нарастает «крещендо» (семечки; побеги, «разбуженные» дождем; муравьи – разбежавшиеся буквы). Так, в повествовании возникает образ мирового дерева, в котором все взаимосвязано – «видимое и невидимое, корявое и нежное, верхушки и корешки» [Шишкин 2012; 421].

«...люди – это такая ветка, на которой мы распускаемся, как листья из почек. Листья опадают, а ветка растет» [Шишкин 2012; 419].

Рассуждая о мифопоэтическом наполнении образа мирового дерева, Топоров приходит к выводу о том, что его целостность, неразложимость на элементы обеспечивает его связь с макро- и микро-миром (ср. «нити», которые сшивают высший мир и нижний, так называемое «млыво»). Подобная взаимосвязь аккумулирует непрерывный процесс сообщения энергетических потоков, взаимное программирование человека и Универсума:

«В первом случае человек как бы вводится в космос, проецируется на него, во втором, напротив, космос внедряется в человека, членит его соответственно своей собственной структуре. Образ мирового дерева как раз и является местом пересечения обоих потоков. Эти особенности образа мирового дерева гарантируют *целостный* взгляд на мир, на все окружающее человека и на него самого. Они же открывают возможности снятия (преодоления) противопоставлений — объектно-субъектных, пространственно-временных, причинно-следственных и т. п., определяющих эмпирическую сущность

человека как конечного существа, и, следовательно, позволяют преодолеть временность и конечность человеческой природы»<sup>117</sup>.

Итак, мифопоэтический образ мирового дерева, воплощенный на уровне последовательно сопрягающихся растительных мотивов (семечки, побеги, ветви), эмблематически выражает переплетение судеб героев, «произрастающих» на ветвях этого дерева и, как следствие, растворение частного в имперсональном потоке, что непосредственно коррелирует с философским постулатом Сартра о разомкнутости индивидуума в мир с целью самообретения. И что самое главное, синтезируя все многообразие своих элементов в органичную целостность, дерево за счет непрерывного роста и преумножения ветвей становится «мостом» к бессмертию.

Итак, для речевого строя прозы М. Шишкина характерны следующие черты: сквозные элементы повествования из декоративных становятся конструктивными и расширяют круг своих ассоциативных связей, «дрейфуя» между нарративными пластами романа; в ходе повествования все более ощутимым становится художественное присутствие аморфного образа высшего организующего начала – своего рода дирижера, сводящего многоголосие произведения к финальной музыкальной «коде» и интегрирующего в себе образ ребенка, демиурга и Творца. Также следует отметить, что, исподволь вводя образ демиурга, автор адаптирует в повествовании живописный и архитектурный код, тем самым подчеркивая примат созидательного начала образа, который сводит воедино «далековатые» явления, выводя одно из другого (так Архитектор неба, напоминающий «Великого зодчего» Блейка, вместо ангелов по ошибке вырезает севастопольских офицеров-утопленников). Достижение абсолютного всеединства и взаимопереходности, «превращения многого в одно, множества в единство — некое образование, которое перерастает границы персонального,

---

<sup>117</sup> Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Том 1. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 275.

когда личность инкорпорируется в мир»<sup>118</sup>, становится возможным за счет магистрального мотива непрерывного преобразования «вещества существования», эмблематически выраженного в инварианте птичьей стаи. Сведение речевых партий в унисон приводит к достижению интерсубъективности, иначе говоря к метафизическому самоосуществлению; язык же становится не просто сферой выхода за собственные пределы, но и средой слияния всех говорящих с внешним миром. Кроме того, язык как метафизическая величина претерпевает ряд материальных трансформаций, превращаясь то в лодку (в данном инварианте реализуется комплекс его пространственно-временных значений), то – через звуковые мотивы – в растительные элементы, которые в конечном счете восходят к образу мирового дерева. Столь тесное переплетение мотивов, взаимосвязанность фрагментов сближает роман с музыкальной симфонией. Так, М. Шишкин создает единую «кровеносную» систему романа, в которой все сосуществует и взаимодействует в едином временном срезе.

### 1.6 Звуковые мотивы романа «Венерин волос»

Интерес толмача к языковой сфере обусловлен не столько его профессиональной деятельностью, сколько интуитивным постижением «реанимирующей» функции самого логоса с его неиссякающим витальным зарядом. В связи с онтологическим потенциалом слова в повествовательной ткани романа, подсвеченной многочисленными мифами, наблюдается переход «звуковых мотивов в тематические элементы»<sup>119</sup>:

«Вот чувствуешь, запахло паленым – это мотылек попался, обжег крылья о раскаленную лампочку, а за окном пошел ночной дождь, но с неба падают не капли, а буквы – к, а, н, л, и – слышишь, барабанят по подоконнику, и запах сгоревшего мотылька – все это буквы. И мы все – единое целое» [Шишкин 2012; 424].

<sup>118</sup> Шубин Р. Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С. 90.

<sup>119</sup> Шмид В. Там же. С. 148-149.

В данном отрывке обращает на себя внимание интенсивность употребления гласного «о» (22 раза). Шишкину удастся «гранулировать» онтологический смысл романа в одном звуке, который в силу своего графического начертания становится символом непрерывного круговорота бытия, победы над смертью через непрерывное перерождение, а также единства всего со всем. Так, звук «о» иконически отображает модель романного универсума. Актуализируя ассоциативный заряд звука, Шишкин делает более ощутимой поэтическую фактуру текста<sup>120</sup>.

Таким образом, эффект произрастания реальности из звукового зерна достигается ощутимой инструментальной «окантовкой» слов, которые, фонологически «стыкуясь» друг с другом, делают одушевленное и неодушевленное явлениями одного порядка (мотылек-капли). Причем фонетическому «закреплению» с целью удержания от распада и смерти подлежит как живое (мотылек), так и неживое (капли). В данном отрывке «акустическая масса» слова, с одной стороны, остраивает, а с другой — овеществляет его, «придвигая» вплотную к воспринимающему и тем самым «высвобождая» суггестивный потенциал слова, раскрывая его экзистенциальную глубину. Буквенно-звуковой состав слова начинает доминировать над привычным значением, которое «стирается» в результате исторического бытования лексемы. Так, «расщепляя» слово на отдельные звуки, автор стремится к достижению эффекта непосредственного восприятия, физической ощутимости явления, которое «затерялось» за привычной номинацией. Последовательно концентрируя определенные звуковые комбинации, автор приобщает читателя к «деланью вещи»: через многочисленные образные материализации и фоническое «прописывание» слово обретает плоть, тогда как судьбы живых людей перетекают во внеэмпирическую реальность (дневники

---

<sup>120</sup> Подобным образом делится Б. Янгфельдт о впечатлении, произведенном на И. Бродского шведской буквой «Ö»: «Ö – существительное из одной буквы, изображающее то, что оно означало (остров), окруженное к тому же двумя маленькими северными островками. Архипелаг в одной букве!» (Цит. по Янгфельдт Бенгт. Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 215). Так, иконическое изображение литеры, которая стала графически совпадать со своим денотатом, стало источником для яркой поэтической ассоциации.

Беллы, историческое сочинение Ксенофонта становятся залогом вечного бытия в слове):

«...в текст вводятся мифологические сюжеты о Тристане и Изольде, Дафнисе и Хлое, которые воскресают всякий раз, благодаря возможностям языка. Итак, в романе «Венерин волос» всех погибших и пропавших воскрешают слова. Таким образом, набоковская тема власти языка в творчестве М. Шишкина трансформировалась в тему воскресающей силы слова»<sup>121</sup>.

Итак, звук становится инструментом моделирования художественной реальности. Через фонетическую материализацию, делающей форму слова ощутимой, стирается дистанция между номинацией и денотатом, тем самым достигается их полное тождество. Переход мимолетных явлений (мотылек, капли) в разряд непреходящих осуществляется посредством письма: графическое начертание становится залогом спасения.

Так, звук превращается в средство программирования художественной реальности, в которой сближаются явления разного порядка, за счет чего достигается нерасторжимое единство бытия:

«Единство разного» выражается... в пристрастии к аллитеративному фонетическому сближению разных слов, вплоть до паронимии... к однородным синтаксическим конструкциям, часто сопрягающим далековатые явления»<sup>122</sup>.

Определенные звуки начинают функционировать по принципу магнитов, притягиваясь друг к другу и тем самым обеспечивая сближение «далековатых явлений»:

«В полузатоленной лодке плывут облака» [Шишкин 2012; 365], – за счет паронимии, а также метонимии происходит сближение элементов макро- и микромира. Также звукопись воспроизводит эффект плавного, неторопливого движения.

---

<sup>121</sup> Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 36.

<sup>122</sup> Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 14.

Звуковая сфера наделяется в художественном мире Шишкина особым онтологическим статусом:

«Так Бог может свернуться... в звук колокола – как молоко в творог» [Шишкин 2012; 365].

На примере двух вышеприведенных предложений видно, что для художественного мира Шишкина характерно сближение разнородных понятий на основании звуковых созвучий (парономазия), приводящих «далековатые явления» в отношения взаимного резонанса. Подобная поэтическая особенность таит в себе важнейшую творческую интенцию – изобразить жизнь во всей ее целостности, нивелировать дистанцию между полюсами романного бытия.

Так, звук становится связующим звеном между жизнью и смертью:

«Жизнь – это струна, а смерть – это воздух. Без воздуха струна не может звучать» [Шишкин 2012; 162].

И далее:

«Струна, которая дрожит, и воздух, который рождает звук» [Шишкин 2012; 407].

Так, звуки становятся не просто строительным материалом, но средством программирования художественного Универсума. Зеркальность, удвоение всего сущего закрепляется фонически – через многочисленные палиндромы («узор плел прозу», «и ледены недели», «и нет тени», «и волнами луну лиман лови», «там холмы, дым лохмат» [Шишкин 2012; 484]). Интенсивно используя палиндромы (греч. *palindromos* – бегущий обратно), Шишкин наследует набоковскому принципу культивации образной, композиционной и звуковой симметрии. Так, данный вид анаграммирования был излюбленным приемом Набокова. Шишкин, используя палиндромы, запускает обратный отсчет времени, которое начинает «растекаться» в обе стороны. Так, прошлое органично включается в будущее, за счет чего возникает непрерывный круговорот времени. В конечном счете палиндром с его зеркальным принципом прочтения маркирует идею преодоления смерти.

Таким образом, Шишкин, переводя акустическую аранжировку текста в символический план, наследует творческим принципам А. Белого, извлекавшего целые сюжеты и образы из музыкальных созвучий.

Здесь стоит сказать несколько слов о музыкальной компоненте текста, которая выражается через контрапункт. Симультанное движение сюжетных линий в конце концов переходит в унисон – финальную «коду» романа, интегрирующую в себе основные образы и ведущие темы романа:

«**Ночью громче фонтаны. Никого у Баркаччо. Никого у Треви...**» [Шишкин 2012; 540] – в небольшой «римской» зарисовке музыкальное начало заявляет о себе не только на уровне фоники, но и в виде вторжения метрических звеньев, задающих вертикальную проекцию текста. За счет полиметрии (трехстопный дактиль сменяется двумя цепочками двухстопным анапеста) усиливается эффект фрагментарности явлений, которые в конечном счете сливаются в один поток подробностей «собирающим» оком художника (фонетически — за счет нанизывания звуковых повторов).

Усиливая «пульсацию» отдельных звуков, Шишкин выдвигает те или иные слова и группы слов на первый план:

«**Фонтан фонтанов**, адмирал, **ф**лагман — ведет за собой **ф**онтанную **ф**лотилию по каменному заснувшему **м**орю. Никому не садится водяная пыль на **к**ожу. **Н**икто не пьет вкусную Аква **В**ирго, **н**икто не бросает через плечо **м**онетку...» [Шишкин 2012; там же].

Комбинация мягкого «ф» со звонкими сонорными звуками фонетически «сшивает» между собой разноплановые явления, перечисление которых напоминает хаотичный поток сознания. Анафорические конструкции монтируют в текст «зияющие» детали (монетка, Аква Вирго), которые маркируют *мотив пустоты*, который в дальнейшем усиливается и проясняется:

«На **Ф**оруме тихо, пусто, **т**олько кошки сидят и не **о**трывают глаз **о**т прибитых рук. **С**коро будет светать» [Шишкин 2012; 540].

Звук «о», предельно конденсируясь в приведенном отрывке, обретает дополнительное символическое значение – он маркирует идею пустоты, как

экзистенциального антимира, подлежащего гармонизации, пустоты как начала чего-то нового. Не случайно после этого описания появляется образ Архитектора неба как персонификации закона гармонии и красоты.

Помимо сближения «далековатых явлений» звуковые мотивы кодируют дефрагментацию художественной реальности. Подобный распад художественной ткани на элементарные частицы наблюдается в эпизодах, посвященных совместной поездке толмача и Изольды в Рим – город, который на глазах «обрастает» соответствиями, искусными копиями оригиналов, которые начинают враждебно окружать толмача:

*«Рим тел. Тела повсюду – каменные, но телесные – мужские, женские, полуживотные. Мускулы, груди, соски, пупки, ягодицы – у диоскуров, императоров, мадонн, тритонов, богов, фавнов, святых. Бедра, колени, икры, пятки, растопыренные пальцы ног»* [Шишкин 2012; 196].

Первая фраза – брахиколон – задает отрывистый, рубленый ритм. Эффект обрывочности описания усиливается за счет дефрагментации на части тела: нанизывание однородных членов предложения осуществляется за счет резкого шипящего звука «ж». Далее следует серия взрывных (б, п, д, т, г, к), которые усиливают иллюзию распадающегося единства на составные элементы. Сонорные – в особенности вибрант «р» – создают эффект дрожи, вибрации, которая предшествует разрушению. Завершается описание лаконичным замечанием: «Тот Рим рассыпался на осколки» [Шишкин 2012; 197].

Подобный ассоциативный звукоряд, состоящий из взрывных и сонорных, маркирует восприятие толмача, приехавшего в Рим в полном одиночестве несколько лет спустя (примечательна в данном случае композиционная инверсия, реорганизующая временные ряды: толмач сидит на ступеньках и вспоминает, что сидел на них вместе с Изольдой несколько лет назад, вслед за чем совершается экскурс в прошлое):

*«Испанская лестница соткана из тел, рук, ног – живой гобелен, сбежавший из ватиканских музеев»* [Шишкин 2012; 197].

Фонетическое оформление фразы вкупе с брахиколоном («тел, рук, ног») не просто способствует деконструкции образа мифологизированного топоса с устоявшейся коннотацией (город влюбленных и памятников). Оно становится маркером личной катастрофы – распада семьи, который начинается в Риме, обернувшимся городом призраков, профанных копий (Тибр сравнивается с жижей), в котором «даже сам толмач оказывался копией какого-то утерянного оригинала» [Шишкин 2012; 208]. Вместе с тем в повествовании проступают намеки на особую единящую роль Рима, который время наполняет, как вода. Так, мимолетное упоминание о том, что оказались копиями и статуи ангелов Бернини прояснится в финале романа, когда Архитектор неба начинает вырезать ангелов, а вместо этого получают мученики – севастопольские офицеры: «...они хотят всплыть и, **привязанные, рвутся** ввысь, и **обрывки рубахи** поднялись, как **крылья**. Может, это он, Бернини, все на свете и **перепутал!**» [Шишкин 2012; 540]. Итак, ангелы оказываются не симулякрами, а живыми «слепками» с чьих-то судеб, трагически оборвавшихся, но увековеченных в камне еще до своей смерти. Время закольцовывается. Буквенно-звуковые штрихи делают описание живым, синхронизируя различные временные срезы и тем самым открывая перспективу бессмертия.

Таким образом, Шишкин не просто создаёт образ звучащего мира и не ограничивается заботой о музыкальном благозвучии тех или иных фрагментов, наполненных эмоциональным содержанием. Сам звук, превращаясь в самодовлеющий мотив, последовательно обрастает все новыми семантическими обертонами. Так, гласный звук «о», иконографически маркируя идею круговоротного движения, становится прообразом романного Универсума (об уроборической модели мироздания речь пойдет в следующей главе). Приобщая читателя к процессу «деланья вещи», автор показывает, как крупинки звука собираются в целостный завершённый образ (причем через использование ритмико-акустических эффектов прозаический строй текста сближается с поэзией). Важнейшая авторская интенция состоит в том, чтобы воссоздать нерасщепленный мир, собрать художественный универсум из «семечек» слов и

звуковых крупниц, в которых концентрированы важнейшие метафизические смыслы романа. Зеркальный принцип палиндрома позволяет экстраполировать прошлое в будущее, тем самым замкнуть ход времени и преодолеть саму идею смерти.

## **§ 2. Приемы реализации феноменологического мировидения в прозе М. Шишкина<sup>123</sup>**

В литературе XX века особое место занимает так называемая феноменологическая проза, отличающаяся обостренным синкретичным восприятием реальности. Эта тенденция представлена такими именами, как И. Шмелев, И. Бунин, В. Набоков и С. Соколов, художественные открытия которых оказались созвучны положениям феноменологической теории Э. Гуссерля. Вот главные из этих положений: первичность сознания по отношению к реальности; его редуцированность (доэмпирическое сознание, так называемое «*эпохе*»); устремленность к сущности вещи, или интенциональная природа человеческого сознания. Гуссерлевский лозунг «Назад к вещам!» наглядно иллюстрирует важнейшую особенность феноменологически заостренного восприятия, направленного на тот или иной предмет. Воспринимающее сознание при этом обостряется под влиянием таких внешних раздражителей, как запах, вкус, шум, вбирает в себя этот предмет полностью, стирая грань между внешним и внутренним.

Думается, что данная тенденция, ярко обозначившаяся еще в начале XX века в творчестве И. Бунина («Антоновские яблоки») и И. Шмелева («Лето Господне»), стала «ответом» на социальные катаклизмы и потрясения, особой формой эскапизма, выраженной в попытке укрыться от исторических невзгод в «башне из слоновой кости» — уйти в мир запахов, звуков и осязательных подробностей, которые вкупе образуют картину светлого прошлого, тяготеющего к фактуре импрессионистического полотна.

---

<sup>123</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

В современной литературе подобная художественная тенденция представлена именами О. Славниковой, В. Казакевича, М. Шишкина. Их преемственность по отношению к классическим образцам наводит на вопрос, чем вызвано обращение к феноменологической прозе в XXI веке, в эпоху относительного затишья и социальной стабильности. Является ли это следствием имманентных внутрилитературных процессов, связанных с кризисом постмодернизма и, как следствие, поиском устойчивых духовных основ, неочевидным образом «гранулированных» в пестрых подробностях окружающего мира, в бытовых деталях, соотносимых с мандельштамовским понятием «утвари» (предметы обихода, согретые душевным теплом, присутствием человека). Или же писатели-феноменологи подобным образом ищут точку опоры в мире социально-исторической турбулентности? Так или иначе, с уверенностью можно утверждать, что феноменологическая проза, выйдя за рамки идиостилия нескольких авторов, стала представлять собой довольно объемный массив современной словесности.

Так, в прозе Михаила Шишкина, преемника традиции Набокова и Саши Соколова, непосредственность мировосприятия субъекта передается с высокой степенью убедительности. Благодаря тому, что автор щедро снабжает повествование элементами акустической, обонятельной и вкусовой образности, шишкинский герой, словно утрачивая телесность, растворяется в эфире собственных ощущений. Отсюда эффект «прорастания» во вселенную, иной раз — полного слияния с ней (впрочем, не релевантного тютчевской романтической формуле «...Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай!»):

«И вдруг со мной что-то произошло. *Будто* я попал из ненастоящего в настоящее. *Будто* все чувства, как объектив, навели на *резкость*. *Будто* у всего мира кругом оказалась моя кожа, продрогшая от августовского утренника... Еще я услышал свое дыхание, как мои легкие захватывали жизнь» [Шишкин 2017; 29].

Данный эпизод, изобилующий анафорическими конструкциями, задающими особый медитативно поэтический ритм прозаическому повествованию,

становится едва ли не центральным, кульминационным в рассказе «Пальто с хлястиком», представляющим собой череду детских воспоминаний, — в первую очередь, за счет того, что именно в этом небольшом фрагменте обнаруживается удивительная способность героя одномоментно улавливать и впитывать в себя мимолетные подробности природного мира, в которых ему явственно слышится пульс самой жизни. «Мокрое шуршание в траве» под ногами как сплав тактильно-звуковых ощущений героя, «дымок от невидимого костра» [Шишкин 2017; 30] и плеск Волги в тумане — совокупность этих подробностей хорошо передает специфику поэтики, основанной на феноменологически обостренном восприятии текучего бытия. Скрупулезно собирая в своем сознании эту «мозаику» впечатлений с привязкой к определенному запаху, вкусу и цвету, Шишкин вновь и вновь создает своего рода коллекцию сенсорных редкостей, «собрание ощущений, музей всего», если использовать автометалитературное описание из романа «Взятие Измаила».

Для шишкинского героя запахи окружающего мира имеют почти документальную значимость, выступая как неопровержимое доказательство достоверности происходящего, которое подается как «проистекающее», то есть необратимо уходящее в прошлое.

«А запахи – это ведь язык Бога» [Шишкин 2012; 214], – говорит толмач, герой шишкинского романа «Венерин волос», утверждая таким образом особый онтологический статус запаха, его посредническую роль между высшими субстанциями и человеком.

Не случайно тот или иной запах<sup>124</sup>, заявляя о себе на очередной странице «Венериного волоса», «извлекает» из небытия те или иные микроэпизоды, из пестрых «лоскутов» которых состоит повествовательная ткань романа. Их видимая хаотичность, неупорядоченность является таковой лишь на первый взгляд: вся повествовательная структура произведения подчинена единому художественному принципу, выраженному в автометаописательном

---

<sup>124</sup> Здесь представляется уместным упомянуть о таком важном литературном топосе, как эффект Пруста (эффект воскрешения прошлого посредством запаха).

высказывании – «узор плел прозу» (о структурообразующей роли палиндромов речь шла в предыдущей главе). Многочисленные речевые партитуры и сюжетные линии оказываются взаимопроницаемы за счет курсирующих повествовательных элементов:

«Все детали описания оказываются неразъемными – они повторяются в одной и той же последовательности и обозначаются одними и теми же словами. Женская привычка именно таким способом поправлять волосы становится едва ли не самостоятельным феноменом повествования, получая возможность существовать автономно (подобно улыбке Чеширского кота, разгуливающей отдельно от кота) и встраиваться в характеристики разных персонажей, весьма далеко отстоящих друг от друга и во времени, и в пространстве, и даже обитающих на разных уровнях романной реальности (один из них определяется автором как «млыво»))»<sup>125</sup>.

Переход деталей, художественных штрихов и повествовательных элементов из одного нарративного пласта в другой осуществляется за счет смягчения и размывания границ между планами, что весьма характерно для орнаментализма, в котором реалистический принцип логического детерминизма вкупе с лапидарностью стиля оказывается вытеснен приматом художественного сознания, прихотливо реорганизуя элементы действительности.

Так, упоминание «пахучей кофемолки» в руках одной из героинь, данное словно вскользь в потоке прочих подробностей, всплывет в диалоге переводчика и очередного нелегального мигранта Анатолия – спустя почти пятьдесят страниц текста. Подобную значимость для героини и ее возлюбленного этот запах обретает неслучайно: в этот день они зачали долгожданного ребенка. Аромат кофемолки, которую героиня держит в руках, сопровождается ее мыслями о том, «как просто быть счастливой» [Шишкин 2012; 42]. Однако данное в ходе опроса уточнение мигранта о том, что ребенок умер внутри материнской утробы на поздних сроках беременности корректирует эту мысль следующим образом:

---

<sup>125</sup> Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. С. 120.

насколько просто быть счастливым, настолько зыбко и само счастье. Так, рождение оборачивается смертью: «И я глажу ей живот и хочу приложить ухо, послушать, и вдруг мне становится так страшно, что это все сон, и там у нее внутри – смерть...» [Шишкин 2012; 102]. Обреченность человека в мире насилия и несправедливости, где властвует роковая случайность, рождает трагическое мироощущение и вместе с тем обуславливает непрерывный поиск незыблемых основ, точки устояния. Противостоять временной необратимости, зыбкости бытия могут именно запахи с их способностью «реанимировать» не только события любой давности, но и самих людей с их «живыми» историями. Так, дневники покойной оперной певицы Изабеллы Дмитриевы пропитались разнообразными запахами, в том числе и самой героиней:

«Дневники в разноцветных допотопных переплетах пахли старыми окурками из кадки, и сквозь эту затхлую вонь пробивался запах слежавшегося в страницах времени. И еще чуть пахло чем-то женским, вернее, старушечьим, какими-то старыми духами» [Шишкин 2012; 109].

Запах дневника неслучайно преподносится толмачу как первое впечатление, предшествующее рукописному содержанию страниц. Переводчик неслучайно фиксирует внимание на запахах, связанных с временными характеристиками, ведь Изабелла была ровесницей века и свидетельницей многих исторических событий: старушечий запах, старые духи и, наконец, запах «слежавшегося в страницах времени», материализация которого предваряет собой воскресение на страницах дневника тех умерших людей, с которыми соприкасалась жизнь Беллы. Так, долгая и непростая судьба певицы вместила в себя судьбы многих других людей, которые обрели бессмертие в ее дневниках. И, наконец, толмач ощущает женский запах. Позднее из дневников он узнает о чувственной натуре певицы, которая мечтала родить ото всех, кого любила:

«Бесконечные влюбленности Беллы, ее привязанность к родителям и няне, чувство обожания, переживаемое в гимназии, череда страстных увлечений в зрелом возрасте с сопутствующими им ревностью и обидами – все это подается

автором с максимальным использованием *обонятельных* (и в чуть меньшей степени акустических) характеристик»<sup>126</sup>.

Единственная беременность Беллы, окончившаяся трагически (ее сын умирает в младенческом возрасте), описывается подробно с точки зрения воспринимаемых запахов:

«А я теперь хожу по Парижу и вдыхаю, как сумасшедшая, запах машин. Раньше терпеть не могла, а теперь остановлюсь у таксомоторной колонки и нюхаю, нюхаю. Как чудесно пахнет бензином!» [Шишкин 2012; 443].

Обонятельные и вкусовые подробности, которыми изобилуют страницы дневников Беллы, обладающей особой сенсорной отзывчивостью, становятся катализатором потока детско-юношеских воспоминаний (примечательно, что воскресение умерших осуществляется не только за счет реализации онтологического потенциала слова, но и посредством ассоциативных импульсов, идущих от повышенной концентрации сенсорных характеристик в тексте):

«Вспоминаю папу, и во рту сразу лимонный вкус – он сам всегда пил и заставлял детей пить свежавыжатый сок лимона» [Шишкин 2012; 119].

Запах дынной корки заставляет самого толмача не только вспомнить родного отца, который в детстве воровал «из полного вагона арбузы и дыни», но и пережить в воображении тот опыт, которым он не обладал:

«И даже сейчас, когда я все это пишу вдруг ужасно захотелось арбуза, будто это вовсе не отец, а я сам подкрадываюсь, распластавшись по стене грохочущего вагона... и я уже знаю, что в вагоне не арбузы, потому что на меня пахнуло из жаркой, душной темноты дынной коркой» [Шишкин 2012; 106-107].

Итак, запах служит в тексте той ассоциативной пружинкой, которая способна не только воскресить в памяти героя события любой давности в одно мгновение, сделав их непризрачным настоящим, но и подарить им свойства мнемонической

---

<sup>126</sup> Леденев А.В. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С. 143.

стабильности, своего рода словесного сувенира<sup>127</sup>. Именно поэтому герой столь тщательно собирает запахи, скрупулезно собирает их в своем сознании, составляя целые гербарии ароматов с привязкой к тому или иному жизненному событию. Шишкинские героини зачастую обладают обостренным обонянием: так, герой рассказа «Клякса Набокова» неслучайно носит фамилию Ковалев, что является прямой отсылкой к повести «Нос» Н.В. Гоголя: стоя на берегу Лемана, бизнесмен «...жадно втягивает в ноздри ветер с озера» [Шишкин 2017; 293].

Преимственность М. Шишкина – писателя во многом ориентированного на ольфакторную образность – по отношению к художественным открытиям Н. Гоголя представляется отнюдь не случайной:

«В школе проходили Гоголя. Молодой учитель объяснял, что побег носа – это побег от смерти, а его возвращение есть возврат к естественному порядку жизни и умирания» [Шишкин 2012; 42].

Действительно, жизнь и смерть – два неотделимых друг от друга полюса бытия – зачастую воспринимаются шишкинскими героями именно через запахи. Интенсивность источаемого или воспринимаемого запаха нередко приравнивается к интенсивности проживания жизни (так, во время беременности героиня с упоением вдыхает запах бензина). Запахи могут иметь символическое наполнение. Так, грубый и натуралистичный запах медвежьих шкур и лошадиного пота, ощущаемый Изабеллой во сне, становится предсказанием гибели ее возлюбленного.

Значимость ольфакторной образности к финалу романа возрастает до такой степени, что в конце концов осуществляется метонимическое замещение референта ни чем иным, как носом, «перекочевавшим» в виде лейтмотивного образа из петербургской повести Н. Гоголя в шишкинский роман вместе с особой витиеватостью слога, словно тяготеющего к стилю лирических отступлений «Мертвых душ»:

---

<sup>127</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

«Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в ноздри. Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше – ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно больше благовония и весны» [Шишкин 2012; 527-528].

Сопоставим стилевую практику М. Шишкина с «феноменологическими» наработками другого предшественника-классика. Яркая ольфакторная образность, созвучная стилистическим изысканиям Шишкина, является основной тематической палитрой рассказа И. Бунина «Антоновские яблоки», в котором аморфный сюжет оказывается замещенным одномоментными состояниями героя (трансцендентальное «Я»), который чутко воспринимает красоту окружающего мира через детали и мелкие подробности.

Интересно, что время от времени автор «Антоновских яблок» «комбинирует» различные формы восприятия (так, он *«слышит» запах* яблок), за счет чего создается эффект синтетической действительности. К подобной комбинаторике ольфакторной и акустической образности обращается и Шишкин в своем рассказе «Кастрюля и звездопад»: «Было так восхитительно лежать на колкой постели, нюхать *оглушительно благоухающее сено...*» [Шишкин 2017; 317]<sup>128</sup>.

Толмач, герой романа «Венерин волос», стоя рядом с молодыми мамами, ломающими ветви сирени, стоит рядом с «пахучим треском» [Шишкин 2012; 111]. Комбинация акустической и ольфакторной образности, осуществленная за счет метонимического переноса, не только и не столько передает сплав пестрых подробностей окружающего мира, сколько синестетическую чуткость самого героя, способного различать почти неуловимые «обертон» текучей, казалось бы, неуловимой действительности. Сознание толмача, конститутивным свойством которого является стремление зафиксировать, увековечить быстро

---

<sup>128</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

текущую, неуловимую реальность, жадно впитывает в себя, казалось бы, неважные и второстепенные подробности словно увиденные боковым зрением, воспринятые мимоходом, которые впоследствии наполняются глубоким экзистенциальным смыслом:

«В подъезде пахло краской после только что оконченного ремонта, и к этому *новому* запаху уже примешивался *старый* – кошек, мочи и сырой побелки» [Шишкин 2012; 111].

Нарочито антиэстетичные запахи, которые просачиваются в сознание толмача почти сразу вслед за ароматом свежераспустившейся сирени, становятся ольфакторной «прелюдией» к известию о смерти Беллы Дмитриевны, преподнесенному толмачу во всех отталкивающих подробностях. Дифференциация запахов подъезда на старый и новый дает ощущение смены эпох, которое подкрепляется запахом «слежавшегося» в страницах дневников времени.

Щедро снабжая повествование многочисленными сенсорными подробностями, Шишкин прибегает к поэтизации прозы, наследуя бунинским художественным принципам. За счет обилия подобных деталей возникает эффект текучей жизненной плазмы. «Цементировать» эти разрозненные подробности в единый массив обоим авторам помогает *лирическая память*. Именно последняя становится своеобразным механизмом «реконструкции» прошлого и построения лирической ретроспекции<sup>129</sup>.

Любопытно, что в романе «Письмовник» Шишкин отмечает, что некогда запомнившийся запах имеет способ прорезываться, становиться острее и раскрываться полностью по прошествии определенного времени. Так же, как значимость некоторых событий открывается лишь спустя время. Вероятно, именно в силу этой особенности мироощущения шишкинский герой живет в едином пространственно-временном континууме, в котором симультанно текут

---

<sup>129</sup> О ностальгических «пусковых механизмах» памяти интересно рассуждает В. Казакевич, отмечая, что именно ностальгия порождает лирическую образность мемуаристики.

прошлое и настоящее: «И мама умерла и живет одновременно. Лежит в гробу с православным бумажным венчиком на лбу и сопит во сне в том доме отдыха» [Шишкин 2017; 30].

Скрупулезное собирание ольфакторной «картотеки» неслучайно: согласно эффекту Пруста, тот или иной запах становится для шишкинского героя билетом в прошлое. Так, едкий запах «горящих под Москвой торфяников», запах гари и даже сам ее привкус у «горячей клубники с грядки», о котором автор пишет в начале рассказа, становится тем ассоциативным «ярлычком», обонятельным «ориентиром», благодаря которому шишкинский герой может совершать бесконечные экскурсии в уже ушедшую эпоху. В данном случае — «в мглистые дачные утра 72-го» [Шишкин 2017; 10]. Композиция рассказа закольцовывается, отсылая читателя к его началу, а повествователя — к одному неповторимому утру, в которое он впервые почувствовал чудо слияния с окружающим миром: «Вдруг ощутил себя не у куста посреди тумана, а посреди мироздания. Да я и был мирозданием... Тогда впервые все замкнулось, стало единым целым» [Шишкин 2017; 30].

Любопытно, что пространственная дезориентация юного героя, находящегося посреди тумана (в связи с чем визуальная образность уступает место ольфакторной и акустической) становится залогом его внутреннего прозрения: «С этим связано состояние говорящего как медиатора, занимающего пограничное пространство; его кожа — граница, порог, и он сам — медиум, находящийся “между”, то есть нигде и везде: рассеянный в бесконечном числе масок или... исчезающий, переливающийся в мир»<sup>130</sup>. Это «удивительное чувство» становится «предвосхищением» всей будущей жизни шишкинского героя и исходной точкой в определении себя как части макрокосма:

«И вдруг приходит понимание: не нужно цепляться за жизнь, потому что я и есть жизнь. И это не я чувствую, что у леса прелый запах изо рта, а это вселенная принохивается к себе моими ноздрями» [Шишкин 2017; 10].

---

<sup>130</sup> Скотницка А. Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С. 83.

В данном эпизоде «...обнаруживается интеграция личности, поиски которой ведут к опыту трансцендирования. В субъективном опыте озарения герой созерцает не себя, а космическую гармонию бытия, и жалость сменяется переполняющим его чувством счастья, так как в единении содержится также момент надежды, утверждающей его в наличии смысла и стимулирующей его к поискам»<sup>131</sup>.

На примере данного эпизода становится видно, что важнейшей целью художника-феноменолога становится изображение чистой, незамутненной перцепции, непосредственного, доэмпирического мировосприятия.

Так, в данном эпизоде можно наблюдать, как сама вселенная, бестелесная, но столь остро осязаемая, словно заимствует органы чувств героя, чтобы полнее ощутить свою сущность: с одной стороны, полнота слияния человека и мира достигает такой степени, что мироздание «проникает» в героя, чтобы принять к самому себе; с другой — в сознании читателя возникает архетипический образ змея-уробороса, кусающего себя за хвост, — знак вечного движения космоса, который на иконическом уровне выражается в букве «о», являющейся моделью романного универсума. И это замкнутое единство становится для шишкинского героя верным залогом бессмертия (здесь центральным звеном движения выступает сам герой, именно на нем замыкается круг). Данная параллель подкрепляется кольцевым характером самой композиции. Возникает эффект непрерывного движения, время переживается как бесконечное — за счет апелляции к миру запахов, звуков и цветов, в котором нет категория начала и конца, но есть лишь биение пульса самой жизни. Центральным звеном движения выступает сам герой-повествователь, реализующийся в акте непрерывного говорения-письма)<sup>132</sup>. Данная параллель подкрепляется и образом ленты Мебиуса, принцип движения которой сопоставляется с непрерывным круговым течением человеческого бытия (К.

---

<sup>131</sup> Скотница А. Там же.

<sup>132</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

Рождественская «Изречения выхода в день») и эмблематически выражает тип мифологического мышления:

«Лось так и бегаёт по небу, укусив солнце. Но все время возвращается. Мебиус и небо склеил по-своему. А Млечный Путь – это лыжный след охотника» [Шишкин 2012; 133].

Любопытно, что ученик Карла Юнга Э. Нойманн описывал особую уроборическую стадию развития личности, сводившуюся к неразличению субъекта и объекта, к стиранию границ между ними. У Шишкина можно найти образную иллюстрацию подобных размышлений:

«И все сливается в единое целое: и пальто с хлястиком, и беззубая улыбка Бобби Кларка... И я, печатающий сейчас на моем ноутбуке эти слова. И тот или та я, кто читает сейчас эту строчку» [Шишкин 2017; 30]<sup>133</sup>.

На примере вышеприведенного отрывка неочевидно прослеживается особенность, которую Кучина определяет как «многосубъектное повествование, в котором партии «я»-повествователей сменяют друг друга в едва заметных флуктуациях речевого потока»<sup>134</sup>, иначе говоря нарративное «авторство» приобретает относительный характер и повествователь предстает в роли «всезнающей инстанции, вступающей от имени истины (и по поручению автора-демиурга)»<sup>135</sup>.

Реализация уроборической модели личности может происходить и на уровне «вчувствования» в другого человека, переживания чужого опыта так же – на основании заимствования органов восприятия:

«Распеваюсь и представляю себе, что Кольцова-Селянская стоит за спиной, прислушиваюсь к себе ее ушами и делаю сама себе замечания, как она: “Освободи гортань! Подними верхнюю губу! Не опускай грудь!”. И будто чувствую ее руку на своей диафрагме. Очень помогает! Как же я ей благодарна!» [Шишкин 2012; 338].

---

<sup>133</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

<sup>134</sup> Кучина Т.Г. Там же. С. 101.

<sup>135</sup> Там же. С. 104.

Переживание чужого опыта не только размыкает границы собственного бытия, открывая дорогу к вечной жизни, но и помогает воскресить уже умершего человека.

Итак, в художественной феноменологии фрагментарность описания, вкупе с импрессионистской незавершенностью создают иллюзию мира, постепенно зарождающегося на глазах читателя, либо наоборот — мира, распадающегося на элементы декораций, обнаруживающего при этом свою фиктивность, макетную подоплеку (роман «Приглашение на казнь», рассказ «Королек»).

Сама фактура художественного полотна подобных произведений оказывается «сотканной» из мимолетных впечатлений, мельчайших деталей, что придает описаниям свойства эскизности, спонтанности. Зачастую сцепка причин и следствий в таких зарисовках ослабляется либо вовсе исчезает, а тяготеющие к автономности эпизоды уподобляются затейливым изразцам, связанным между собой лишь прихотливым воображением художника, стремящегося превратить факт реальности в событие автопрезентации творческого «Я», которое словно на глазах у читателей растворяется в надличностном бытийном потоке:

«Имперсональное требует уточнения; речь пойдет о тенденциях превращения многого в одно, множества в единство – некое образование, которое перерастает границы персонального, когда личность инкорпорируется в мир...»<sup>136</sup>.

При этом следует отметить, что в произведениях Шишкина обращение к сенсорным подробностям, вернее – растворение, слияние с ними, – становится своеобразной формой эскапизма, попыткой обретения утраченного рая.

Если шишкинский герой, пытаясь отгородиться от абсурдного и жестокого бытия, с головой погружается в мир пестрящих подробностей, милых сердцу предметов, напоминающих сувениры в коллекции детско-юношеских воспоминаний, то герой В. Казакевича «уходит» от дурной бесконечности

---

<sup>136</sup> Шубин Р. Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. С.90.

русской захолустной деревушки в волшебное «зазеркалье» детских фантазий. Так, в книге «За мной придет единорог», тяготеющей к автобиографическому жанру, будни деревенской жизни становятся лишь событийной канвой для развернутого ассоциативного орнамента. В детском сознании повествователя контуры обыденной реальности «обрастают» вымышленными деталями, подвергаются причудливым трансформациям.

Неслучайно еще одним компонентом феноменологического дискурса становятся игровые отношения героя с действительностью. Именно поэтому в феноменологической прозе художественная реальность зачастую предстает преломленной сквозь призму детского мировосприятия.

Так, в рассказе М. Шишкина «Клякса Набокова» реальность становится строительным материалом для сказки, которую отец — бизнесмэн Ковалев, которого «заказали» бандиты, — рассказывает своей пятилетней дочке:

«Он придумывал сказки, в них Яночка попадала без конца в руки бандитов, то к драконам, и ей нужно было с ними сражаться. Сказочная Яночка всегда побеждала» [Шишкин 2017; 290].

Примечательно, что действительность в данном рассказе ассоциируется с Россией (где в конечном счете Ковалев получит пулю в голову от киллера), а сказка — со Швейцарией: «Был февраль, в Москве еще метелило, а в Монтрё уже наступила весна, солнце жгло и с неба, и с *зеркального* озера, чайки делали жизнь озорной и легкой» [Шишкин 2017; 290]. Помимо намека на романтическое двоemiрие, в данной зарисовке упоминается зеркальное озеро, что делает еще более ощутимым присутствие не только образа самого Набокова в тексте, но и его стилистических инвариантов — в данном случае зеркала. Таким образом, автор сам намечает в своем тексте линию творческой преемственности и отнюдь не случайно, ведь «Шишкин — автор, который, так же как и его предшественник, стремится реконструировать распадающееся на составляющие пространство бытия»<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 16.

Еще один знак тайного присутствия Набокова в тексте – имя дочери Ковалева Яны, детство которой он хочет устроить в Швейцарии («...Яночка тут вырастет. У вас. Среди цветочков и шоколада» [Шишкин 2017; 297]). Аня – зеркальный палиндром имени Яна. «Аня в стране чудес» - авторский перевод В. Набокова, в котором он сознательно выбрал русское имя для своей героини. Весь текст представляет собой игру-пародию как с оригиналом «Алисы в стране чудес», так и с русским классическим дискурсом<sup>138</sup>.

Таким образом, актуализируя в своих произведениях феноменологический дискурс, Шишкин обеспечивает своим героям вечную жизнь. Через обострение всей сенсорики достигается полное слияние с окружающим миром, анонимное растворение в надличностном потоке бытия. Конечность существования преодолевается через любовь, которая становится свидетельством присутствия высшего божественного начала в мире:

«Сижу и слышу, вижу, вдыхаю все кругом, море, небо, ветер, чаек, людей, но это уже не зрение, не слух, не осязание, не обоняние — а любовь, у меня нет больше ничего своего — ни глаз, ни рук, ни ног, все — ее» [Шишкин 2012; 419].

---

<sup>138</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. «Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI века» в журнале *Litera*, № 2, с. 205-214.

### Глава 3

#### Особенности стилевой организации прозы О. Славниковой

В критике за О. Славниковой прочно закрепилась репутация продолжателя набоковской стилевой манеры. Сама же писательница на вопрос о литературном влиянии предшественников отвечала следующим образом: «если говорить о контексте и возводить свою родословную к каким-то писателям, то, с одной стороны, это Фолкнер, с другой – Бунин, но Бунин через Набокова»<sup>139</sup>. Действительно, О. Славникова с ее стилистическими арабесками и набоковскими образами-визитками (зеркало, драгоценный камень, кинолента, камера) во многом наследует творческим принципам В. Набокова. Тем не менее набоковский образный «инвентарь» оказывается существенно обновлен, а также дополнен художественными элементами, представляющими новую эпоху (не случайно сценарист С. Филд отмечает способность современного поколения, приученного к «цифровой» (в отличие от «аналоговой») подаче информации (будь то музыка, живопись, кинематограф или литература), воспринимать мир в большей степени ориентируясь на визуальное восприятие и выражать его в кинематографическом ключе):

«Очевидно, что новое поколение, поголовно разбирающееся в компьютерах, выросшее на интерактивном программном обеспечении, цифровом повествовании и редактируемых приложениях, воспринимает мир более визуально и поэтому может выразить его более кинематографично»<sup>140</sup>.

Творчество О.Славниковой как раз представляет визуальную поэтику новой эпохи, поэтику другой медиальной культуры, в частности субкультуры голливудских блокбастеров. Так, писательница, опровергая явное сходство своей стилевой манеры с визионерской прозой В. Набокова, а также намекая на образно-стилевые «инновации» в своей прозе, говорила: «Это все равно, что сравнивать паровоз и “Феррари”. Паровоз был идеален для своего времени, он

<sup>139</sup> Ценз для дебюта [Интервью, данное В. Орловой] // Литературная Россия. – 2004. – 15 октября. – №42. – С. 7.

<sup>140</sup> Филд С. Киносценарий: основы написания / Сид Филд; [пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручиной]. – М.: Эксмо, 2018. С. 25.

был прекрасен, он был могуч, он обладал абсолютной харизмой. Но сейчас это предмет антиквариата»<sup>141</sup>. Так, ключевая метафора романа «2017» – «каменное кино» – соотносится уже не столько с образом камеры-обскуры (образная «визитка» В. Набокова), сколько с реальными 3D-спецэффектами. (разумеется, не стоит игнорировать и выбор марки автомобиля – феррари, который, вероятно, у писательницы ассоциируется если не с Набоковым, то с его сыном<sup>142</sup>. Таким образом, дистанцируясь от Набокова, писательница все же не забывает о нем)

Действительно, О. Славникову можно охарактеризовать как в высшей степени современную писательницу, привносящую в повествование приемы новейшей кинематографии и в то же время сохраняющую литературную преемственность по отношению к классикам мировой литературы.

### **§1. Образы драгоценных камней и их художественные функции в прозе Ольги Славниковой (на материале романа «Прыжок в длину») <sup>143</sup>**

Эффект стилевой нарядности, свойственный речевому строю прозы О. Славниковой, является следствием кропотливой, почти ювелирной работы со словом, которое, в свою очередь, разворачивается в целый «языковой сюжет» романа: персонажи вслепую движутся по линиям прихотливого узора в калейдоскопе художественного мира произведения, никогда не зная наперед, что их ожидает на следующем вираже судьбы. Ощущение иллюзорной

---

<sup>141</sup> Абашев В.В. Интермедийные трансформации горной мифологии П.П. Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 145–158.

<sup>142</sup> Так, Дмитрий Набоков принимал участие в автогонках на своем феррари, пока не попал в аварию в конце 1980-го года. На вопрос, почему он выбрал именно эту марку автомобиля, Д. Набоков отвечал следующим образом: «...есть некий итальянский инстинкт, который раньше Микеланджело и да Винчи выражали в живописи и скульптуре. А теперь это выражается в форме машин и моде на них. Это та область, где все позади и все копируют Италию... “Феррари”... Это типично итальянское отражение формы» (Цит. по Свиначенко И.Н. Великие писатели Земли Русской. М.: Время, 2016). Вероятно, дух соревнования (Д.Набоков был страстным автогонщиком и вообще любил ездить на высокой скорости) передался и О. Славниковой, сопоставившей себя с феррари.

<sup>143</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю.: «Образы драгоценных камней и их художественные функции в прозе Ольги Славниковой (на материале романа “Прыжок в длину”)» в журнале Верхневолжский филологический вестник. Издательство Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского" (Ярославль), 2018. № 3, с. 37-42

стабильности бытия ни на минуту не покидает главного героя – Олега Ведерникова, в прошлом – молодого многообещающего прыгуна, совершившего свой последний, потенциально рекордный прыжок под ампутирующие колеса хаммера.

Скрепам готового распасться в сознании героя бытия оказываются по большей части иносказания и образы-лейтмотивы, которыми интенсивно прошивается нарратив. Именно они сдерживают децентрированную и дестабилизированную реальность от распыления на элементарные частицы, не цементируя её при этом в цельный массив, но сохраняя мозаическую, дробную сущность действительности. Видное место среди этих «стилевых интеграторов» принадлежит образам самоцветов, прозрачный многогранник которых становится своего рода калейдоскопической подзорной трубой, втягивающей в себя и упорядочивающей разрозненные элементы хаотического бытия.

Согласно наблюдениям Н.Лейдермана и М.Липовецкого, подобная художественная тенденция – демонстративное обнажение хаоса и указание путей к его преодолению – с другой – является конститутивной чертой современной прозы, совмещающей принципы реализма и модернизма (О. Славникова, В. Маканин, Л. Петрушевская и т.д.). Система зеркал и двойников, фиктивность художественной реальности, первичность языковых структур по отношению к сюжету – все эти характерные особенности стиля О. Славниковой ассоциируются прежде всего с традицией В. Набокова, которая стала для писательницы главным стиливым ориентиром. Кроме того, бутафорская, макетная подоплека призрачной реальности «подсвечивается» вполне прозрачными аллюзиями из драмы А. Блока «Балаганчик», в которой кровь оказывается клюквенным соком и мир голубых далей нарисован на картоне: «Нарастала опасность... завязнуть в воображении, рисовавшем кровь при помощи томатного соуса и масляной краски» [Славникова 2018; 427]. Высотное здание кажется Ведернику, замыслившему убийство, стрекозиным крылом, «нарисованным на плотной небесной синеве» [Славникова 2018; 458]. Лишь в

конец романа произойдет освобождение героя от «мягкой агрессии фильма» и нагромождения бутафории: он увидит «макет Москвы» [Славникова 2018; с. 503] с высоты птичьего полета. Распад декораций на глазах у зрителя как нарочитое обнажение художественного приема можно наблюдать и в рассказе В. Набокова «Королек».

Показательно, что художественный мир Славниковой населяют «набоковские» (по технологии «производства») персонажи-манекены, чья кукольность подчеркивается повтором характерных портретных деталей и «затверженных» речевых формул. В этом ряду обнаруживают свою особую значимость предметные детали, связанные с украшениями и ювелирными аксессуарами. Драгоценные камни словно замещают самого персонажа, вытесняя его «макетный» образ своим неподдельным ослепительным сиянием:

«Кира была как драгоценное ожерелье, у которого порвалась нитка: бусины были рассыпаны повсюду, от оригинала оставались пустые обрывки с бесполезной застежкой» [Славникова 2018; 374-375].

Интересно, что порванная нитка вызывает ассоциации с древнегреческими богинями Мойрами, ткущими прихотливый узор судьбы: Кира Осокина так же как и Ведерников, падает в темный городской колодец, вполне соотносимый с экзистенциальным, бытийным провалом, лишается ноги, и лишь затем жизненные линии двух героев пересекутся, создав симметричный зеркальный орнамент («Сразу было понятно, что мы созданы друг для друга». «Ну да, путем отрезания трех ног из четырех» [Славникова 2018; 480]).

Так или иначе, образ ожерелья является символом несбыточного женского счастья, недостижимого для славниковских героинь, увечных морально или физически:

«У него еще мелькала мысль о Лиде – глядя на ее почерневшие перстеньки, на нитку дешевого облупленного жемчуга, он воображал, как однажды преподнесет ей на Восьмое марта *огнистое ожерелье* в бархатной коробке» [Славникова 2018; 67].

Мать главного героя – владелица бутиков женского кружевного белья – холодная, практичная, кукольно моложавая благодаря инъекциям красоты, стремится к сохранению герметичности, отчужденности как от окружающих, так и от собственного сына-ампутанта. Материальным эквивалентом этой метафизической *непроницаемости* близких друг другу людей становится именно бриллиант с его мощной светоотражательной способностью. Так, аксессуары, кроме того снабженные гальваническим эффектом, становятся своеобразной защитной «световой» броней: агрессивная люминесценция драгоценностей заблаговременно сигнализирует о приближении героини – «даже совсем издалека, когда расстояние смазывает подробности»:

«Она всегда носила много украшений, всякий раз не меньше полкило золота и камней, были в ее коллекции чудовищные экземпляры, вроде шершавого кольца, похожего на витую булку с изюмом, или тяжелых, *мужского* размера часов, где не видно было времени из-за бриллиантов... мать, вспыхивая подвесками и кольцами, буквально искрила, будто электрический прибор с неисправной проводкой, по этому явлению ее можно было различить хоть за километр» [Славникова 2018; 26].

Примечательно, что бриллианты скрывают время на *мужских* часах, маркирующих вирильность героини. Ведь она сама пытается спрятаться от времени, замедлить его неумолимый ход с помощью молодежных брендов одежды и косметологических ухищрений. Часы с остановившимися стрелками как элемент бутафории фиктивной, театрализованной реальности – вообще характерная примета поэтики Славниковой. Любопытно и то, что ярко люминисцирующие самоцветы героини несут в себе мощный электрический заряд, что является маркером ее перманентного внутреннего напряжения, эмблемой агрессии:

«...перстни на сплетаемых и расплетаемых пальцах искрили так аварийно, что казалось, будто ее вот-вот ударит током» [Славникова 2018; 463].

Примечательно, что такой оптический эффект бриллианта, как дисперсия, обеспечивает этому камню способность разложения единого потока света на

спектральную *радугу*. Образ последней, занимающей видное место в поэтической системе В.Набокова (так, полотно романа «Дар» превращается в своеобразный многоцветный витраж сквозь призму синестетического мировосприятия Годунова-Чердынцева), является сквозным и в произведении Славниковой. Полихромная оптическая система романа позволяет увидеть художественную реальность как пестрый мозаичный витраж, а сам эффект радуги, основанный на принципе дисперсии, становится нематериальным эквивалентом самоцветов.

Образ растущего, как мыльный пузырь, *радужного* глаза, выпавшего «моноклем из глазницы» [Славникова 2018; 434] желтого стеклянного глазка, возникает в эпизоде, когда Ведерников пытается настигнуть с пистолетом Женечку Караваева. Подобная метафора раскрывающегося глаза, соотносимая с идеей всеобъемлющего, ничем не ограниченного зрения, возникает в рассказе В. Набокова «Весна в Фиальте».

Итак, образы самоцветов, которыми столь щедро усыпана текстовая ткань романа, формируют пласт независимого, самодовлеющего бытия, простирающегося над симулятивной реальностью славниковских героев: бриллиант в дутом кольце «страдает еле уловимым косоглазием» [Славникова 2018; 472], «аметист... жмурится в растворе нежной шелковой рубашки», потерянная заколка лежит в песке с «заплаканными камушками» [Славникова 2018; 275].

Самоцветы в повествовании нередко сравниваются с глазами, и это сопоставление отнюдь не случайно. Дело в том, что многогранные драгоценные камни во многом дублируют оптические свойства фасеточного (от франц. – «грань») зрения насекомых, обладающих дополнительными глазками. Самое главное в этой оптике – недоступное редуцированному человеческому глазу поляризационное зрение, залог идеального пространственного чутья, своего рода прототипическая модель пригодного для всего универсума компаса. Неспроста в этой связи в повествовании не единожды проступают намеки на

«третий глаз», «шестое чувство», а то и на «девятикружие» (соотносимое с видением как рая, так и ада).

Вероятно, этим оптическим совершенством, идеальным пространственным чутьем, заложенным самой природой, и обусловлен маниакальный интерес маленького Караваева к насекомым. Препарируя их тела, скрупулезно собирая свою коллекцию в спичечные коробки и накалывая отдельные экземпляры на «заскорузлые» булавки, Женечка одержим разгадкой энтомологической тайны, запрятанной глубоко внутри «простеньких бабочек, отливавших окалиной крупных стрекоз и даже обыкновенных мух» [Славникова 2018; 74], чьи радужные глаза столь схожи с самоцветами. Если спичечный коробок с насекомыми из рассказа М.Горького «Страсти-мордасти» представляет собой гротескно сниженную модель Вселенной увечного мальчика, то в данном случае это скорее шифр мироздания, своего рода черный ящик, который грубо пытается вскрыть юный экспериментатор.

Аберрацией памяти, или несовершенством внутреннего зрения, страдает Олег Ведерников, неустанно исследующий потайные лазейки того рокового майского дня, утопающего в свете и зелени, – дня, в который герой, пройдя через наивысшую точку ликующего полёта, упал в «темный (онтологический) провал», полный «оптических иллюзий» [Славникова 2018; 44-45].

Особой внутренней зоркостью обладает агент Киры – *Мотылев* – при первой встрече с Ведерниковым «будто бабочку, снимающий с лица свои радужные авиаторы» [Славникова 2018; 254]. Интересно, что первые модели очков «Авиатор» имели зеленый и желтый цвет, напоминая таким образом глаз насекомого. Кроме того, здесь содержится явная набоковская реминисценция в виде образной контаминации бабочки и очков, подсвеченная говорящей фамилией носителя данного аксессуара (*Мотылев* – ср. «Мотели-Мотыльки» из романа «Лолита»).

В «языковом сюжете» романа то и дело разворачиваются и реализуются метафоры, наслаиваются метонимии, что лишний раз подчеркивает функциональную природу текста: например, выражение «любовь слепа»,

весьма точно характеризуя отношение Лиды к «негодяйчику», тесно коррелирует с таким семантическим компонентом самоцвета, как «ослепительность». Поэтому глаза героини метонимически подменяются *стразами*, что также подчеркивает фальшь, искусственный мелодраматизм, неестественность ее взаимоотношений с Олегом и Женечкой (в конце концов, усилиями героини получается «псевдосемья», состоящая из нее, Караваяева и Ведерникова):

«Лида... была слепа, и слепа до такой степени, что ее глаза павлиньей зелени и синевы казались украшениями, какой-то дешевкой из стразов, назойливо блестящей» [Славникова 2018; 78].

Самоцветы у Славниковой – не только декоративные элементы повествования: они организуют символическую смысловую «подсветку» сюжетным событиям или же, будучи эмблематическим аксессуаром того или иного героя, становятся средством его развернутой многогранной характеристики. Так, световой аранжировкой льдисто-холодного драгоценного минерала сопровождается сцена, в которой Караваяев тщетно пытается добиться расположения со стороны Киры:

«Аквамарины брызнули граненым светом, а такая вспышка, Женечка знал по опыту, всегда вызывает ответную вспышку на лице женщины. Та бледная зыбь, что прошла по смягчившимся Кириным чертам, была лишь слабым подобием ожидаемого эффекта...» [Славникова 2018; 382].

Сквозь драгоценный камень, как через калейдоскоп, можно увидеть оптически преобразенную реальность, испещренную выверенными симметричными узорами, которые на сюжетном уровне реализуются в виде пересечения судеб, рокировки персонажей, а также в зеркальном отражении действительности подлинной и потенциальной, обретающей статус виртуального симультанно текущего бытия. Эквивалентом последней становится сквозной образ паутины – своеобразного узора, сотканного самой природой – или же виртуальной сети интернет («...казалось, будто каждый реальный человек отбрасывает в Сеть три-четыре свои проекции» [Славникова

2018; 249]), которая вобрала в себя альтернативный вариант счастливой, «неампутированной» судьбы Олега Ведерникова.

Примечательно, что художественная реальность романа «абсорбируется» не только разветвленной системой зеркал, но и «зеркальностью» *кинематографической* действительности: «Ведерников, недостоверный, почти что *прозрачный*, уже не мог защищать свою реальность и все слабее противился мягкой агрессии фильма. Со всех сторон его окружали декорации» [Славникова 2018; 458]. В конце романа призрак героя появляется со «стеклянистым» лицом, и его пронзает «влажный солнечный луч» [Славникова 2018; 506]. На протяжении всего повествования неоднократно акцентируется уязвимая прозрачность Ведерникова, что роднит его с бриллиантом высшей пробы, и опосредованно – с образом Цинцинната, героя набоковского романа «Приглашение на казнь», стремящегося сохранить свою самость, непрозрачность. Интересно, что сущность последнего сравнивается с перстнем: «..я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! – как *перстень с перлом* в кровавом жиру акулы, – о мое верное, мое вечное...» [Набоков 2004; 98].

Абсорбирующей способностью наделяется и документальная кинореальность в романе В. Набокова «Камера-обскура». Кстати, последний прыжок Ведерникова становится своего рода оптическим «перевертышем» (эффект камеры-обскуры): если в первый раз рекордный прыжок героя срывается в экзистенциальный темный провал черновой действительности, то последний, совершенный в тот же самый роковой майский день, становится выходом за пределы земной гравитации, ликующим прорывом в космическую беспредельность.

Итак, кино присваивает судьбу главного героя, чья внезапная смерть в прыжке документально зафиксирована камерой. Освобождение становится возможным ценой собственной жизни. Словно на замедленной съемке Ведерников идет по воздуху, и после автоматной очереди киллера его физический прыжок, оснащенный «длинными *радужными*» крыльями,

становится отнологическим скачком – освобождающим от плоти и земного притяжения одновременно – из жизни в смерть, в область «космического снега», «непостижимым образом заворачивающимся спиралью... с ослепительно сияющим центром» посередине [Славникова 2018; 503]. Интересно, что автометаописание В.Набокова, данное в «Других берегах», выглядит следующим образом: "Цветная спираль в стеклянном шарике - вот модель моей жизни" [Набоков 1990; 283].

Итак, О. Славникова, будучи прямой наследницей Набокова–Замятина–Соколова, последовательно превращает декоративность в символику, претворяет инкрустацию в метафизику, стилевые арабески – в "смыслопись". Оптическая система романа, яркая визионерская образность, также во многом повторяющая художественный опыт предшественников-модернистов, обладает разветвленной и сложной структурой: это и калейдоскоп, придающий действительности облик затейливой радужной мозаики; это и зеркала, порой деформирующие реальность до неузнаваемости и порождающие невероятные гротескные миражи и в то же время расщепляющие единую личность на многочисленные автономные личины, проецируя целый веер автоматов-двойников. В конце концов важнейшую оптическую, или визуализирующую функцию, несут на себе именно самоцветы, генерирующие бесконечные радужные блики, рассыпанные по всему романному полотну, – своеобразные интеграторы пестрого и текучего бытия. Категории прозрачность–непрозрачность в системе оптических спецэффектов романа оказываются функционально значимы, соотносясь с антитезой проницаемость–непрозрачность. Материальным аналогом последней становятся зеркала, а также бриллианты с их высоким коэффициентом светоотражения, вкупе символизирующие и метафизическую отчужденность, и световую «броню» героев. В то же время категория прозрачности становится маркером уязвимости, хрупкости, с одной стороны, и чистоты, ясности минерала высшей пробы – с другой.

В завершение статьи – автометаописательное высказывание Моэма Сомерсэта о стилистической сути орнаментальной прозы:

«...идеалом была парча, так густо затканная золотом, что она держалась стоймя... Я опьянялся изысканной красочностью слов-самоцветов, которыми усыпаны страницы «Саломеи»... я ходил с карандашом и бумагой в библиотеку Британского музея и запоминал названия редких драгоценных камней, оттенки старинных византийских эмалей...» [Моэм; 35-36].

## § 2. От призрачности к прозрачности: «оптическая» образность романа О. Славниковой «2017»

В статье «Мнимые величины» М. Ремизовой есть ряд точных замечаний об оптической образности романа «2017»: критик размышляет о смысловом наполнении метафизической категории прозрачности как маркера подлинности бытия, противостоящего фиктивному миру, в который погружены персонажи произведения<sup>144</sup>. Зыбкую грань, взаимопроницаемость повествовательной действительности и инобытия в художественном мире Славниковой отмечает Г.Фролова в статье «Взаимодействие реального и ирреального в романе “2017”»<sup>145</sup> (2014), при этом выявляются мотивные и образные соответствия между оптической категорией зазеркалья и темой потусторонности. Кроме того, исследовательница выявляет соотношение категорий призрачности и прозрачности, которые при всем своем паронимическом тяготении друг к другу метафизически знаменуют полярно противоположные явления – симулятивность и подлинность.

Диспропорцию между двумя мирами в романе – реальным и ирреальным – отмечает и критик М. Амусин<sup>146</sup>. По его мнению, в художественном мире произведения «фантомы теснят реальность»<sup>147</sup>. Кроме того, исследователь

---

<sup>144</sup> Ремизова М. Мнимые величины // Новый мир. 2006. № 9. С. 168–174.

<sup>145</sup> Фролова Г.А. Взаимодействие реального и ирреального в романе О.Славниковой «2017» // Ученые записки Казанск. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. 2014. № 2. С. 146–154.

<sup>146</sup> Амусин М. Посмотрим, кто пришел // Знамя. 2008. № 2. С. 201–209.

<sup>147</sup> Там же. С. 205.

указывает на «...автономность художественного текста и даже его приоритет по отношению к “действительности” как на условие соотнесения разных планов реальности»<sup>148</sup>, выявляя таким образом важнейший семантический компонент прозы О. Славниковой – наличие «языкового» сюжета, который является «сводом» всех разрозненных сюжетных линий и диктует логику их развития. Еще одним примечательным наблюдением критика является то, что реальность художественного мира Славниковой – многоплановая, многогранная. Неслучайно смысло модулирующим компонентом и важнейшим элементом оптической системы романа «2017» становится именно самоцвет – эмблема реальности, которая поворачивается к героям разными сторонами, но никогда не обнажает до конца свою подлинную сущность. Исследованием уровней реальности в романе «2017», как бы преломленной сквозь драгоценный камень, осмыслением феномена прозрачности занимается О. Назаренко в своей диссертации «Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XIX веков»<sup>149</sup>.

Таким образом, теоретические изыскания, связанные с оптической образностью творчества О. Славниковой, способствуют выявлению важного стилистического вектора ее прозы, органично сочетающей в себе традицию и «лица необщее выражение» – неповторимую языковую личность.

Набоковская стилистическая «густопись» – скрупулезное прописывание деталей, обилие визуализированных метафор, словно разворачивающихся на глазах у читателя – оборачивается экзистенциальным провалом, вакуумом, в котором пребывают славниковские герои. Подобный диссонанс между речевым строем прозы, «перегруженной» различными средствами выразительности, и самим сюжетом не только приводит к выводу об автономности текста по отношению к художественной реальности. Этот парадокс заставляет вспомнить о соотношении «беловой» и «черновой» действительности в произведениях В. Набокова. В художественном мире Славниковой этот черновик постепенно, на

---

<sup>148</sup> Там же. С. 207.

<sup>149</sup> Назаренко О.В. «Знаки потусторонности» в прозе В. Набокова, романах О. Славниковой и М. Палей // Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 46–69.

глазах читателя превращается в беловик: автор отпускает своих персонажей «в свободное плавание», размыкая границы повседневности, подобно тому как А. Пушкин покидает своего героя Евгения, оставляя художественное пространство своего романа разомкнутым в бесконечность.

Исходя из вышесказанного, становится очевидным, что языковое оформление для Славниковой не является самоцелью. В романе «2017» концентрация бытовых, рутинных деталей доводится автором до такой степени, что словно в противовес этому возникает образ параллельного мира, иного измерения, в которое уходят хитники. Безусловно, этой областью в произведении становится инобытие, иначе говоря пространство смерти, «очищенное» от бутафории, «беспримесное», в которое и устремляется в конечном счете Анфилогов, а затем и Крылов.

Кроме того, стилистическая «густопись» (вкуче с ритмико-синтаксической организацией и звукописью) делает речевой строй прозы О. Славниковой до определенной степени искусственным, «сделанным» и нарочитым, благодаря чему и формируется образ театрализованной реальности, которая обладает лишь статусом черновика по отношению к «очищенному», прозрачному бытию.

«И даль свободного романа/ Я сквозь магический кристалл/ Еще не ясно различал»<sup>150</sup>, – пожалуй, данное автометаописательное высказывание А.С. Пушкина может служить ключом к дешифровке запутанной и витиеватой повествовательной «арабески» романа Ольги Славниковой «2017»: в контексте произведения функции ясновидения выполняет именно самоцвет, позволяющий персонажам, почти вслепую движущимся по линиям прихотливого узора судьбы, увидеть смутные очертания будущего в его прозрачной сфере. Так, главный герой романа – рифеец Иван Крылов, обладающий врожденным «чувством камня», – различает сквозь «магический кристалл» самоцвета загадочные оптические шифры, кристаллическую тайнопись – своеобразную иносказательную проекцию будущего:

---

<sup>150</sup> Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. - М.: Языки русской культуры, 1999. С. 30.

«Одна за другой перед Крыловым вставали гротескные друзья, где была видна навеки застывшая мучительная борьба кристаллов-зародышей, геометрическая *трагедия* в молочной мути хрусталя; хищные кристаллы с жертвой внутри – замещенным кристаллом-фантомом, оставшимся только в виде голограммы... Перед Крыловым явилось *окаменевшее кино*, показывающее борьбу ориентированного поля кристалла, его невообразимо медленного, совершаемого в собственном *времени* ракетного запуска в *пространство* – и *хаоса горизонтальных событий*, простого *времени*, раскрошенного на небольшие грубые куски» [Славникова 2017, 112].

Особенность вышеприведенного фрагмента состоит в том, что он наглядно демонстрирует важнейший структурообразующий принцип поэтики Славниковой – эстетизацию безобразного. Действительно, «внутренности» кристалла напоминают кунсткамеру, музей уродств. Поэтика сдвига и деформации в сторону аномального, несоразмерного и несуразного придает повествованию неповторимый мрачный колорит. Например, Крылов любит «архитектурой» скелета своей любовницы, просвечивающего сквозь эфемерно тонкую плоть, и испытывает глубокое чувственное наслаждение. Ее худоба и болезненность импонируют ему гораздо больше, нежели соблазнительная полнота бывшей супруги Тамары. Подобную особенность выделяет в своей статье «Натюрморт с камнем» С. Беляков, подчеркивая монструозное начало прозы Славниковой, обусловленное «эстетической мутацией» авторской оптики<sup>151</sup>.

Образ «окаменевшего кино» в данном фрагменте маркирует еще одну «оптическую» особенность произведения. Безусловно, обращаясь к кинематографическому коду, О. Славникова перенимает «эстафету» от В. Набокова. Однако если в романе «2017» «окаменевшее кино» становится «закамуфлированной» проекцией будущего, то в «Машеньке» черно-белая кинолента является материальным эквивалентом быстротечно текущей жизни,

---

<sup>151</sup> Беляков С. Натюрморт с камнем // Знамя. – 2006. – № 12. – С. 187-194.

невозвратимого прошлого: так, Ганин, глядя на своего двойника на экране, остро переживает временную необратимость.

Кроме того, сквозь сферу «магического кристалла» емко отображено своеобразие хронотопической модели художественного мира романа: «раскрошенное» время действительно распадается в произведении на куски, разрозненные фрагменты, подобно самоцвету в процессе огранки. Временной поток движется неравномерно, хаотично: в нем то и дело перемешиваются прошлое и настоящее, а то и вовсе стирается грань между этими двумя пластами. Подобная временная организация вновь заставляет вспомнить условный внутренний календарь «свободного» романа Пушкина, в котором все подчинено прихотливой воле Автора.

Интересно, что «магический кристалл» в контексте произведения наделен не только функцией ясновидения: так, Иван, болезненно ревнуя свою любовницу к запретному миру ее самодовлеющей, независимой от него жизни, пристально рассматривает драгоценные камни, которые собирается ей подарить, как «сувениры наоборот..., воображая, что они уже *оттуда*; так получалась инверсия времени, рокировка прошлого и будущего» [Славникова 2017; 8-9]. Таким образом, самоцветы обретают функцию всевидящего ока, ревниво наблюдающего за передвижениями возлюбленной: герою кажется, что камни «указывают ему местоположение Татьяны, испускают тонкие радиоволны» [Славникова 2017; там же], позволяя совершить своего рода астральное путешествие в заповедный мир квартиры героини, в котором особо выделяются большое темное зеркало и часть окна – смысло модулирующие оптические инварианты романа, также связанные со сквозным мотивом соглядатайства. Однако если для зеркала характерна светоотражательная способность (рефлексия), то окну, напротив, присуще противоположное оптическое свойство – пропускать свет сквозь себя. Причем последний инвариант непосредственно сопоставлен с образом самоцвета, также обладающего светопропускной способностью: так, драгоценный камень в руках камнеточца «светится против окошка, будто его, окошка, маленькая копия»

[Славникова 2017; 124]. В контексте творческих практик В. Набокова и О. Славниковой данные оптические свойства проецируются и на человеческое сознание.

«Припадок» ясновидения, подобного откровению, данному свыше, остро переживает и герой набоковского романа «Дар» Годунов-Чердынцев: лежа в своей постели после тяжелой продолжительной болезни, он «чувственно распознает недостижимое чувствам человека»<sup>152</sup>, совершая такое же астральное путешествие, как рифеец Крылов. Причем в обоих случаях «сверхчувственная ясность» героев тесно сопряжена с мотивом болезни. Недуг Годунова-Чердынцева и болезненная ревность Крылова – эти состояния обостряют сознание обоих персонажей вплоть до способности выходить за пределы собственного тела в иное, астральное измерение.

Феномен обостренного сознания, вероятней всего обусловленный предельным усилением сенсорной реактивности (это свойство подчеркивается парадоксальной набоковской формулой о способности «чувственно распознавать недостижимое *чувствам*»<sup>153</sup>), пробуждает в славниковском герое прапамять – нутряную архетипическую связь души с рифейской землей. Так, совершая ментальное путешествие в языческий мир горных духов, всякий хитник «знал всегда, что рудные и самоцветные жилы есть каменные корни его сознания» [Славникова 2017; 94]. Метафоры «самоцветных жил» и «корней сознания» усиливают эффект взаимного прорастания человека и рифейской стихии: от полного слияния и утраты самости хитника (у возлюбленного Хозяйки горы «похудевшее, сильно *сточенное* лицо» [Славникова 2017; 98]) – до физической гибели и переселения за темную черту небытия (так, согласно «модернизированной» городской легенде, бывших любовников Каменной девки находят мертвыми, с *окаменевшей* улыбкой на безмятежных устах). Интересно, что у главного героя «чувство камня», близкое к ясновидению,

---

<sup>152</sup> Аверин Б. Набоков и набоковиана // В.В. Набоков: pro et contra. СПб: Издательство русского христианского гуманитарного института, 1997. С. 851-868.

<sup>153</sup> Там же.

выражается двояко: в умении *прозревать* через толщу земли месторождения самоцветов, а также – в удивительной способности *прозреть* сквозь «магический» кристалл смутные очертания грядущих событий.

В данном случае созвучие слов *прозреть–прозрачность* оказывается отнюдь не случайным. Центральная в творчестве О. Славниковой категория прозрачности тесно связана с мотивом ясновидения. «Прекрасная ясность» камня, осмысленная, на первый взгляд, вполне в акмеистическом ключе, оказывается тем не менее ближе к символистскому миропониманию:

«Если же обратиться к истории русской литературы, то слово «прозрачность» значило очень многое для символистов... Вяч. Иванов, вслед за средневековыми художниками и мыслителями, считал, что сквозь вещественное, материальное просвечивает высшее, божественное, вечное. Действительность, материя — прозрачна, и задача художника — уметь разглядеть сквозь “реальное” — “реальнейшее”, то есть духовную основу мира»<sup>154</sup>.

Так, следуя символистским представлениям о *realiora*, В. Набоков создает необычное словосочетание – «литофаническая» вечность. По своему смысловому наполнению это понятие оказывается весьма близко той удивительной способности ясновидения, которую обретает славниковский герой – хитник Иван Крылов – разглядывая «минералогические шифры» внутри обрабатываемого кристалла:

«Слово “литофанический” парадоксально уже по своему составу. Первая его часть по-гречески означает камень, вторая — ясность, прозрачность. Означает оно художественное изделие из фарфора с рисунком, который можно увидеть, только если рассматривать на свет. Кроме того, оно означает картины на бумаге, которые также видны только на просвет, или барельефное изображение из воска для изготовления таких картин. В общем, литофания —

---

<sup>154</sup> Аверин Б.В. О некоторых законах чтения романа «Лолита». Предисловие // Набоков В. Лолита. СПб: Азбука-классика, 2006. С. 8-9.

это все невидимое, темное, становящееся видимым, прозрачным, в луче света»<sup>155</sup>.

Иными словами, «литофаническая» вечность – это иррациональное начало, смутно просвечивающее сквозь текучую материю мнимого бытия, гармоничный союз реального и идеального. Слияние двух, на первый взгляд, противоположных стихий – света и камня – дает представление о подлинной основе мира, свободной от нагромождения декораций (так, в одном из эпизодов Крылов, находясь в центре смятенной взрывом толпы, воочию созерцает кусок «воздушной и каменной плоти» мира [Славникова 2017; 367]). Стремление героя к получению камня высшей пробы оказывается ни чем иным как порывом к «прекрасной ясности», смутно проступающей сквозь выморочную действительность. Именно поэтому лишь один эпизод из детства оказывается «пропитан реальностью, как нашатырем» [Славникова 2017; 62]: обретение «краюхи синего *стекла*», в котором была скрыта «прозрачность, особая глубокая стихия, подобная стихии водной и небесной» [Славникова 2017; 62], становится точкой отсчета в самосознании героя, первичным элементом его «внутренней оптики». Откровение, данное в прозрачном осколке стекла, ведет Ивана к освобождению прояснившегося сознания от обветшалых, навязанных извне догм, к противостоянию индивидуального – коллективному: «...Крылов через прозрачность осознал, что никакое детство не бывает *социалистическим*, а бывает только особым миром, волшебным домиком внутри стеклянного шара...» [Славникова 2017; 62-63]. Последний образ не только вызывает ассоциации с магическим кристаллом, но и является прямой отсылкой к автометаописанию В.Набокова, данному в «Других берегах»: "Цветная спираль в стеклянном шарике - вот модель моей жизни" [Набоков 1990; 283].

Данная автобиографическая эмблема оказывается вполне применима и к жизненному пути славниковского героя. Так, юный Иван испытывает особенное благоговение, разглядывая «живые зоны прозрачности» «просветленных» ювелирных кристаллов. Это откровение

---

<sup>155</sup> Там же. С. 9.

становится своего рода прологом к провидческому дару героя, который полностью раскроется лишь спустя годы: «Крылова не оставляло чувство, будто он расстался со своей находкой неприлично поспешно, будто чего-то недоразглядел... ощущение было правильным и впоследствии полностью подтвердилось» [Славникова 2017; 100].

Стремясь к метафизической прозрачности, Крылов уединяется в своей одинокой холостяцкой квартире. Данное отшельничество становится формой сознательного эскапизма, попыткой путешествия внутрь самого себя. Силясь освободиться от засилья вещей, которые являются материализованной субстанцией онтологического хаоса и в то же время элементами враждебной бутафории, Крылов выносит всю ветошь из помещения, и «пространство квартиры» становится «прозрачным» [Славникова 2017; 254]. Сам герой, уединившись, «постигает науку насекомых прикидываться мертвыми... впадает в омертвелость и лежит негнувшийся, как мумия...» [Славникова 2017; 252].

Неслучайным представляется то, что в романе неоднократно подчеркивается сходство мира рифейца с миром насекомых. С одной стороны, в этом сравнении сказывается особенность авторской оптики, воспроизводящей эффект увеличительного стекла. С другой – данная параллель вызывает ассоциацию с инклюзами насекомых, застывших в янтаре подобно тому, как коренные рифейцы навсегда застывают в Рифейской земле, добровольно принося себя ей в жертву. Вначале герою непонятно «торжество насекомого радужной пулей летящего к гибели» [Славникова 2017; 175], однако затем он и сам проникается подспудным влечением к Танатосу.

Итак, рифейская земля с ее изобильными корундовыми жилами оказывается прекрасной маской небытия, к которому неотразимо влечет каждого коренного рифейца. Это влечение отражено в вещем сне главного героя, в котором он и окружающие его люди бросают вещи в «прельстительное дно ущелья, заполненное выпуклым солнцем», с «*лиловой* грозной радугой с ярким, как при солнечном затмении, ободком» [Славникова 2017; 272]. Описание «*ласковой*» пропасти, полузатопленной *лазурью*, появляется и в

финале романа «Лолита»: Гумберт, стоя над «прозрачным» городом, слышит «воздушное трепетание» «сборных звуков». В романе Славниковой «невинное» вместилище пустоты представляется герою «Оркестровой ямой мирового театра» из которой доносится нечто вроде музыки сфер («...призывы бездны внезапно усилились, будто в ее беззвучную музыку стройно вступили новые инструменты» [Славникова 2017; там же]). «Омузыкаленность» стихии в обоих эпизодах; однотонность двух «очеловеченных» бездн (лиловая радуга–лазурь, ласковая пропасть–невинное ущелье); изображение мира и человека, вступивших в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия, – все это позволяет говорить о том, что Славникова вслед за Набоковым воссоздает модель художественного универсума, очищенную и гармонизированную, живущую по более совершенным законам, чем мир как таковой.

Неслучайным представляется то, что первым предметом, который Крылов бросает в ущелье становятся именно часы: первое, от чего отказывается герой для достижения идеальной прозрачности, – это время. Скинув в бездну все предметы, которые у них были, люди начинают сбрасывать туда свою одежду, а затем и друг друга. Отказ от вещей, а затем и от одежды – все эти стадии «опрозрачивания» воспроизводит и аскетическая «робинзонада» Крылова в его уединенной квартирке. И, наконец, последняя, финальная фаза слияния с пустотой – падение в пропасть во сне – предсказывает его реальную гибель. Безусловно, бездна символизирует небытие, забвение, смерть. С мрачной иронией отзывается об этой особенности славниковского дискурса, «пропитанного» танатологической темой, С. Беляков:

«Смерть, Небытие — вот главная тема! Из романа в роман, с удивительным упорством и последовательностью автор пишет о смерти, о смерти, о смерти...»<sup>156</sup>.

И далее:

---

<sup>156</sup> Беляков С. Натюрморт с камнем // Знамя. 2006. № 12. С. 187–194.

«Концентрация похоронно-кладбищенских образов в тексте “2017” многократно превышает среднестатистические показатели»<sup>157</sup>.

Это наблюдение дает исследователю основание сравнить ее роман с натюрмортом. Однако думается, что все не так просто, и замороженное любование небытием является отнюдь не самоцелью, а имеет более глубинную смысловую подоплеку.

На первый взгляд рифейский мир действительно выглядит выморочным, безжизненным. Особенно ощутимо семантика смерти сгущается в описании второй экспедиции Анфилогова к корундовой жиле – экспедиции, которая превратится в паломничество к смерти (профессор с напарником Коляном отравятся цианидами). Прологом к финалу – как жизненного пути, так и рифейской стези – становится образ обмелевшей реки: «На месте речки белела *пустота* – такая же ровная и беспредметная, как *пустое* небо с резким маленьким солнцем, за четыре часа проходившим низкую дугу. Обрывистый берег стоял *ни над чем...*» [Славникова 2017; 282]. Образ всеобъемлющей пустоты, которая нарастает крещендо за счет многочисленных повторов, восходит к образу самой смерти. И, наконец, самой яркой эмблемой небытия становится яма, набитая останками разложившихся животных, под которыми скрываются роковые самоцветы. Так же, как и в платоновском «Котловане», движение вверх – к обогащению и процветанию, оборачивается движением вниз – в могилу, которую герои роют сами себе (еще один парадоксальный «перевертыш», воспроизводящий эффект камеры обскуры).

Однако образ реки выглядит совсем иначе во время первой экспедиции Анфилогова, в результате которой профессор обретает целое состояние: «...день угасал бесконечно, небо, будто створа раскрытой раковины, волнилось бледным перламутром — а потом наступали призрачные сумраки без теней, красная палатка приобретала необыкновенный, какой-то космический, фиолетовый цвет, и спящая река мягко пиналась, будто *младенец* в пеленке» [Славникова 2017; 141]. В данном отрывке превалирует семантика

---

<sup>157</sup> Там же.

материнского животворящего начала, ярче всего выраженная в образе младенца.

Таким образом, превращение мифопоэтического образа реки жизни в реку смерти становится индикатором своенравия стихии, персонифицированной в Хозяйку Медной горы, которая может одарить человека, возвести его на пьедестал, а может в одночасье низвергнуть, уничтожить его. Кроме того, данная трансформация, маркирующая амбивалентность образа реки, доказывает, что вариации на тему небытия не исчерпывают стилистического богатства и многообразия славниковского текста, а заодно и опровергает идею С. Белякова о нарочитом антиэстетизме как об абсолютной доминанте поэтики автора:

«Если же Славникова берется описать что-либо красивое, она как будто теряет мастерство. Получается у нее небо — синее, солнце — золотое. Описывать красивые пейзажи Славникова не любит и не умеет. Ей это чуждо, не интересно и не нужно»<sup>158</sup>.

Исходя из логики романа, получается, что именно смерть приближает индивидуума к сути бытия, к Времени как метафизической стихии. Именно через гибель человек не абстрактно, а через страдание постигает бытие и совпадает с бытием, тем самым обретая гармонию. Погружение во мрак и смерть, последовательное обживание и интеллектуальное освоение этих экзистенциальных антимиров поразительным, иррациональным образом выводит к чувству гармонии, идентичности с мирозданием через обретение прозрачности: так, Крылов «физически ощущает, что темнота внутри его напряженного тела ничем не отличается от плотной темноты прихожей и что в этой темноте он *прозрачен* и недостижим» [Славникова 2017, 251]. Состояния мнимой бестелесности, подобные вспышкам, приближают героя к небытию и пустоте, которая будучи интегральным признаком поэтики «2017», соединяет бытие со смертью. Интересно, что для наименования состояния Крылова, стоящего во сне на краю прозрачного ущелья, во французском языке

---

<sup>158</sup> Беляков С. Натюрморт с камнем // Знамя. 2006. № 12. С. 187–194.

существует специальный фразеологизм – «Appel du vide», – что дословно переводится как «зов пустоты» и означает иррациональное желание прыгнуть в бездну.

Стоит отметить, при «сверхчувственной ясности» сознания для Крылова характерно острое, почти болезненное переживание фиктивности бытия: состоятельная жизнь бывшей жены Тамары видится герою как «музейная панорама с подлинными вещами на первом плане и нарисованным фальшивым горизонтом...» и кажется ему «единственно достижимой копией недостижимого оригинала – какого-то *волшебного мира*, где сбывается для человека его необычная судьба» [Славникова 2017, 184]. В конце концов в повествовании возникает образ гротескного, перевернутого мироздания, соответствующий оптическому эффекту камеры обскуры: «...город с четырьмя миллионами жителей, стоящий и не чующий под собой ни могущих, как подземные капустные поля, наростов малахита, ни толстого золота в рубчатом кварце» [Славникова 2017; 95]. Этот оптический «перевертыш» подкрепляется и тем фактом, что мертвецы в художественном пространстве романа наделены способностью улыбаться: умиротворенная улыбка играет на устах у бывших любовников Хозяйки, совершивших самоубийство на почве счастливой любви (еще один парадокс); «извиняющаяся», окаменевшая улыбка у мертвого Коляна, отравленного цианидами; череп с «железной, несколько проржавевшей» улыбкой мерещится Анфилогову в его последней экспедиции [Славникова 2017; 287]; стараниями искусных гримеров запечатлен нежный мечтательный изгиб губ у «клиентов» «Гранита», бюро похоронных услуг, которым владеет Тамара. Про последнюю бывший владелец бюро говорит следующее: «Ей и мертвый улыбнется» [Славникова 2017; 195]. Улыбка мертвеца – это гротескный элемент поэтики абсурда, сближающий колорит «2017» с мрачной образностью платоновской романистики. Также эту сквозную деталь можно трактовать как отражение мрачного, потустороннего торжества покойника, достигшего, наконец, зоны абсолютной прозрачности, иначе говоря полной свободы от симулятивной действительности (намек на инобытие

неоднократно проступают в романе, формируя образ многоплановой реальности):

«...запредельный жидкий холодок, предупреждавший профессора об опасности, одновременно обещал освобождение от всех земных проблем, которые надоели так, что Анфилогов морщился, вспоминая трех своих последовательных жен или своего большого неприятеля университетского проректора... Здесь, на корундовой каторге, он осознавал себя и пленником, и противником той *таинственной силы*, до которой ему давно хотелось добраться» [Славникова 2017; 308-309].

Таким образом, переставая быть только свойством минерала, прозрачность возводится в категорию бытийного, экзистенциального начала, с одной стороны, а с другой – в стилистический принцип повествования, иначе говоря становится эмблемой «языкового» сюжета романа. Ювелирную работу Славниковой со словом, оттачивание метафоры до совершенной точности отмечает в своей статье «Постижение прозрачности» Е. Елагина:

«...при всей метафорической нагруженности текста прозрачность стиля не замутняется ничем лишним. Та самая прозрачность, сводящая с ума главного героя, прозрачность как имманентное свойство материи... заботит и саму Славникову, но, к счастью, ее сфера прозрачности менее опасна, чем сфера прозрачности ее героев»<sup>159</sup>.

Хотелось бы добавить, что помимо набоковской «снайперской» точности, отмеченной Е. Елагиной, славниковской метафоре присуща и особая зримость, выпуклость, что достигается не в последнюю очередь за счет интенсивной цветописи. Так, Славникова искусно «расписывает» камни в оттенки всех стихий: «сверху горячие и синие от яркого неба, а внизу – сырые, с темным кварцевым ледком» [Славникова 2017; 137]. Через образ камней емко маркируется амбивалентность стихии, которая то щедро одаривает хитников самоцветной корундовой жилой, то, обжигая холодом, губит их в самом сердце

---

<sup>159</sup> Елагина Е. Постижение прозрачности. Язык улицы в академическом формате // Нева. 2007. № 2. С. 217–219. С. 219.

рифейской земли. «Прекрасный» рубин с «огнем внутри» гротескно оттеняет кровавую рвоту Коляна – из «неестественно красной» пасти, напоминающей «чудовищный рыхлый цветок» [Славникова 2017; 300]. В данном случае монструозная трансформация сказочного каменного цветка обусловлена не только «мутацией» авторской оптики, но и самой фатальностью, гибельностью стремления простого смертного к несметному богатству.

К вышесказанному стоит добавить, что для Славниковой вообще характерно сопоставлять живое и предметное. С. Беляков отмечает эту особенность идиостиля как очередное проявление незримого присутствия Танатоса на страницах романа:

«Есть у Славниковой и еще одна особенность, которая также косвенно указывает “в сторону смерти”. Она очень любит сравнивать живое с неживым»<sup>160</sup>.

Безусловно, подобный семантический компонент в романе присутствует: так, красный рыхлый цветок вместо рта, из которого извергается кровавая рвота, становится прообразом самой смерти – «вывернутой» и отталкивающей в своем нарочитом натурализме.

Зачастую «опредмечиваются» и сами персонажи, что подчеркивает их механистичность, макетную подоплеку: «магниева веселость» Анфилогова [Славникова 2017, 117]; женщина «сладкая и вязкая, будто курага» [Славникова 2017, 305], «лица-горшочки» торговков самоцветами [Славникова 2017, 357] – все эти персонажи напоминают скорее манекены, нежели живых людей.

Однако в «2017» нередко встречается и обратная тенденция – сопоставление неживого с живым. Так, например, образы самоцветов, которыми столь щедро усыпана повествовательная ткань романа, показаны живыми: в коробке лежат «по-кошачьи ленивые золотистые бериллы» [Славникова 2017, 116], камень в процессе огранки становится «смеющимся» [Славникова 2017, 125], друзья раухтопаза напоминают «сидящих в клетке певчих птиц» [Славникова 2017, 99], «подмигивает юношам хризолитовый

---

<sup>160</sup> Беляков С. Натюрморт с камнем // Знамя. 2006. № 12. С. 187–194.

кулон» в декольте пожилой «университетской Цирцеи» [Славникова 2017, 304-305] и, наконец, «живые зоны прозрачности», в которые заморожено вглядывается главный герой, материально кристаллизуют ту метафизическую область, в которую всю жизнь стремится всякий рифеец.

Таким образом, становится очевидно, что элементы оптической системы романа имеют сюжетобразующую функцию. Кривое зеркало (подобное искажающему реальность зеркалу тролля, которым владела Снежная Королева) генерирует целую галерею экспонатов кунсткамеры: оптика кривого зеркала форматирует мрачную поэтику абсурда, по законам которого живут персонажи произведения. Зеркальность, также тесно связанная с феноменом двойничества, становится выражением экзистенциальных представлений автора: идеальная симметрия между отражаемым миром и отраженным порождает новую, мнимую действительность – зазеркалье «со знаком минус»<sup>161</sup>, абсорбирующее бытие героев. При этом С.Т. Золян отмечает, что зеркало способно «выявлять истинную сущность»<sup>162</sup> смотрящего в него человека.

Вместе с тем произведению присуща и особая «прозрачность» стиля, словно противостоящая призрачности симулятивного бытия героев: удивительная точность «отточенных» метафор позволяет говорить о ювелирной работе автора со словом. «Дивная симметрия» [Славникова 2017, 89] сказывается и в зеркальной композиции: роман начинается и завершается сценой прощания на вокзале. Кроме того, абсурд и онтологическая дисгармония уравниваются совершенной оптикой самоцветов высшей пробы, сквозь прозрачные многогранники которых окружающий мир преобразуется в цельную мозаику с последовательным и продуманным сюжетным узором. И, наконец, прозрачность, переставая быть только свойством минерала, возводится в метафизическую категорию – превращается

---

<sup>161</sup> Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Ученые записки тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам № XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988. С. 35.

<sup>162</sup> Там же. С. 39.

в недостижимую область земных стремлений истинного рифейца, завершающихся только за темной чертой небытия.

### § 3. Кинематографический код в прозе О. Славниковой

Важнейшей приметой идиостиля О. Славниковой становится обращение к приемам новейшей кинематографии. В частности, кино становится объектом творческой рецепции для писательницы из-за преемственности по отношению к В. Набокову, инкорпорирующему в повествование различные атрибуты кинематографа.

Так, И.А. Мартыанова определяет литературную кинематографичность как «характеристику текста с *монтажной* техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения»<sup>163</sup>. Подобная установка на кинематографичность прослеживается в романе «Прыжок в длину» на уровне архитектоники и авторского синтаксиса.

Так, О. Славникова в своем романе воспроизводит эффект замедленной съемки, по крайней мере, два раза, – чтоб показать два рекордных прыжка Олега Ведерникова, ставших вершинами его земного бытия. Зеркальность композиции подчеркивается посредством техники стоп-кадра (в обоих эпизодах произведения периферийные персонажи и детали словно увидены боковым зрением), а также с помощью чередования ускорения действия с эффектом замедленной съемки, что в совокупности создает прерывистость, фрагментарность повествования. Так, первый «великолепный прыжок» в самом начале романа, в результате которого герой лишается обеих ног, «стал бы рекордом среди юниоров, если бы каким-то чудом был засчитан» [Славникова 2018; 13]. Момент внутреннего ликования, напряжения «силовой паутины» длится всего лишь полсекунды, в течение которой герой размеренно шагает по воздуху, чтобы вытолкнуть ребенка из-под колес

---

<sup>163</sup> Мартыанова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. С. 9.

летающего хаммера. Причем иллюзия замедленной съемки самого прыжка оттеняется явным ускорением событий до и после – событий, напоминающих «стрелки побежавших часов» [Славникова 2018; 12]: ребенок, выбежавший на дорогу вслед за мячом, внезапное появление хаммера, хруст костей и темный провал – все это упоминается мимоходом, в то время как сам прыжок описывается весьма развернуто.

В финале романа Ведерников, спасая возлюбленную Киру от пуль киллера, совершает второй и последний рекордный прыжок в своей жизни, в результате которого погибает от автоматной очереди. Примечательно, что прыжок и гибель героя, о жизни которого снимали документальный фильм, были засняты на кинокамеру: «Именно эта камера прилежно зафиксировала все, что произошло» [Славникова 2018; 500]. Черда мгновенных «стоп-кадров» – «гнутая моська тучной старухи», лицо Аслана в окне проезжающего автомобиля, «злое рыльце автомата» [Славникова 2018; 502]), отсылающих к типовому голливудскому репертуару, – отпечатывается в обостренном сознании героя за считанные мгновения до смерти. Так же, как и у В. Набокова, у О. Славниковой кинореальность оказывается враждебной средой, абсорбирующей жизнь персонажей. При этом установка киноискусства на документальность, жизнеподобие оказывается весьма условной, хотя Ю.М. Лотман и отмечал, что кинематограф «вызывает у зрителя эмоциональную веру в подлинность показываемого на экране»<sup>164</sup>.

Как было сказано выше, еще одним проявлением кинематографичности литературного произведения является авторский синтаксис. В частности, анафора способна обеспечивать кинематографичность литературного произведения через наращивание сюжетной комбинаторики. Так, О. Славникова, нанизывая анафорические конструкции, адаптирует в повествовании приемы киномонтажа: «В это время...», «в следующую секунду...», «в этот момент...» [Славникова 2018; 13] – на относительно небольшом пространстве текста подобные

---

<sup>164</sup> Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / Ю.М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 7.

конструкции, маркирующие стремительность и одновременность происходящего, придают повествованию напряженный *динамизм*, что в большей степени характерно именно для кинематографа. Последний прыжок Ведерникова, зафиксированный видеокамерой, делает героя полубогом, который «отменяет» кинореальность, прочно завладевшую его жизнью: «*Не было никакого пространства фильма*» [Славникова 2018; 500], «*Не было никаких актеров*» [Славникова 2018; 501]. Ощущение безграничной свободы усиливается с помощью анафорических конструкций: «*Можно было* сколько угодно и разными способами двигаться по воздуху, *можно было* вообразить и сразу же увидеть емкие, с длинными радужными перьями, крылья» [Славникова 2018; 503].

Итак, для романа «Прыжок в длину» оказываются характерны такие атрибуты кинематографа, как неожиданные сюжетные ходы, обеспечивающие поистине кинематографическую остросюжетность романа; пластичность, графическая выраженность образов (доска отталкивания напоминает плаху); элементы голливудского портретирования (в подобном ключе обрисован образ inferнального коротконового злодея Женечки); бесшовный монтаж разрозненных деталей в единую киноленту; игра с ракурсами, планами и светотенью и, конечно же, эффект замедленной киносъемки и нарезки быстрых стоп-кадров, запечатлевающих периферийных персонажей. Так, за счет всевозможных приемов киномонтажа и, главным образом, замедленной съемки и техники стоп-кадра становится возможным удержать текучую реальность, преодолеть необратимость времени.

Так, метафора «каменное кино» становится ключевой в романе «2017» (камень, несомненно, вызывает ассоциации с вечностью). В этом произведении нашли наиболее явственное выражение приемы новейшей кинематографии, в числе которых оказывается 3D-моделирование. Так, визуальная метафора «каменное кино» соотносится уже не столько с образом камеры-обскуры (образная «визитка» В. Набокова), сколько с реальными 3D-спецэффектами. В ключе голливудских хорроров обыгран образ Хозяйки Медной горы и Великого Полоза – «подземного змея с головой огромного старика... голова у Полоза

лысая, с темными шлифованными пятнами, губы, тоже крапчатые, весьма мясисты, перебитый нос размером и формой напоминает сапог. Великий Полоз ходит под землей, как под водой. Тело его, протягиваясь кольцами перед оторопевшим старателем выглядит, как сгружаемый с самосвала поток грохочущего гравия; поднимается пыль, шевелятся побелевшие кусты, земля местами проседает, образуя морщинистую траншею» [Славникова 2018; 94]. Переосмысляя традиционные мифологические образы, О. Славникова воссоздает их в ключе новейшей кинематографии. Так, образ Полоза перерастает фольклорную традицию, сближаясь с монстром из голливудского хоррора.

Так создается и образ хозяйки Медной горы, главы пантеона уральского мифа, написанного любимым О. Славниковой с трех лет П. Бажовым и актуализируемого ей в духе современной киномифологии: культовый персонаж горной мифологии предстает то как матрица, растворяется в камне, проецируется в героинях-аватарах (образ дачницы, девчонки на велосипеде и, наконец, самой Татьяны), то как монстр из блокбастера: «бродящая по подземным полостям слепая и лысая кремневая кукла» с гранеными глазами [Славникова 2018; 297]. Созданию 3D-спецэффектов способствует и новаторский синтаксис: через нанизывание анафорических конструкций осуществляется не только наращивание сюжетной комбинаторики, сближающей повествование с киномонтажом, но и создание трехмерных выпуклых образов. Так, О. Славникова, подвергая творческому переосмыслению традиционные мифологические структуры, создает монструозные образы хозяйки Уральских гор и Великого Полоза в духе новой голливудской киномифологии. Визионерская образность ее романов непосредственно сближается с субкультурой голливудских блокбастеров.

Кроме того, в прозе О. Славниковой отразилась сновидческая, сюрреалистическая сущность киноискусства. Так, описание кинематографически зримого образа «прельстительного дна ущелья» с «лиловой грозной радугой» из сна Крылова сопровождается «закадровым голосом» [Славникова 2018; 272], комментирующим происходящее.

В. Мазин в своей книге «Сновидения кино и психоанализа» дает следующее обоснование взаимосвязи кино и сферы сновидений: «Сновидение подобно кино в реальности. Кино – не то же самое, что сновидение, оно разворачивается между бодрствованием и сновидением. Хотя зритель в кинотеатре почти столь же неподвижен, как и во сне. Его действия весьма ограничены: он смеется, плачет, ерзает в кресле, механически поглощает поп-корн... Но главное – он смотрит. Он поглощен зрелищем. Его поглощают движущиеся образы. Во все глаза»<sup>165</sup>.

Так, Крылов, словно зритель в кинотеатре, оказывается заморожен зрелищностью «оркестровой ямой мирового театра» [Славникова 2018; там же], в которую ему предстоит упасть.

Итак, если опираться на классификацию, данную Мартьяновой, литературная кинематографичность выражается в прозе О. Славниковой через технику монтажа, композицию текста и авторский синтаксис. Также в романах писательницы наблюдаются «вторичные признаки литературной кинематографичности»<sup>166</sup>: аллюзии на кинематограф (шпион-соглядатай, преследующий Крылова и Татьяну, сравнивается с Джеймсом Бондом в пародийном ключе), а также многочисленные образы с семантикой «кино»: видеокамера, документальный фильм в «Прыжке в длину»; «каменное кино»; «снеговая целина... как экран телевизора, мерцающего на пустом канале» [Славникова 2018; 282]; лица хитников, освещенные костром, похожие на «дрожащее» кино, а состояние голода вызывает у рифейцев фантастические видения, напоминающие спецэффекты.

#### **§ 4. Метафорическая образность в рассказе «Базилевс»**

Первичность «языкового» сюжета по отношению к художественной действительности форматирует особый стилевой репертуар О. Славниковой,

---

<sup>165</sup> Мазин В.А. Сновидения кино и психоанализа. – СПб: Скифия-Принт, 2012. С. 179.

<sup>166</sup> Мартьянова И.А. Там же.

которая «захватывает романскими подробностями»<sup>167</sup> читателя, вовлекая его в своеобразный нарративный эксперимент: так, прямо у нас на глазах в рассказе «Базилевс» посредством цепной реакции многочисленных деталей и ассоциаций выстраивается сложная, многоступенчатая метафора:

«Старая квартира не любила солнечного света. Каждое окно здесь было словно театральная сцена, с бархатным занавесом и собственной глубиной; когда же луч, преодолевая трение стекла, все-таки протягивался в тускло мерцающую комнату, в нем принималась танцевать такая густая и ворсистая пыль, что это напоминало колыхание водорослей в луче батискафа» [Славникова 2011; 321].

Таких метафор в произведении будет немало. Подобная многоступенчатость наглядно демонстрирует основной стилистический принцип Славниковой: первичность языковых структур по отношению к сюжету и, конечно же, особую фактуру самой метафоры, постепенно «разворачивающейся» на глазах у читателя, который может проследить таким образом процесс «деланья вещи». Художественный мир Славниковой населяют персонажи, с головой погруженные в «тину мелочей», если брать знаменитое гоголевское словосочетание. Уделяя особое внимание интерьеру, Славникова описывает «...завитки тяжелой, плотно загруженной мебели, сломанную этажерку, похожие на подтаявшие порции мороженого фарфоровые фигурки» [Славникова 2011; 322]. Здесь сказывается еще одна особенность художественного мира Славниковой – близость зыбкого, хрупкого и прочного, неуязвимого. Так, таксидермисту Эртелю птичье оперенье видится «кружевом и броней» одновременно. Такую же двойственность можно наблюдать и в интерьере Елизаветы Николаевны.

Враждебная экспансия деталей становится не просто маркером бытовой неустроенности, косности: для Ракитиной бесчисленные обветшалые предметы становятся своего рода броней от смерти, «оберегом» от времени: «..старушкой

---

<sup>167</sup> Болотник Е. Размышления над романом Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» [Электронный ресурс] // Уральская галактика. 2000. № 33. URL: <http://journal.uralgalaxy.ru/ug5/razmysh.htm>

она была почти бессмертна, сложным метафизическим образом защищена от гибели и серьезных болезней» [Славникова 2011; 360]. Войну с «тиной мелочей» пытается вести один из спонсоров Ракитиной – господин К. Однако после погрома помещения убеждается в том, что «разбитые тарелки склеят и на этих фаянсовых блинах кому-то подадут заветренный десерт; что шляпы расправят и, подшибленные, будут носить, отвалившуюся сушеную розу подошьют ниточкой, и эта ниточка пронзит насквозь чью-то неопытную душу; что этажерку поднимут и поставят, еще в нескольких местах перемотав изолентой; что бордовую картину повесят на тот же покривившийся гвоздь и оставшиеся на ней глубокие царапины станут главным содержанием фамильного полотна» [Славникова 2011; 347].

Метафора нити, пронзающей душу, наглядно демонстрирует ту метафизическую силу мелочей, которая давит над славниковскими героями. Скрупулезная реконструкция сломанных предметов объясняется не просто сугубым пристрастием Ракитиной к вещизму, это имеет более глубинное значение: «В онтологическом смысле Елизавета Николаевна занимается тем же, чем Эртель: пытается остановить, увековечить жизнь, подменив ее искусной имитацией»<sup>168</sup>. С самого начала произведения наблюдается процесс собирания, концентрирования деталей, подобный возведению декораций на сцене, которые вытесняют любые проявления живой жизни – такие как любовь, искренность, открытость – подменяя их проигрыванием определенных сюжетных схем. Так, славниковским героям присуща особая герметичность, дискретность существования и вместе с тем кукольность, затверженность речевых формул. Причем их игра тяготеет скорее к театру марионеток, нежели живых актеров.

Назаренко, отмечая эту особенность художественного мира Славниковой, приходит к следующему выводу: «Повествователь, доводящий концентрацию бытовых, рутинных подробностей в романе до апогея, словно намекает на то,

---

<sup>168</sup> Варакина Е. «Басилевс» Славниковой: смысл жизни и таинство смерти [Электронный ресурс] // URL: <http://www.taday.ru/text/91581.html>

что совсем рядом существует мир, где все устроено иначе»<sup>169</sup>. Безусловно, этой областью в произведении становится инобытие, иначе говоря пространство смерти, «очищенное» от бутафории, «беспримесное», в которое и устремляется в конечном счете Ракитина, освобожденная от «пут стариковства» подлинным чувством, которое, «растворяя» плотный налет ветоши, заставляет истончаться грань между потусторонним и посюсторонним мирами.

Е. Варакина отмечает, что от «пут стариковства» Ракитину освобождает (и вместе с тем приближает к смерти) именно любовь Эртеля. С образом данного персонажа в рассказ входит танатологическая тема. Таксидермист по профессии, Павел Иванович своими руками вдыхает жизнь в мертвых животных. Так, герой создает экспонаты для музеев, подспудно улавливая жизненные токи своими чуткими пальцами. В начале рассказа эти ощущения носят лишь интуитивный характер: подлинный, онтологический смысл его ремесла откроется лишь в конце произведения, после гибели главной героини, к которой Эртель испытывает нежные чувства.

Последовательность цепных реакций предметов достигает своего пика в финальной сцене рассказа – «последнего акта механической трагедии» [Славникова 2011; 367], во время которого гибнет Елена Николаевна, ставшая центральным звеном «сюрреалистического» сюжетного узора:

«После многие свидетели происшествия не могли отделаться от ощущения, что все случившееся было устроено нарочно. Многим казалось, будто они за несколько секунд до первого визга тормозов почувствовали некую связь между мутным дорожным полотном, рекламным щитом с изображением гигантского мобильника, крытым дощатым переходом... Наиболее чуткие рассказывали, что их точно обвело громадной механической игрушкой, вроде тех, где от толчка переливаются лентой пивные пробки, высвобождаются шарики, падает груз. Все было рассчитано по секундам и миллиметрам, не

---

<sup>169</sup> Назаренко О.В. «Знаки потусторонности» в прозе В. Набокова, романах О. Славниковой и М. Палей // Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 58.

хватало только старухи, которая и вылезла на обледенелую сцену, подрагивая безобразной шляпой, на которую словно был надет увядший и засохший траурный венок» [Славникова 2011; 364].

Любопытно, что такая деталь, как траурный венок становится эмблемой смерти, вызывая, с одной стороны, ассоциацию с надгробным венком, а с другой – с венцом как апогеем, кульминацией некоего действия. Последовательность трансформаций Ракитиной перед самой смертью похожа на фантастическое превращение, очевидцами которого становятся свидетели ДТП: старуха с траурным венком–бабка с «стеклянистыми» [Славникова 2011; 364] крыльями–«юная женщина» [Славникова 2011; 365], совершающая «летательные движения» [Славникова 2011; там же] –«золотоволосый ангел» [Славникова 2011; 369]. Возникает впечатление, будто Ракитина, постепенно преображаясь в ангела, взлетает в небо (ипостась, предназначенная ей самим Творцом много лет назад). Кроме того, по цепочке этих трансформаций можно проследить, как, «отшелушивая» все лишнее, смерть высвобождает подлинную сущность Ракитиной, открывающуюся также – с помощью частичного освобождения от «старушечьих» аксессуаров и ветхой одежды: со старухи слетела «громадная бурая шляпа», а «ватное пальтишко задралось, открыв прекрасные ноги...»[Славникова 2011; 369].

Стоит отметить, что намеки на инобытие, неоднократно «проступающие» на художественном полотне рассказа, словно подготавливают читателя к финальной сцене, в которой окончательно прорывается та метафизическая сила, которая всю жизнь давила над существованием Ракитиной: последовательность цепных реакций, неслучайность которых подчеркивается сопоставлением с заранее прописанным *сценарием*, вырастает в «памятное ДТП» [Славникова 2011; 368], которое разрастается до невиданных масштабов, втягивая в свой эпицентр и автомобиль одного «харизматического лидера... политической партии» [Славникова 2011; 368], чья гибель, по мнению Е. Варакиной, становится миссией Ракитиной, предначертанной много лет назад самим Богом.

Однако, думается, подобный сюжетный ход для такого автора, как О. Славникова, был бы нарочито прост. Здесь необходимо вспомнить о примате языковых структур над сюжетом, об особой фактуре, «выделанности» метафоры, которая создается по принципу «деланья вещи», разворачиваясь на глазах у читателя, как орнамент, либо возникающей по принципу цепной реакции предметов. Можно сказать, что сложная, многоуровневая метафора становится эмблемой развития целого сюжета. Необходимо обратить внимание, что финальная сцена ДТП напоминает разваливающуюся на глазах читателя декорации, что заставляет усомниться в подлинности описываемого мира в принципе. Следовательно, жизненная миссия Елизаветы Николаевны заключается отнюдь не в том, чтобы опосредованно привести к гибели лидера партии, а в том, чтобы обнаружить фиктивность мира, в котором она существует, выявить его макетную подоплеку и в конечном счете самой совершить онтологический скачок во времени, прорыв в область подлинного бытия, освободившись при этом от обманчивой личины старухи (расщепление героя на несколько личин, аватаров является еще одним маркером кинопоэтики Славниковой):

«Никакой старухи не было на дороге; там лежала, примерзнув рассыпанными волосами к липкому полотну, бледная красавица лет тридцати; ее полуприкрытые сонные глаза были кружевными от легкого снега, садившегося на ресницы, ватное пальтишко задралось, открыв прекрасные ноги, затянутые в дешевые старушечьи чулки... Удивительно, но ни один из визжащих, бьющихся, сошедших с ума автомобилей даже не задел распростертого тела: оно осталось неповрежденным, с единственным кровоподтеком на высоком, как амфора, белом бедре. Казалось, женщина просто-напросто ушла в себя — настолько глубоко, что возвращение к жизни стало невозможным» [Славникова 2011; 369].

Итак, если в начале рассказа мы можем наблюдать, как Славникова, последовательно нанизывая детали и выстраивая таким образом сложные метафоры, создает модель художественного мира, центром которого является

Ракитина (заметим, мир фиктивный и выморочный), то сам же автор наделяет главную героиню метафизической способностью запускать тайные разрушительные процессы, которые, в конечном счете, приводят к освобождению от бутафории, элементы которой столь скрупулезно собирались в начале произведения по принципу «деланья вещи»:

«...глупости ее вдруг запускали очень длинные причинно-следственные связи — как одно движение пальца валит костяшку домино, вызывая перелив целой ленты костяшек, отчего высвобождается рычажок, льется вода, катится по желобу тяжеленький шар. Заслуженные старики, общаясь с Елизаветой Николаевной, смутно ощущали, что помещены в центр невероятно точно и тщательно устроенной игрушки, вроде призрачной детской железной дороги, и что воркующий шарик, запущенный в последний момент, запросто может оказаться *бомбой*» [Славникова 2011; 329-330].

Мина замедленного действия становится метафорой жизненного пути героини, которая «запускает» сложную цепную реакцию предметов и событий, в результате которой происходит тотальный обвал декораций – грандиозное ДТП – а сама главная героиня, наконец, окончательно освобождается от «пут стариковства». Разрушение, деструкция (Эртель, в свою очередь, препарировывает тушки животных) парадоксальным образом выводит героев на новый уровень существования, сообщая их бытию высший смысл: и Ракитина, и Эртель в конечном счете выполняют свою миссию, что становится залогом их встречи в области небытия, где они «наконец поговорят» [Славникова 2011; 381] — мире полностью противоположном миру нелюбви и хаоса, в котором человек становится «заложником» обыденности.

Славникова питает особый интерес к определению грани между потусторонним и посюсторонним миром и возможности ее преодоления. Причем повествовательная реальность и инобытие, то и дело подающее «сигналы» своего присутствия славниковским героям, существуют параллельно (здесь напрямую заявляет о себе набоковская тема «знаков и символов»).

Преодоление этой зыбкой границы становится главной задачей персонажей, их жизненным предназначением:

«Судьба понимается в экзистенциальном смысле, она – не античный рок, а нечто нематериальное, которое во что бы то ни стало необходимо воплотить, так как нереализованная судьба обладает всеми свойствами небытия»<sup>170</sup>.

Через смерть вдовы – тайной возлюбленной Эртеля, питающей его жизнь «прекрасными иллюзиями», – сам персонаж приобщается к высшим смыслам бытия. В начале рассказа профессия героя заставляла его лишь интуитивно чувствовать себя подмастерьем Творца, вдыхающим тайную жизнь в мертвых животных: «Работа Эртеля часто давала ему ощутить, что воспроизводимые им живые формы кем-то *сделаны*; повторяя за Творцом, будто первоклассник за учителем, он иногда, ненароком, попадал руками в какие-то трепещущие токи жизни, как попадают в ручей» [Славникова 2011; 327]. Однако после смерти Ракитиной и утраты иллюзий со всей полнотой раскрывается онтологический аспект его деятельности. Здесь снова звучит тема судьбы, жизненного предназначения, которое так или иначе должен выполнить славниковский герой, чтобы спасти от небытия Базилевса и самого себя:

«Кот имел билет на животный и птичий ковчег, который Эртель создавал с такой же страстностью, с какой Кристофер Смарт, посаженный в Бедлам за непрерывные молитвы, выстраивал свой универсум, полный очевидных доказательств бытия Божьего. Теперь ковчег не мог быть полон без Базилевса, о котором наверху явно имелся умысел, связанный с судьбой Эртеля» [Славникова 2011; 376-377].

Так, миссия самого таксидермиста состоит в том, чтобы дать начало новому универсуму, «вскрыть» метафизический смысл бытия, запрятанный глубоко под «тиной мелочей»: «Руки его ликовали от упругих жизненных токов, буквально купались в жизни, когда он лепил для Базилевса манекен» [Славникова 2011; 380-381].

---

<sup>170</sup> Назаренко О.В. Там же. С. 64.

Деятельность Эртеля оказывается не просто сродни божественному промыслу. Реставрируя труп кота, таксидермист знает, что будет «вознагражден». Вероятно, подразумевается, не просто спасение души и обретение смысла жизни. Подлинная суть этой «метафизической» награды открывается лишь в самом конце рассказа, когда герой под снегопадом, в котором свет органично перемежается с тенью, вновь и вновь размышляет о том, «что неплохо бы каким-нибудь способом попасть туда, где они с Елизаветой Николаевной станут подобны и равны, где они наконец поговорят» [Славникова 2011; 381]. Ситуация недоговоренности, несостоявшегося диалога оставляет финал рассказа открытым, размыкает границы реального мира в метафизическое пространство.

Таким образом, в рассказе «Базилевс» возникает образ художественного мира, в котором нагромождение ветхих предметов, обступающих человека со всех сторон, становится материализованным хаосом, сквозь плотный покров которого изредка «просвечивает» инобытие.

## Глава 4

### Феномен «прозы поэта»: стиховое начало в прозе В. Казакевича

На карте современной русской литературы в непосредственном соседстве оказались такие, казалось бы, полярно противоположные явления, как массовая и элитарная литература. Надо отметить, что границы между этими «материками» словесности заметно истончаются, а то и вовсе сходят на нет (так, что рассуждения Ю. Тынянова о меняющихся местах «центре» и «периферии» на литературной карте эпохи оказываются более чем провидческими<sup>171</sup>). В частности, С. Зенкин считает, что литературная эволюция «бывает только у системы, индивидуальные влияния и заимствования не имеют системного характера, их можно определить скорее как беспорядочную *миграцию*. Например, эволюция реорганизует целостную систему жанров: не просто один из них начинает выглядеть по-другому, но меняются их отношения между собой, сами принципы их разделения»<sup>172</sup>. Подобное движение поддерживает шаткое равновесие литературы как некоей системы, обеспечивая баланс между центробежными и центростремительными силами и препятствует таким образом «распылению» высокой культуры. Как бы в противовес постмодернистскому представлению о хаотичности мира и мозаичности человеческого «Я», утрате самости и раздробленности самосознания возникает обратная тенденция — стремление к самоидентификации, обретению «лица необщего выражения» — в том числе через автобиографические жанры. Размывание границ между функциональным и фикциональным стилем, между нон-фикшн и литературой — одна из наиболее очевидных тенденций эпохи. Однако проникновению в художественную прозу «чужеродных» элементов (так или иначе связанных с публицистикой, документалистикой и пр.) «уравновешивается» активизацией поэтических приемов создания прозы.

---

<sup>171</sup> «В эпоху разложения какого-нибудь жанра - он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление "канонизации младших жанров", о котором говорит Виктор Шкловский)» [Тынянов, 2002: 167-171].

<sup>172</sup> Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 552.

В плане стилистического оформления современная проза неоднородна. На фоне нейтрального «сухого» нарратива особо выделяются такие формы художественного словесного выражения, как «проза поэта» и орнаментальный стиль, явления родственные, связанные с обращением автора-прозаика к арсеналу поэтических средств и приемов в рамках эпического текста.

Обе эти тенденции — жанровая и стилистическая — органично переплелись в творчестве В. Казакевича, современного российского писателя, проживающего на данный момент в Японии. В. Казакевич, выпускник филологического факультета МГУ, является автором многочисленных стихотворных сборников («Праздник в провинции», «Ползи, улитка!», «Сердце-корабль: Избранные стихотворения») и др.), а также повестей и рассказов («Охота на майских жуков», «Наедине с тобою, брат»).

Наследуя традиции Л.Толстого (повесть «Детство») и И.Шмелева (роман «Лето Господне»), В. Казакевич обращается к теме детства, которая становится заглавной в контексте его творчества, объединяющей в единый корпус поэтические и прозаические произведения писателя. По мнению автора, именно в детстве коренится источник впечатлений, которые будут питать воображение человека на протяжении всей его последующей жизни. Воспоминаниями об этом периоде наполнены все прозаические произведения писателя. Так, рассказ «Наедине с тобою, брат» строится как повествовательная ретроспекция, уводящая читателя от настоящего момента к прошлому (встреча с братом Валентином в аэропорту становится первичным импульсом, вызывающим целый поток воспоминаний о детских годах).

Сам Казакевич, проживающий в Японии, признавался в интервью, что именно ностальгия становится своеобразным «катализатором» лирической образности мемуарных жанров, отмечая при этом, что лучшие произведения о детстве были написаны именно писателями-эмигрантами («Лето Господне» Шмелева, «Жизнь Арсеньева» И.Бунина). Мотив воспоминаний объединяет многие отдельные стихотворения автора в лирические циклы. Так, стихотворение «Еще до цунами, до Фукусимы...» (посредством лирической памяти и ностальгии

осуществляется переход от прошлого к настоящему, от детских воспоминаний к эмигрантской бытности) тематически и композиционно сближается с рассказом «Наедине с тобою, брат». Подобный изоморфизм поэтических и прозаических структур позволяет говорить об особой технике автоперевода, свойственной идиостилю Казакевича. Интересно, что материальным эквивалентом ностальгии лирического героя в «Еще до цунами, до Фукусимы...» становится рябина — явная образная переключка со стихотворением М.Цветаевой «Тоска по Родине! Давно...» — так, через интертекст в стихотворение вводится готовая смысловая единица.

Именно ребенок, согласно представлениям писателя, способен постичь глубинные пересечения быта и бытия. По этой причине важнейшей приметой авторского почерка Казакевича будет обилие сенсорных характеристик, обусловленное остротой детского мировосприятия. На протяжении творческой эволюции писателя спектр этих подробностей будет углубляться и расширяться: если в повести «Охота на майских жуков» (2009 год) можно наблюдать редуцированный синтаксис и примат повествовательного начала, то в книге «За мной придет единорог» мир героя оказывается «соткан» из мимолетных впечатлений (не случайно поэтика произведения тяготеет к фактуре импрессионистского полотна): лирическая стихия словно «размывает» контуры реальности, и происходящее становится лишь канвой для развернутого ассоциативного орнамента. Так, если в первом произведении для автора важно восстановить в памяти отдаленные во времени события с сохранением причинно-следственной связи, то во второй книге, стилистически явно тяготеющей к феноменологической прозе XX века<sup>173</sup>, основная художественная цель — выражение трансцендентального «Я», «отражающегося» в деталях и мелочах внешнего мира.

В данной главе будет предпринята попытка наметить типологию приемов «прозы поэта» на материале книги В. Казакевича «За мной придет единорог» с

---

<sup>173</sup> Так, Н. Солнцева в книге «Иван Шмелев. Жизнь и творчество: Жизнеописание» анализирует связь между детским сознанием и феноменологической прозой (Солнцева Н.М. Иван Шмелев: Жизнь и творчество. Жизнеописание. М.: Эллис Лак, 2007).

применением таких обязательных для прозы поэта атрибутов, как «метр» и «ритм».

### **§1 Типы поэтической образности в книге В. Казакевича «За мной придет единорог»**

Уже первое читательское впечатление от прозы В. Казакевича наталкивает на вывод о ее особой организации: повествовательный строй активно сопротивляется беглому, поверхностному прочтению, требуя неспешного вглядывания в «фактуру» образности, сосредоточения на самих приемах подачи художественного материала. Подобное смещение акцентов – с содержательного плана на композиционно-«оформительский» – возникает, как правило, при чтении стихов.

Вероятно, само свойство стилевой нарядности, мотивной «узорчатости» и ритмико-интонационной неординарности прозы – следствие того, что В. Казакевич начинал свой творческий путь – около сорока лет назад – как поэт, да и в последние годы совмещает, как сказал бы К. Батюшков, опыты «в стихах и прозе». Активное взаимодействие этих двух начал и «форматирует» особый стилевой репертуар автора, в пределах которого приемы поэтического иносказания накладываются на внешне вполне традиционный повествовательный строй. Так обнаруживает свою живучесть в современной словесности давно известный русской литературе феномен «прозы поэта», связанный с особым отношением автора к тому, как, с какими интонациями и какой образно-ассоциативной «подсветкой» рассказывается история – биографически конкретная или заведомо вымышленная, демонстративно фантастическая или обманчиво тривиальная.

С ощутимых колебаний между этими нарративными полюсами и начинается книга «За мной придет единорог»:

«Стоило съехать с шоссе, как в заднем окошке машины поднялась песчаная буря, самум, превратившие меня в араба, закутанного в бурнус и восседающего между двумя раскачивающимися верблюжьими кочками.

Только ехали мы не на верблюде, а на служебном “козле”» [Казакевич; 9].

В рассказе о детских годах повествователя то и дело возникает эффект раздвоенной реальности, которая то предстает наплывами сказочной образности, рождаемой детским восприятием, то внезапно перетекает в набор физиологически акцентированных примет деревенского быта. Герой словно существует где-то на стыке этих двух художественных модальностей: действительность «личной памяти», эмоционально окрашенная авторским настроением, черпает свой материал из обыденностей сельского обихода, из серой повседневности – и «перекраивает» ее на свой лад, снабжает персональными радужными узорами.

Так, в уже процитированном заставочном эпизоде транспортный образ претерпевает ряд броских трансформаций, превращаясь сначала из сказочного верблюда в травестирированный образ «служебного “козла”» [Казакевич; 9], а потом дорастая до мифологического троянского коня. Нарращивая круг возможных ассоциаций, автор актуализирует в читательском сознании еще одно перифрастическое обозначение верблюда – корабль пустыни – и сравнивает пассажиров с «матросами из трюма корабля, побывавшего в лапах тайфуна» [Казакевич; 10]. В итоге сухопутное пространство между городом и деревней едва ли не преобразуется в бесконечную даль моря, обнаруживая в восприятии маленького героя явную склонность к романтике гумилевских «дальних странствий».

Подобное совмещение «реального» и мифопоэтического локусов дает право говорить об особой – своего рода «метонимической» – перспективе восприятия мира, благодаря которой текст заставляет встречаться друг с другом «далековатые» явления. Кроме того, с самого начала «автобиографического» нарратива повествователь проявляет явное тяготение к мифологической аранжировке событий, благодаря чему едва ли не каждый эпизод «обрастает» разнообразными мифопоэтическими (нередко каламбурными) «рифмами» – от параллелей с ветхозаветным потопом до аллюзий на гомеровский эпос.

Образ морской стихии, которая то и дело подменяет собой сухопутное пространство, является маркером внутреннего состояния мальчика, для которого весь внешний мир выступает лишь проекцией его ощущений: «Улица, покрытая толщей пыли, напоминала лунное море, усеянное многочисленными кратерами...» – сквозь покров обыденности начинает просвечивать иная, высшая реальность. И далее: «Случайно встретившийся распластаный подорожник выглядел драгоценной зелено-серой морской звездой...» [Казакевич; 64] – неприметное обретает черты необыденного, чудесного. Причем фактически любая, даже самая неприметная деталь, может дать герою первичный импульс для наращивания дальнейших ассоциаций: «Начни раскапывать эту многометровую пыль, прямо под ногами, возможно, нашлись бы объевшиеся песком мертвые города, причудливые машины, кости фантастических зверей» [Казакевич; 64-65].

Приём остранения автору позволяет описать вещь, «как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший»<sup>174</sup>. Кроме того, остранение характеризует сам субъект восприятия: так, герой видит «соблазнительное граненое мерцание» [Казакевич; 48], которое в действительности оказывается стаканом; конь замечает появление «знакомого обжигающего предмета» [Казакевич; 56] – кнута, а дядя Эдик уподобляется людоеду.

Итак, творческое наследие Казакевича можно охарактеризовать как феномен «прозы поэта». Однако наличие выпуклых образов, яркая цветопись, разветвленная тропеическая система позволяют определить идиостиль автора и как орнаментальную прозу.

Действительно, в повести ощутимо проявляется орнаментальное начало как стиль, актуальный на протяжении всего XX столетия, ведущий свою «родословную» ещё от модернистской прозы. Стихия поэтической условности, охватывающая всё повествование, смещает реальные пропорции предметов особой настроенностью авторского зум-объектива с переменным фокусным расстоянием: «Всю обстановку кухни и сенцев составляли главным образом молочные моря и озера <...> У порога, как предмостное укрепление, поблескивала

---

<sup>174</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 72.

башня массивного алюминиевого бидона...» [Казакевич; 23-24]. Подобная трансформация обусловлена пресыщенностью главного героя молоком, являясь при этом источником наглядной, по-живописному выпуклой зарисовки, обладающей в то же время фотографической конкретикой.

Противоположный оптический эффект – изменение фокусного расстояния в обратную сторону – наблюдается при визуальном удалении объекта (что, несомненно, имеет под собой психологическую подоплеку): конь превращается в «гривастого кота». Кроме того, находя точки соприкосновения между разнородными, зачастую полярно противоположными явлениями, Казакевич втягивает их в орбиту нового существования, сообщая им макрокосмический смысл: «творожная луна», «соляная метель», «туманные луны одуванчиков», «как белые валуны... гигантские подушки» [Казакевич; 91].

Преломляясь через авторский «зум», предметы повседневного обихода, элементы окружающего мира, животные и люди утрачивают свои реальные пропорции и разрастаются до невероятных масштабов или наоборот – преуменьшаются: «Постепенно трава подо мной разрослась в такую копну, что, оступившись, я съехал с неё, как с айсберга ... конь рядом с ней выглядел уже не конем, а котенком» [Казакевич; 32]. Совмещение литоты с гиперболой передает резкую деформацию действительности под напором острых переживаний мальчика, потрясенного качкой телеги над крутым обрывом.

В художественном мире Казакевича самое обыденное и привычное предстает перед читателем как чудесное. В то же время, стремясь сделать то или иное явление макромира более доступным и осязаемым, автор овеществляет его, используя травестию («кочки заката» [Казакевич; 53]).

Именно острое переживание действительности дает герою новое представление о мире. Окружающее воспроизводится как эмоциональный портрет самого автора: «В орнаментальной прозе нарушены пропорции объективного видения мира... меняются местами субъект и объект действия, низкое

поэтизируется, высокое снижается и т. д.»<sup>175</sup>. Причиной такого снижения является принцип овеществления, призванный придать осязаемость изображаемому предмету: «Троп строится так, чтобы придать вещественность абстрактному и еще более подчеркнуть вещественность конкретного»<sup>176</sup>.

Подобные смещения дают автору возможность создать особую, синтетическую картину мира, все элементы которого пребывают в неразрывной связи: «Волейбольная сетка на нашем пустыре расплывалась в сумерках и в ней запутывалась и начинала трепыхаться зеленоватая звезда...» [Казакевич; 95]. Непосредственное соседство «далековатых» явлений позволяет выделить и зафиксировать новый, зачастую неожиданный, признак какого-либо предмета, выдвинуть вторичный эмоциональный контур взамен первичного, вещественного. Предмет предстает как бы окрашенным авторским настроением, часто – смещенным и деформированным определенным переживанием. Подобное явление становится маркером эстетики экспрессионизма: в преломлении творческой призмы в произведениях Казакевича рождается новая, преображенная действительность.

Так, в эпизоде встречи главного героя с крестом на кладбище имя распятого, неузнанного Иисуса скрыто под такими перифрастическими номинациями, как «деревянный человечек», «дикарь» [Казакевич; 15] в набедренной повязке. В наивном сознании мальчика сын божий уподобляется языческому идолу, в чьем облике есть нечто «тревожащее». Ещё один перифраз – жаба-ворон – является сквозным образом, демонстрирующим особую взаимосвязь земли и неба. Умение видеть обратную сторону явлений, амбивалентность восприятия является еще одной неотъемлемой чертой перцепции героя.

В финале главы «В которой я остаюсь один» появляется образ жертвы-хищника, ассоциативно сопряженный с непоименованным Иисусом, – *ягненок* с когтями *ястреба* (два полюса данной пропозиции условно сближаются, благодаря аллитерационной окантовке слов). Гибридный образ подсвечен именем

---

<sup>175</sup> Кожевникова Н.А. Там же. С. 58.

<sup>176</sup> Там же.

персонажа, который о нем рассказывает: Иван *Новеч*, или же зааннаграммированное «*Ноев*», что напрямую отсылает к образу библейского ковчега.

«“Космос!” – рявкнуло в мозгу, и миллионы звёзд слились в ослепительный солнечный *поток*, падающий на подушку.

– Космы убери! – вопил кто-то» [Казакевич; 167].

В этом эпизоде видна еще одна поэтическая особенность художественного мира Казакевича – его стремление к сближению разнородных явлений, которое таит в себе важнейшую творческую интенцию автора – изобразить жизнь во всей ее целостности, нерасторжимости элементов макро- и микромира. Возможность для подобного сопряжения дают средства поэтического арсенала, в первую очередь паронимия (*Космос-космы*), а также ассоциативное сближение предметов. Так, в переводе с греческого «комета» (*komētēs*) означает «косматый». Действительно, зачастую в прозе Казакевича предмет, утрачивая свои бытовые приметы, выходит на качественно новый уровень существования, и наоборот – элементы макромира начинают овеществляться или очеловечиваться.

Используя принцип паронимии, скрывающей в себе важнейшие для автора смысловые потенции, Казакевич перенимает «эстафету» литературных предшественников XIX-XX вв., в чьих произведениях звуковая оболочка слова, «застревая» в подсознании героя, становится не шелухой, но коконом многих смыслов – так, Лев Толстой в своём романе-эпопее «Война и мир» дарует Пьеру прозрение в тот момент, когда тот пробуждается ото сна и слова «запрягать надо» по ассоциативному принципу преобразуются в важнейшую для него и для автора мысль о необходимости «сопрягать» разнородные и не связанные, казалось бы, друг с другом элементы существования:

«Да, сопрягать надо, сопрягать надо! — с внутренним восторгом повторил себе Пьер <...>

— Да, сопрягать надо, пора сопрягать.

— Запрягать надо, пора запрягать, ваше сиятельство! Ваше сиятельство, — повторил какой-то голос, — запрягать надо, пора запрягать...»<sup>177</sup>.

В модернистской прозе, оказавшейся столь чуткой к художественным открытиям Л.Толстого, линию лиризации эпического текста продолжают И.Бунин и В.Набоков, проза которых не поддается линейному прочтению, требуя сосредоточенного и пристального вчитывания. Набоковская традиция актуализации поэтического шлейфа слова наиболее четко проявляется в прозе Саши Соколова, репрезентативной эмблемой прозы которого стала знаменитая ветка акации – Вета Акатова. Казакевич изящно, не педалируя прием, подключается к существующей традиции, не утомляя читателей литературной игрой. Тем не менее параномазия становится не только средством повышения «градуса метафоричности» текста, но и способом прояснения философского подтекста произведения.

Так, в главе с примечательным названием «На земле и под землей» рассказчик описывает обнаженную женщину, подобную реке, в которой отражается ствол сливы. Появление последней предваряется звуковой оркестровкой: «... миллионы звезд *слились* в *ослепительный* солнечный поток...» [Казакевич; 167]. Подобный принцип фонетической «прелюдии» восходит к набоковской традиции, согласно которому из концентрации отдельных звуковых «крупниц» постепенно собирается завершённый образ.

В арсенале оптических средств автора обнаруживается способность видеть явления взаимно отраженными, что также свидетельствует об особом, метонимическом мировосприятии писателя. В данном случае впечатление от обнаженного женского тела выливается в поток ассоциаций с элементами природного мира: «Текучесть её тела поразила меня» [Казакевич; там же]. Сопоставление мачехи с рекой актуализирует в читательском сознании индейский миф о женщине-реке; отраженный в ней ствол сливы, являющийся символом плодородия, вызывает культурологическую ассоциацию с соответствующим

---

<sup>177</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: художественная литература: в 90 тт. Т. 11. Война и мир. Т. 3 – М.: Государственное издательство "Художественная литература", 1940. С. 284.

древним культом: «Мифопоэтическая модель мира часто предполагает тождество <...> макрокосма и микрокосма, природы и человека, – пишет Топоров, – Это тождество объясняет многочисленные примеры антропоморфного моделирования не только космического пространства и земли в целом, но и бытовых сфер – жилища, утвари, посуды, одежды...»<sup>178</sup>.

Особенно часто в повести сравниваются и сопоставляются со стихией именно женщины (один глаз тёти Оли смотрит на Марс, а другой – на Альфу Центавру). Интертекстуальные переключки с мифом не только свидетельствуют об особом, мифопоэтическом мировосприятии автора, но и позволяют выявить родственную связь метонимии и мифологемы. Так, Зара Минц пишет, что «*метонимический* символ (мифологема)» – это «знак и “свернутая программа” целостного сюжета. Значение такого символа определялось контекстом – общим значением мифа, куда этот символ входит»<sup>179</sup>.

Таким образом, В.Казакевич, сочетая классическую (Толстой) и модернистскую (Набоков) традиции, создаёт пёструю «мозаику» детского мировосприятия: бесконечные ассоциативные «нити» удерживают реальность от распада и в то же время представляют собой своего рода прихотливый узор, который реализуется в повторении отдельных образов, лейтмотивов и звуков.

Достижение синтеза языка поэзии и языка прозы посредством техники автоперевода способствует выявлению их неочевидного изоморфизма в рамках эпического текста. Осуществляя слияние двух полярных, на первый взгляд, форм словесности, автор оказывается вовлеченным в огромную сферу интертекста, вступая в непосредственный и неограниченный диалог с предыдущими литературными эпохами и апеллируя к древнему мифу. При этом важно отметить, что цельность языковой личности писателя сохраняется. Повторяющиеся образы, мотивы и темы позволяют говорить о таких устойчивых конститuentах художественного мира Казакевича, как макромир и микромир, бытие и быт,

---

<sup>178</sup> Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая). // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1988. Том 2. С. 161-166.

<sup>179</sup> Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту; 1979. С. 89.

растительная и библейская тематика и т.д. В области тропики метонимия является главным приемом, позволяющим емко отобразить картину мироздания, в котором все находится в тесной взаимосвязи. На протяжении всего повествования осуществляется сближение разнородных предметов, и основанием для их смежности становится всеобъемлющий угол зрения писателя.

## § 2 «Неслучайный метр» в прозе В. Казакевича (на примере книги «За мной придёт единорог»)<sup>180</sup>

Обращение к поэтическому инструментарию не ведет к отказу от эпической формы, но обуславливает их органичное слияние. Тотальная лиризация прозаического текста во многом обусловлена прихотливым синтаксическим орнаментом, акустическими эффектами (образ звучащего мира занимает важнейшее место в поэтической системе Казакевича), развернутой системой метафор, отчетливым ритмическим рисунком и не в последнюю очередь – особым синестетическим мировосприятием художника, предельно зоркого к деталям повседневности, стремящегося не столько отразить достоверную действительность, сколько преобразить ее сквозь свой персональный «калейдоскоп». Последовательно обустривая свой художественный мир, Казакевич создает автобиографический миф, для которого текущая реальность является лишь фоном, канвой для затейливого радужного узора (так, «мифогенную» природу текста маркирует само название произведения). Способность видеть мир в нерасторжимости макро- и микроэлементов обуславливает особую повествовательную организацию текста: «звенья» причинно-следственной связи распадаются, оставляя место ассоциативным импульсам, интуитивным посылам, которые сопровождаются своеобразной музыкальной аранжировкой, суггестивно воздействующей на читателя.

---

<sup>180</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. и Кольцовой Н.З.: «"НЕСЛУЧАЙНЫЙ МЕТР" В ПРОЗЕ В. КАЗАКЕВИЧА (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ "ЗА МНОЙ ПРИДЕТ ЕДИНОРОГ")» в журнале *Вестник Московского Городского Педагогического Университета*, 2018, том 32, № 4, с. 23-32.

Перманентный изоморфизм поэтических и прозаических структур в контексте творческой системы В.Казакевича – поэта и прозаика – обуславливает особенную мелодику речевого строя повести. Осуществить синтез этих двух форм языкового выражения автору удаётся не только за счёт использования стиховых и стихотворных компонентов, но и благодаря музыкальным приёмам. Поэтому к творчеству В.Казакевича в равной степени применимы такие определения, как «проза поэта» и орнаментальный стиль, которые в полной степени отражают различные грани его художественного мира. Однако не менее актуальным в контексте исследования творчества писателя является и феномен ритмизованной прозы.

Несмотря на то что в современном литературоведении представлено это понятие, до сегодняшнего дня критерии отнесения того или иного произведения к данной категории остаются размытыми. Если в музыке ритм фиксируется с помощью различной длительности нот, то в прозаическом тексте подобной общепризнанной «нотации» не наблюдается, иными словами устойчивая единица, которую можно было бы взять за основу организации ритмического рисунка, отсутствует:

«Ритмический строй прозы, даже её композиция обычно рассредоточены на таком широком пространстве, что, улавливая их *“шестым чувством”*, мы редко отдаём себе в них отчет. Удивительно ли, что насчёт прозы до сих пор нет чётко установленной научной методологии и даже — терминологии? Исследователи, например, только-только подходят к установлению понятия ритма в прозе — известно, что он существует, но неизвестно, что он собой представляет»<sup>181</sup>.

Поясняя взаимосвязь между «шестым чувством» и ритмической организацией прозы, М. Гаспаров не только отмечает прямую зависимость смысла от ритма, но и «избирательную связь» между метрикой и тематикой размера. Словно продолжая мысль Гаспарова, Эткинд утверждает, что метр

---

<sup>181</sup> Эткинд Е.Г. Поэзия как система конфликтов / Материя стиха. СПб: Гуманитарный союз, 1998. С. 87.

привносит в произведение определенный ассоциативный заряд, как бы невольно «навязанный» ему в процессе историко-литературного бытования.

Пример подобного ассоциативно «заряженного» метра можно встретить и в повести В.Казакевича «За мной придёт единорог»<sup>182</sup>:

Зеленобокие дети быков (3-стопный дактиль с пиррихием на первой стопе),  
то бишь бычки (2-стопный дактиль),  
лежали внизу (2-стопный амфибрахий) [Казакевич; 71].

Пятистопный дактиль в данном случае не только способствует вертикальному прочтению прозаического текста, но и, воздействуя на подсознание читателя, вызывает особые культурологические ассоциации. Данное метрическое звено сближается с пентаметром (пер. с греч. «пятимерный») — античным размером — использовавшимся наряду с гекзаметром в поэмах Гомера во избежание монотонии. Как можно заметить, метрическая схема пентаметра с цезурой посередине —  $\_ \cup \cup \_ \cup \cup \_ // \_ \cup \cup \_ \cup \cup \_$  — довольно точно накладывается на ритмический рисунок данной фразы. Образное и стилистическое соответствие подкрепляется упоминанием быка (Зевс) и сложным прилагательным в начале ритмической конструкции (*ср.:* *Зеленобокие дети быков — розовопёрстая Эос*). С первых страниц повести возникает апелляция к античному эпосу: так, герой воображает, что находится внутри Троянского коня, «куда с самыми кровожадными намерениями набились греки» [Казакевич; 9]. Внутренний метроном повествования напрямую коррелирует с содержательной компонентой и даже зависит от неё. Следовательно, появление метрических звеньев в данном эпизоде носит отнюдь не случайный характер. Также в данном примере встречается приём остранения («зеленобокие дети быков»), который дает возможность описать вещь, «как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший» [...]. При

---

<sup>182</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. и Кольцовой Н.З.: «"НЕСЛУЧАЙНЫЙ МЕТР" В ПРОЗЕ В. КАЗАКЕВИЧА (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ "ЗА МНОЙ ПРИДЕТ ЕДИНОРОГ")» в журнале *Вестник Московского Городского Педагогического Университета*, 2018, том 32, № 4, с. 23-32.

этом автор тут же «вскрывает» его, позволяя читателю непосредственно пережить «деланье вещи»<sup>183</sup>.

Как подчеркивает Кормилов, метризованная проза, отсутствуя на карте современной литературы, начиная с 40-х годов XX века уходит в имплицитное бытование: «... после смерти Белого (1934) и самоубийства Л.И. Добычина метризованная проза совершенно исчезает из советской литературы (до рубежа 1950-1960-х гг.) и лишь изредка встречается в эмигрантской»<sup>184</sup>.

Следует отметить, что ритмическая и метрическая проза – явления родственные, но далеко не тождественные: последняя не только встречается гораздо реже, но и выглядит более искусственной, нарочитой, «сделанной» – каковой, собственно, и является – метрическая речь не может не осознаваться самим создателем текста как исходный момент повествования, к тому же метр задан как постоянная единица измерения, тогда как ритм в прозе – величина переменная. Кроме того, ритмический рисунок того или иного периода прозаической речи (будь то фраза или абзац, уподобляющийся в данном случае стихотворной строфе) – иногда наиболее явно ощущаемое проявление музыкальной фактуры текста – одновременно оказывается и наиболее труднодоказуемым элементом художественной структуры: действительно, для выявления ритма необходимо прежде всего установить единицу измерения текста, а в прозе, как известно, движение фразы (в музыкальном понимании слова) осуществляется прежде всего за счет смыслового (а не слогового) ударения. За слуховое (музыкальное) восприятие ритма в прозе отвечают и синтаксический рисунок фразы, и повторяющаяся звукопись, и другие уровни поэтики, освоенные прежде всего поэзией, – анафоры, эпифоры и пр.: «...ритмическая проза... возникает на основе «синтаксического» ритма, который создается крупными единицами, повторами и параллелизмами»<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 63.

<sup>184</sup> Кормилов С.И. Метризованная проза. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995. С. 110.

<sup>185</sup> Кожевникова Н.С. Ритм и синтаксис прозы А.Белого / Язык и композиция художественного текста. М.: Межвузовский сборник научных трудов, 1984. С. 33-42.

Тем не менее даже в произведениях, предназначенных для восприятия на слух, понять логику движения предложения или группы предложений, выявить «ударяемое» слово подчас представляется затруднительным, поскольку читатель не может достоверно реконструировать авторскую интонацию. Как же внушить читателю прозаического текста идею восприятия одного как ритмически организованного единства и даже некоей музыкальной формы? Можно предположить, что одной из таких «подсказок» может выступать «спонтанно» возникающий метр, который, при всей своей искусственности (а точнее, именно благодаря ей) оказывается своеобразным знаком, сигнализирующим о наличии в тексте «музыкальной компоненты» и призывающим воспринимать язык автора как речь, или речевой поток:

«Телега ползла, как последний урок» [Казакевич; 31], — в данном случае четырёхстопный амфибрахий создаёт иллюзию неторопливого, замедленного движения. Подобная ритмическая «прелюдия» предваряет собой описание качки телеги над обрывом, что вполне соответствует восходяще-нисходящему интонационному звучанию данного метра. Неожиданность данной ассоциации, подчеркнутая смысловым диссонансом сравнения, является маркером детского мировосприятия. Интересно, что амфибрахий не единожды используется автором для передачи эффекта передвижения деревенского транспортного средства («Заезжий чужак на колесах...» [Казакевич; 34] — трехстопный амфибрахий).

Вторгаясь в текст, метр не просто выпрямляет, примитивизирует уже существующий ритм, но делает его ощутимым, привлекая к нему внимание читателя — и выступает таким образом не столько в роли «метронома», или «сетки», поверх которой наложен ритмический рисунок, но, прежде всего, в функции подсказки, или приема обнажения приема:

«Лес отличался от поля (трёхстопный дактиль),  
как море от суши (двустопный амфибрахий)» [Казакевич; 117] — помимо вертикального ритма, характерного, скорее, для поэтического произведения,

метр акцентирует ритм, а также выделяет сквозной для повести лейтмотив морской стихии, которая является маркером состояния тревоги и нестабильности. В данном случае метрическая цепочка сюжетно предваряет встречу с волком.

Возникающий метр в прозе призывает читателя перенастроить свой слух с восприятия горизонтального ритма на вертикальный, возвращает прозаической речи то качество, которое еще со времен реформы Тредьяковского, кажется, утратила русская поэтическая просодия, – протяженность звучания (разумеется, в данном случае не слога, но слова или даже группы слов). Чередование сильных и слабых слогов в метре, задавая определенный «шаг», актуализирует «количественное», темпоральное восприятие слова как более длинного (включающего большее количество слогов) или более короткого (одно- или двухсложного). Можно предположить, таким образом, что «случайное» вторжение метра в прозу опытного художника слова оказывается далеко не случайным, и если для начинающего писателя метр является неким откровением, о котором тот настойчиво напоминает читателю на протяжении значительного фрагмента текста (или даже на протяжении всего текста, как это делает М. Горький в поэме «Человек»), то для настоящего мастера, наделенного к тому же поэтическим слухом (такого, как Ф. Сологуб, А. Белый, В. Набоков и др.) метризация прозы – отнюдь не самоцель, но один из способов «настройки» слуха читателя (как уже было отмечено, в подобной функции могут выступать и другие элементы поэтики текста – звукопись, рифма и даже лейтмотивы, которые, проходя сквозь повествовательную ткань, не только соединяют разрозненные, казалось бы, элементы в единое полотно, но и членят, разделяют его на ощутимые фрагменты; однако именно вторжение метра в прозаический текст привлекает внимание к его музыкальной фактуре).

Не случайно Набоков часто «выводит» прозаическое повествование из метра (как это происходит в рассказе «Озеро. Облако. Башня», названием которого не столько прочерчен смысловый или образный вектор восприятия рассказа, сколько задан неспешный дактилический ритм, с которым

контрастирует чудовищная история, развернувшаяся на фоне «идиллии») или, напротив, «уводит» повествование в «регулярный размер». Так, роман «Дар» не столько обрывается на полуслове, сколько возвращается к началу начал всей русской поэзии и музыке русской речи как таковой – к онегинской строфе:

«Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков 2000; 606].

Е. Замятин рассуждал о недопустимости метра в прозе, но в то же время уделял внимание слоговому восприятию слова и фразы. Его рассуждения об анапестической или дактилической прозе призваны в конечном счете привлечь внимание к категориям замедления/ускорения прозаической речи (и здесь она оказывается ближе непосредственно к музыке, чем к поэзии, в которой, как известно, долгота акцентируемого звука (слога) – факультативный признак, не выраженный настолько явно, чтобы брать критерий протяженности за основу ритмической организации текста. Разумеется, в прозе с понятием длительности актуализируются и представления о громкости – и читатель безошибочно определяет восходящую и нисходящую интонации ритмически маркированного фрагмента. Выписывая ускорение или замедление текста, автор, подобно композитору, мыслит и такими категориями, как крещендо и диминуэндо. Для Замятина выделение «трехсложниковой» или «двухсложниковой» прозы есть не возвращение к вертикальному ритму (метр, по Замятину, недопустим), но не более чем способ анализа (деления, членения) того музыкального потока, коим проза и является по замыслу художника. Ритм в прозе обеспечивается, по Замятину, чередованием длинных и коротких слов, которые к тому же произносятся с разной скоростью, в зависимости от того, на какой слог приходится ударение: так, дактиль, с точки зрения писателя, оказывается, более

медленным размером, чем анапест<sup>186</sup>. Можно, разумеется, возразить, что некоторые слова, объединяясь с другими, могут выступать в роли безударных единиц прозаического текста, однако сама мысль писателя о долготе звучания слова представляется важной. Выдвигая категории времени звучания слова, слога или группы слов в сильную позицию в прозе, Замятин выступает в роли наследника Белого, своими «Симфониями» доказавшего, что проза может обращаться к музыке, минуя поэзию и используя музыкальную технику на иных основаниях. Эксперимент Белого важен не только с точки зрения становления орнаментальной прозы, но и в контексте обогащения представлений о музыкальном потенциале прозаического текста, в котором ритм может создаваться чередованием различных элементов поэтики – звукописи, тональности, средств художественной выразительности, и что очень важно – темпа. Е. Замятин полагает, что ритм прозы обеспечивается чередованием медленных и быстрых, длинных и коротких фрагментов. И лукавое на первый взгляд понятие темпоритма по отношению к прозе оказывается более важным и точным, чем попытки разграничения категорий «темп» и «ритм». В известном смысле, заданные писателем (а не привнесенные в текст читателем) замедления и ускорения обнаруживают родство с таким явлением, как выписанное ускорение (замедление) в музыкальном произведении (которое не следует путать с рубато – указанием исполнителю, что темп необходимо ускорить или замедлить). И если обнаружить подобное «выписанное ускорение» в музыке может даже неподготовленный слушатель, то Замятину, выступающему в данном случае в роли теоретика литературы, необходимо использовать определенный инструментарий, в качестве которого и выступает выработанная стиховедением терминология. Иными словами, стихотворные размеры, которые упоминаются в разговоре о прозе – аналогия в той же степени, что и музыкальные термины (такие, допустим, как такт). Более того, как уже было отмечено, некие периоды прозаического текста удобнее было бы сравнивать с

---

<sup>186</sup> Замятин Е.И. О ритме в прозе. Трудное мастерство. Собрание сочинений: в 5-ти тт. / Е.И. Замятин. М.: Республика, 2011. 5 т. С. 559.

музыкальной фразой, а не со строфой и тем более не со стихов. Так, выделение колонов (греч. «kolon» – часть, элемент) на основе смысловой оформленности высказывания и сопоставление колона с синтагмой – одно из наиболее уязвимых мест науки о ритмической прозе.

Особый ритмико-интонационный строй прозы Казакевича заставляет читателя пристально «вслушиваться» в акустическую фактуру повествования. И обусловлено это не только особенностями звуковой аранжировки событий (звуки быта, звуки природы, звучание детского пения), но и стиховой организацией текста.

В самом начале повести В.Казакевича возникает явление так называемого «случайного метра»<sup>187</sup>, под которым литературоведы подразумевают неосознанное введение метрических рядов. Тем не менее смена ритмов, чередование метра с чистой прозой несет на себе определенную смысловую нагрузку. В первую очередь, на формальном уровне это обуславливает отрывочность, дробность описания (действительно, транспорт «подпрыгивает, бренчит»):

Стоило съехать с шоссе (2-стопный дактиль);

как в заднем окошке машины (3-стопный амфибрахий);

песчаная буря самум [Казакевич; 9] (3-стопный амфибрахий с усеченным окончанием) –

введение метрических звеньев позволяет сформировать вертикальный ритм прочтения прозаического текста. Кроме того, подобным образом маркируется эмоционально окрашенный эпизод жизни героя (поездка в деревню), и физическая тряска коррелирует с его внутренним смятением. По мнению С. Кормилова, «метризованная проза... может драматизировать речь или придавать ей дополнительную лиричность, во многих же случаях условно архаизирует её»<sup>188</sup>. Таким образом, форма непосредственно влияет на содержание, иначе

---

<sup>187</sup> Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 90.

<sup>188</sup> Кормилов С.И. Метризованная проза. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995. С. 89.

говоря, формальный критерий (метр) обуславливает эмоциональную «тональность» того или иного отрывка.

Действительно, на что бы ни были направлены ритмизация и метризация эпического текста, основной их целью является намерение выделить и зафиксировать какое-либо впечатление, очертить вторичный эмотивный контур явления взамен первичного, вещественного:

«Как бы посередине между обычной прозой и стихом стоит так называемая *ритмическая проза*, появляющаяся обычно в наиболее эмоциональных частях текста: поэтических описаниях природы, лирических отступлениях и т. п...»<sup>189</sup>:

К *осклизкому берегу лезла*

*Остро отточенная осока*, [Казакевич; 167]...–

Особенности звуковой корреспонденции наряду с метрическими звеньями (3-стопный амфибрахий в первой строке) передают сенсорно заострённое восприятие мальчика, слух которого способен с точностью регистрировать разнородные звуки – от звука произрастающей осоки до пёстрого многоголосия болотных обитателей. Кроме того, посредством звукописи и особенностей метрики маркируется переход к описательной части, в которой, словно под увеличительным стеклом, разрастается до макро-уровня кишачая разнообразием болотная фауна: «...акваторию бычка патрулировали комары и размашистые хищные стрекозы... сновали целые флотилии тонконогих пауков... горячо митинговали лягушки» [Казакевич; 71]. Особенности авторской оптики позволяют не только заглянуть за грань видимого, но и показать явления микромира через своеобразный «эмоциональный микроскоп», представить его как своеобразную модель вселенной, в которую погружается мальчик: «Ослепнув от ужаса (2-стопный амфибрахий), захлебнувшись противной тёплой водой, проглотив несметное количество личинок лягушечьей икры... замолотил руками и ногами по воде... я поплыл! Всё-таки я состоял из воды!» [Казакевич; 72-73]. Так, еще одной неотъемлемой частью личности героя является его

---

<sup>189</sup> Холшевников В.Е. Основы стиховедения / Филологический факультет СПбГУ. М.: Академия, 2002. С. 208.

гармоничное мировосприятие, осознание самого себя как части природного мира.

Метризация, являясь важнейшим маркером «прозы поэта», обуславливает не только ее внешнюю упорядоченность, но и придает ей особое звучание. Причем метрически организованный текст, встречаясь в произведениях Казакевича в виде фрагментов, позволяет выделить и наполнить особым звучанием тот или иной прозаический отрывок.

«Угрюмо я подозревал, что не случайно сослан...» [Казакевич; 31] — ямб маркирует переживания ребенка, отправленного родителями в деревню.

«И все же даже мрачный дядя Эдик...» [Казакевич; там же] — пятистопный ямб вкупе с внутренней рифмой («все же», «даже») выделяет из общего потока повествования образ дяди, который ассоциируется у мальчика с людоедом.

«Страшным голосом прикрикнув / на гривастого кота...» [Казакевич; 32] — четырехстопный хорей, как и предыдущие метрические звенья, позволяет наполнить прозаический отрывок глубоким эмоциональным содержанием, выразить испуг ребенка перед собственным дядей.

«Кругом была сплошная малышня» [Казакевич; 35] — здесь следует отметить, что появление двухсложников (в данном случае пятистопного ямба), как правило, маркирует отрывки текста, наполненные описанием деревенских будней. Тогда как пеоны и пятисложники чаще всего выполняют другую функцию, придавая тем или иным явлениям эстетический контур.

«Длинные раскидистые ветви...» [Казакевич; 35] — пеон первый, открывающий собой обширную пейзажную зарисовку.

И далее:

«Над всей лужей трепетало и мерцало (пеон третий)

Серебряное облако листвы» [Казакевич; 35] (пеон второй) — в данном отрывке пеон явственно формирует вертикальный ритм прочтения, разрушая горизонтальную проекцию текста. Переход от третьего пеона ко второму соответствует плавному переходу от одного описательного плана – к другому (от

лужи к листве). В результате вторжения метрических звеньев данный отрывок наполняется выраженным лирическим содержанием.

«Вместо огненно-алых-шаров...» [Казакевич; 101] — трёхстопный анапест выделен яркой цветописью.

«Пни в солнцеподтёках (двустопный пеон первый),  
медно-красные стволы» [Казакевич; 119] (двустопный пеон третий) — в этом эпизоде чередование пеонов вкупе с краткими парцеллятами воссоздает иллюзию бега мальчика, напуганного встречей с волком. Дополнительными атрибутами являются цветовые характеристики, вызывающие ассоциации с кровью и предстающие сенсорно заостренными в смятенном сознании героя.

«Я обернулся и погиб» [Казакевич; 61] — в полуироничном тоне заверяет повествователь, вспоминая свое первое впечатление от знакомства с деревенской девочкой Тией, зафиксированное с помощью четырехстопного ямба.

«Сердце моё защемило» [Казакевич; 119] (трёхстопный дактиль);

«Тьма полоснула меня по глазам» [Казакевич; 130] (четырёхстопный дактиль)

«Наполняя восторгом сердца...» [Казакевич; 141] (трёхстопный анапест) — метрические цепочки подчеркивают внутреннее состояние мальчика и остальных героев повести.

«Слепящей белизной, будто обрывом киноплёнки...» [Казакевич; 126] — четырёхстопный пеон второй отмечает переход к чувственным переживаниям мальчика, связанным с образом девочки — Тии — подкидывающей подол своего платья.

«Будто заброшенным тоннелем...» [Казакевич; 130] (пеон четвертый);

«Колонну окружали ямы (четырёхстопный ямб)

и дыры разной глубины (четырёхстопный ямб)» [Казакевич; 142] — метрические звенья передают впечатление мальчика от встречи с деревянным остовом безрукого ангела, расположенного на штыре колонны.

Таким образом, тонко сочетая языковую игру со звуковой корреспонденцией и ритмической организацией текста, Казакевич создает свой особый художественный мир, очертания которого колеблются на грани реального и воображаемого. Экспансия причудливого вымысла постепенно преобразует контуры распадающейся реальности, обнажая глубинные смыслы обыденного бытия и тем самым оправдывая его существование. Особенная зоркость и пронизательность автора, глядящего на мир «широко раскрытыми глазами» [Казакевич; 251], позволяют создать предельно ёмкую, синтетическую картину мира, все элементы которого ассоциативно сопряжены между собой. На формальном уровне это единство выражается с помощью ритмической организации текста и метрических цепочек, вкрапление которых в те или иные эпизоды носит отнюдь не случайный, а весьма закономерный характер<sup>190</sup>.

### **§ 3. Феноменологическая образность в прозе В. Казакевича**

Если шишкинский герой ищет преодоление трагизма бытия в растворении в имперсональном потоке, то для героя книги Казакевича, напротив, единственным средством спасения от серой деревенской будничности становится крайний солипсизм, свойственный детскому восприятию. Выдвижение собственного сознания на передний план обуславливает особую «лоскутную» фактуру повествования, в котором фрагменты черно-белой реальности чередуются с элементами вымысла, что обуславливает особую мозаичность нарративной структуры. Анемичность сюжета компенсируется обилием ярких выпуклых образов и многочисленными интертекстуальными отсылками, расширяющими пространственно-временную перспективу нарратива и создающими смысловую подсветку текущим событиям.

Так, В. Казакевич в своей книге «За мной придет единорог» снабжает классический интертекст каламбурными рифмами:

---

<sup>190</sup> Материалы опубликованы в следующей статье автора диссертации Шестаковой Ю.Ю. и Кольцовой Н.З.: «"НЕСЛУЧАЙНЫЙ МЕТР" В ПРОЗЕ В. КАЗАКЕВИЧА (НА ПРИМЕРЕ КНИГИ "ЗА МНОЙ ПРИДЕТ ЕДИНОРОГ")» в журнале *Вестник Московского Городского Педагогического Университета*, 2018, том 32, № 4, с. 23-32.

«Газовые гиганты снисходительно переговаривались с белыми карликами о черных дырах» [Казакевич; 212], — травестированная зарисовка ночного неба явно перекликается с романтической формулой М.Ю. Лермонтова «И звезда с звездою говорит...». Порой изображение той или иной жизненной ситуации начинает тяготеть к бурлеску (от итал. *burla* — шутка) как разновидности комического, для которой оказывается характерно передавать низкое — возвышенным, а возвышенное — сниженным стилем (в книге наиболее часто встречается именно второй вариант, связанный, как правило, с самоиронией героя): «...я, как барс или как Мцыри, разбираться было некогда, покатился по траве» [Казакевич; 74].

Пародируется и высокопарность античного эпоса, так же — за счет бурлеска (ср. «Кривобокая лунеус» [Казакевич; 211] — «Розовоперстая Эос»). И тут же, пытаясь описать полнолуние строчками пушкинской элегии, герой говорит про себя: «Восходит ночное темнило...» [Казакевич; 211] (ср. «Погасло дневное светило...»). Так, для мальчика оказывается в высшей степени характерно стремление к игре со словом (как правило, с классическим словом), что является формой активного творческого взаимодействия с действительностью, которая органично включает в себя мир художественной литературы (мальчик превращается то в Портоса, то «длинноволосого» Маугли, то в Незнайку).

«Мои родители не подозревали, что их сын в полдневный жар умирает в какой-то там долине» [Казакевич; 193], — вновь возвышенное передается низким стилем, иначе говоря, микросюжет стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сон» оказывается травестирован. Цель автора, прибегающего к всевозможным приемам комического, активно вовлекающего интертекст в свое произведение, состоит в том, чтобы сделать мир художественной литературы более доступным и осязаемым, а также украсить деревенскую обыденность ее образами.

«Его звали Портфель... Так звали коня, который спокойно мог называться Буцефалом, Росинантом... Боливаром, в конце концов» [Казакевич; 55], — автор вновь вводит в свое произведение интертекст в пародийном ключе. Также неоднократно упоминается бричка, что является прямой отсылкой к поэме Н.В.

Гоголя «Мертвые души». Подобные переключки вкупе с интертекстуальной подоплекой позволяют существенно расширить художественное пространство книги.

Еще одним объектом игры становится сам язык. Фонетическое оформление текста, безусловно, суггестивно воздействует на читателя, тем более что сама фактура прозы Казакевича интенсивно «мимикрирует» под поэзию. Превалирующее в тексте игровое начало распространяется таким образом и на сам язык произведения. Здесь стоит отметить, что игра со словом – не просто самодовлеющий процесс, обусловленный особой музыкальной «настроенностью» слуха будущего художника-речетворца. В данном случае нельзя не упомянуть о лингвопоэтическом аспекте романа о детстве и об освоении мира через язык А.Белого в повести «Котик Летаев», в которой дискурс ребенка позволяет заместить художественную реальность миром языковых ассоциаций. При этом сам роман превращается, по меткому выражению М. Левиной Паркер, из романа о детстве в «роман со словом» – то же самое можно сказать и о книге В. Казакевича, юный герой которого проявляет явную склонность не только к разворачиванию бесконечных словесных каламбуров, игре со словом, но и к освоению и даже моделированию реальности посредством слова. В частности, в статье М. Левиной Паркер встречается утверждение о том, что в «Котике Летаеве» «привычный повествовательный мир переворачивается: языковые ассоциации из скреп, связующих событийные или образные уровни повествования, превращаются в его основное содержание... Детское сознание при этом служит не столько мотивировкой повествования, сколько той средой, в которой из-за ее близости к бессознательному, ассоциативные языковые процессы протекают со всей возможной интенсивностью и чистотой»<sup>191</sup>. То же самое можно сказать и о лингвопоэтическом аспекте книги «За мной придет единорог» – аспекте, который непосредственно связан с «интуитивной органикой детской мысли». Сама языковая игра таит в себе важнейшую авторскую интенцию –

---

<sup>191</sup> Левина Паркер М. Роман со словом. Повесть «Котик Летаев» Андрея Белого // *Revue des Études Slaves*, 2002. С. 518.

вскрыть смыслообразующие потенции слова, которое в процессе игры «обрастает» все новыми ассоциативными «обертонами». В связи с этим Казакевич нередко прибегает к использованию таких средств звуковой организации текста, как аллитерация, ассонанс, паронимазия и каламбур, о котором уже было сказано выше. Так, в главе «Вместо кино» между юными героями завязывается следующий диалог:

«– Купили что? – оживился Ванька.

– Дюшес, – появилась Тия.

– Дюшес? – душераздирающе прошипел Ванька. – Барбарис в сто раз лучше!

*Барбарис* и вправду был лучше. В нем был *бар*, в баре сидел *Борис*, по соседству произрастал *рис*, синел остров *Барбадос*, а в сейфе вражеского генштаба скрывался план вероломного нападения» [Казакевич; 210].

Основываясь не на вкусовых характеристиках, а на буквенно-звуковом составе слова, герой запускает в своем сознании длинную цепочку ассоциаций. Так, простая игра со словом оборачивается сказочным микросюжетом, тяготеющим к композиции народных сказок многоступенчатым построением образов.

Еще один пример анаграмматизма как средства программирования художественной реальности представлен в размышлениях главного героя, который вспоминает «польку *Бобыля*» и, словно замороженный буквенно-звуковым составом прозвища эпизодического персонажа, начинает играть с именем, «развертывая» из него целый сюжет английской народной сказки про боб, выросший до самого неба:

«*Боб*, про которого *была* сложена *быль*, лез через форточку в присыпанное звездами небо» [Казакевич; 211].

Таким образом, объектом игры-пародии становится не только литературный дискурс и культурологический код, но и сам язык, подвергающийся юным героем фонологическому остранению. Сам феномен игры, подробно описанный Хейзингой в книге «Человек играющий», представляется наиболее древней

формой взаимоотношений индивидуума с миром, которая старше самой культуры в принципе.

В книге «За мной придет единорог» наиболее наглядно эта мысль продемонстрирована в эпизоде встречи главного героя с крестом на кладбище. Облик Иисуса ассоциируется у мальчика с «дикарем» и «деревянным человечком». При этом читатель с легкостью угадывает, что герой описывает именно распятие. Таким образом, можно утверждать, что в данном эпизоде наглядно «прописана» вторичность культуры по отношению к игровому детскому мировидению.

В своей работе Хейзинга сближает первобытное сознание дикаря с детским: по мнению философа, и дикарю, и ребенку свойственно полностью погружаться в игру, всерьез принимать ее правила, всецело отождествлять себя с разыгрываемым персонажем, чья маска, находясь на лице участника, словно срастается с ним.

«— Ой, не лги!..

— Правдочка!

— Играл?

— Играл!

— Что?

— Польку!» [Козакевич; 38].

Данный диалог тяготеет к игровой поэтике народной песни. Игровые песни воспринимались как аккомпанент игры, определяли ее развитие, органично сочетая в себе музыку, слова и действия. Ведущие роли, как правило, принадлежали молодежи. Так, игровые песни могли строиться в форме диалога, в котором каждому участнику отводилась определенная роль-маска. Само игровое начало песни тяготеет к мимесису (подражание искусства действительности) и направлено на моделирование жизнеподобных ситуаций. Генетическая связь игры и фольклора лишней раз подчеркивает древность, исконность игровых взаимоотношений как с окружающими людьми, так и с миром в целом.

Серьезное отношение к игре, искренняя вера в живость и правдоподобие своей маски заставляют героя-повествователя моделировать все новые и новые полуфантастические, а то и вовсе сказочные ситуации, в каждой из которых ему и окружающим его людям отводится та или иная роль. Здесь представляется важным упомянуть о понятии «интерсубъективности», в основе которого, согласно Ж.П. Сартру, лежит переживание и усвоение чужого опыта, необходимого для самопознания.

Склонность героя к лицедейству определяет основной вектор его взаимоотношений с внешним миром. Амплуа актера, которое он то и дело примеряет на себя, становится средством не только для самопознания, но и для самоосуществления. Так, по мнению А. Камю, лицедейство позволяет актеру выйти за пределы его времени и жить одновременно «повсюду», путешествуя по эпохам, приобретая тем самым небывалый экзистенциальный опыт:

«Своим повседневным лицедейством он показывает, насколько видимость может создавать бытие... В итоге его призвание ясно: всеми силами души он стремится быть ничем, то есть быть многими»<sup>192</sup>.

Ведущую роль в «лепке» образов философ отводит именно воображению актера, «который перетекает в созданные его воображением формы и отдает призракам свою живую кровь»<sup>193</sup>. Тем не менее важнейшим остается тот факт, что усвоение чужого жизненного опыта через роль становится ключом к самообретению и не ведет к обезличиванию, иначе говоря маска лицедея все же не срастается с его лицом:

«И чем больше различных жизней он прожил, тем легче он отделяет от них свою собственную жизнь»<sup>194</sup>.

Подобная перманентная вовлеченность в игру становится неременным условием существования и самоосуществления (в том числе и творческого) для героя повести «За мной придет единорог», в воображении которого вполне

---

<sup>192</sup> Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Сумерки богов. М.: Издательство политической литературы. 1989. С. 278.

<sup>193</sup> Там же.

<sup>194</sup> Там же. С. 281.

будничная и правдоподобная ситуация трансформируется в миф или в сказочный сюжет. Стремясь вовлечь окружающих в свою воображаемую игру, герой сравнивает пассажиров служебного козла с «матросами из трюма корабля, побывавшего в лапах тайфуна» [Казакевич; 10]. Зачастую герой книги сопоставляет себя с Незнайкой: наивное, непосредственное мировосприятие сочетается со сквозным мотивом освоения Вселенной, космического путешествия.

Еще одной важной чертой художественной феноменологии является медитативность, глубокая сосредоточенность на своих внутренних ощущениях. Каждая, даже самая незначительная деталь внешнего мира способна вызвать целый поток эмоций, лирических переживаний героя: «Одинокая бабочка чертила в воздухе неровный желтый график. Тысячи тускло-огненных и фиолетовых глаз скрытно следили за нами» [Казакевич; 156] – эффект непосредственного, живого впечатления сменяется фантастическим узором, разворачивающимся прямо на глазах читателя, как бы приглашенного в детскую игру: «Из-за любого пня, запустившего щупальца в землю, мог вырасти угрюмый рецидивист. Одного из нас возьмет в заложники» [Казакевич; там же].

Сам ход деревенской жизни передается сквозь вкусовые, обонятельные и тактильные подробности, вкупе создающие эффект текучего размеренного бытия. Чувствительность героя оттеняется и фоническими средствами, призванными заострить те или иные свойства изображаемого объекта, сделать их зримей и осязатей: «*шипучий* зеленый *звездапад*» трамвая [Казакевич; 92], «*зелено-туманное кольцо*» [Казакевич; 101]. Эта сенсорная палитра является не просто индикатором чуткости, восприимчивости героя, его бесконечной сенсорной отзывчивости по отношению к внешнему миру. Созерцательность мальчика, его пристальное внимание к бытовым мелочам, интенциональность детского восприятия позволяют характеризовать его как художника-феноменолога, который последовательно и скрупулезно собирает в свое сознание мимолетные и, на первый взгляд, малозначительные подробности. В своей совокупности все эти элементы образуют материю жизни.

Переход от созерцательности, углубленной медитативности, сказывающейся в обилии сенсорных подробностей, – к игре, активному взаимодействию с миром (ролевое отношение к действительности оказывается важнейшей чертой мировосприятия автора-феноменолога) форматирует особый переменчивый ритм повествования – сочетание статики, инертности с активностью, движением. Так, важнейшим аспектом игрового начала в повествовании становится амплуа лицедея, которое герой то и дело опробует на себе. Благодаря вживанию в многочисленные роли, юный повествователь обретает метафизический экзистенциальный опыт, вживаясь в образы книжных и легендарных персонажей, в связи с чем актуализируется интертекстуальный фон нарратива. Кроме того, игровая стихия произведения реализуется и в языковой сфере. Игра со словом становится импульсом для развертывания всевозможных ассоциаций: так, из лексических созвучий рождается не только музыкальная аранжировка событий, но и определенные фонетические коннотации, связанные со сказочными и легендарными мотивами. Сама действительность в повести подменяется «сетью» языковых ассоциаций. Звуковые повторы могут порождать множество каламбуров – введение анаграмм (Бобыль-боб-быль), параномазии (Барбарис-Барбадос, Барбарис-Борис) и даже каламбурных рифм (лунеус-Эос) способствует усилению иронической интонации рассказчика, которая тем не менее уравнивается ощутимым лирическим началом, выражающимся в особой сенсорной чуткости героя, в чье сознание просачиваются многочисленные пестрые подробности деревенской жизни. С помощью их фиксации автору удается удержать текучую быстротечную жизнь — по крайней мере, в своей памяти — и сохранить таким образом связь с лучшим периодом своей жизни.

## Заключение

Изучение специфики идиостиля М. Шишкина, О. Славниковой и В. Казакевича наглядно показывает, что во многом своеобразие авторского письма им удается достичь за счет обработки прозаического текста как стихотворного.

Из внутренних стиховых механизмов текстовой организации возникают внешние, стихотворные. Если первые существуют как бы без ведома читателя, спонтанно воспринимающего текст, то вторые, как правило, являются более наглядными для его восприятия. Тем не менее не стоит забывать, что тот или иной троп возникает по закону тесноты поэтического ряда, сообщая ему новые смыслы и ассоциации. Немаловажную роль при формировании подобного текста играет и звуковая корреспонденция, ритм и метр как не только формообразующий, но и смыслообразующий фактор.

Элементы формальной организации орнаментального текста зачастую символически обозначают этико-мировоззренческую позицию автора. Так, выраженный ритмический рисунок и метрические цепочки не просто позволяют характеризовать творчество В. Казакевича как «прозу поэта», но наглядно демонстрируют взаимосвязь между музыкальным и стиховым началом, а также между метрикой и тематикой размера: метр, ассоциативно «заряженный» в ходе литературно-исторического бытования, входит в текст книги «За мной придет единорог» как готовая смысловая единица. Таким образом, отличительной чертой «прозы поэта» становится то, что вторжение метрических звеньев в прозаический строй текста носит отнюдь не случайный, а вполне обоснованный характер. Интерес Казакевича к феномену игры позволяет говорить об особом творческом переосмыслении реальности, которая становится лишь черновым материалом для детской фантазии. Так, деревенская действительность подменяется миром языковых ассоциаций, причем средой этих языковых процессов оказывается именно чистое детское сознание.

Обращение к феноменологическому дискурсу становится той точкой, в которой сближаются творческие практики В. Казакевича и М. Шишкина: если

герой книги «За мной придет единорог» с помощью пестрой сенсорной палитры раскрашивает неприглядную деревенскую действительность, то шишкинский герой, обладающий глубокой сенсорной отзывчивостью, готов раствориться в запахах и звуках окружающего мира, стремясь укрыться от экзистенциального холода. Еще одним «общим местом» творческих практик обоих авторов становится интенсивное использование фоносемантики. Если для Казакевича звукопись является сферой выражения музыкальной компоненты произведения (а также игры со словом), то для Шишкина атрибуты поэтической речи (фоносемантический слой, палиндромы и даже графосемантика) становятся не только средствами музыкальной аранжировки текста, но и способом выражения авторской философии, с одной стороны, а с другой – возможностью семантического обогащения нарратива. Так, гласный звук «о» становится эмблемой художественного универсума, символизируя непрерывный круговорот бытия. Тесное переплетение мотивов, авторский синтаксис (многочисленные анафоры) сближают композицию романа с музыкальным произведением.

В отличие от В. Казакевича и М. Шишкина, О. Славникова стремится к преодолению субъективного начала через формальные средства орнаментального стиля. Выход за пределы личностного восприятия достигается благодаря «языковому сюжету» произведений, превалирующему над причинно-следственной логикой событий. Фикциональный статус реальности, поиск героями подлинной основы мира, которая неизменно ускользает от них, – таковы типичные сюжетные ходы писательницы, «кочующие» из произведения в произведение. Для идиостиля О. Славниковой характерно использование разнообразных элементов оптической образности. Так, прозрачность осмысливается не просто как светопропускная способность, но как метафора метафизического начала, антитеза призрачности и симулятивности бытия, в которое погружены славниковские герои. Кроме того, прозрачность в контексте романа «2017» становится залогом ясновидения, а также способности прозревать подлинную основу мира сквозь нагромождение бутафории.

Образными «визитками» индивидуального стиля писательницы становятся калейдоскоп, зеркало, витраж, вкупе с самоцветами модулирующие эффект двойничества, расщепленности, а также обуславливающие полихромную художественного полотна произведения, что позволяет говорить об особом синестетическом восприятии О. Славниковой. Тем не менее наиболее важным маркером поэтики писательницы, использующей различные коды визуальной образности, становится именно кинематографический код: элементы киномонтажа, новаторский синтаксис, использование слов из лексико-семантической группы «кино» позволяет говорить о Славниковой как о представителе новейшей медиальной культуры.

Таким образом, на основании анализа произведений трех вышеперечисленных авторов можно выстроить типологию современной орнаментальной прозы, которая может быть ориентирована на аудиальные средства выразительности (акустическая образность романов М. Шишкина, выраженная в фоническом оформлении текста; музыкальное начало в его произведениях), визуальную образность (элементы киномонтажа в прозе О. Славниковой, связь с живописным кодом, яркая оптическая образность). Повесть В. Казакевича – один из вариантов современной прозы поэта – позволяет характеризовать художественный мир автора как узор языковых ассоциаций, замещающих саму действительность. Маркером его идиостиля является интерес к «интуитивной органике детской мысли», которая становится органичной средой для развертывания разнообразных языковых ассоциаций.

## Библиография

### Художественные произведения

1. Казакевич В.С. За мной придет единорог. М.: Издательство Н.Филимонова, 2016. 256 с.
2. Набоков, В.В. Другие берега. Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / Владимир Набоков. – М.: Правда. 1990.
3. Набоков В.В. Машенька. Защита Лужина. Соглядатай. Другие берега. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование. 2003.
4. Набоков, В.В. Русский период. Собрание сочинений [Текст]: В 5 т. / Владимир Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2004.
5. Славникова О.А. Базилевс: [роман, рассказ] / Ольга Славникова. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 380 с.
6. Славникова О.А. 2017. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 605 с.
7. Славникова, О.А. Прыжок в длину [Текст] / О.А. Славникова. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 510 с.
8. Шишкин М.П. Венерин волос: роман / Михаил Шишкин. – М.: АСТ: Астрель, 2012. – 540 с.
9. Шишкин М.П. Пальто с хлястиком. // Короткая проза, эссе. М.: Издательство АСТ, 2017. 318 с.
10. Nabokov V. Strong opinions. – N.Y., 1990. P. 11. Цит. по: В.В.Набоков: Pro et Contra. Т.1. – СПб., 1997. С. 140 (пер. М.Маликовой).

### Энциклопедические издания и антологии

11. Литературные манифесты. От символизма до наших дней / Сост. С.Б.Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000.
12. Литературное зарубежье России: Энциклопедический справочник / Гл. ред. и сост. Ю.В. Мухачев; под общ. Ред. Е.П. Чельшева и А.Я. Дегтярева. – М.: Парад, 2006. – 678 с.

13. Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса // Первая половина XX века. Т.3. Ставрополь, 2006.
14. Синтаксис современного русского языка: учебник для высших учебных заведений Российской Федерации // Г.Н. Акимова, С.В. Вяткина, В.П. Казаков, Д.В. Руднев. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 320.

### **Литература на иностранных языках**

15. Albright, D. Representation and Imagination: Beckett, Kafka, Nabokov, and Schoenberg. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
16. Arnaud N. Les vies paralleles de Boris Vian. P., 1998.
17. Austin J. L'univers poétique de Baudelaire. Paris, 1956.
18. Barabtarlo, G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. – *American Literature*. Vol. 40. N.Y.: Peter Lang, 1993.
- Beauvarlet G. Boris Vian (1920-1959): Portrait d'un bricoleur. P., 1982. 43 .Bens J. Boris Vian. P., 1976.
19. Bens J. Un langage-univers: Postface // Vian B. L'Ecume des jours. P., 1986. P. 177-187.
20. Bernard S. Mallarmé et la musique. Paris, 1959.
21. Boyer R. Mots et jeux de mots chez Prevert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'etude methodique // *Studia neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Philology*. Vol. XL. N2. 1968. P.317-358.
22. Calame Alain. Le Chiendent : des mythes à la structure // Queneau aujourd'hui. Clancier-Guénaud, 1985. P. 29-60.
23. Cocteau Jean. Le sang d'un poète. Monaco, 1957.
24. Dumézil G. Mythes et dieux germains. Paris, 1939.
25. Gautier M. L 'Ecume des Jour de Boris Vian. P., 1973.
26. Iser W. L'Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique. Bruxelles, 1985.
27. Jauss H. R. Toward an esthetic of reception. Minneapolis, 1994.

28. Le dialogue de la prose et de la poésie dans la littérature russe du début du XXe siècle. Vol. № 4, 1995.
29. L'Oulipio. La littérature comme jeu. Dossier // Magazine Littéraire. 2001. N 398, mai. P. 18-72.
30. Queneau Raymond. Oeuvres complètes. Bibl. de la Pléiade. T. 1-2. Paris, 1989-2002.
31. Renard Jean-Pierre. Dossier // Queneau Raymond. Exercices de style. Paris, 1998. P. 165-215.
32. Riffaterre Michael. La Métaphore filée dans la poésie surréaliste // La Production du texte. Seuil, 1979. coll. Poétique. P. 217-234.
33. Vendryès Joseph. Le Langage. Paris, La Renaissance du livre, 1921.

#### **Работы общетеоретического характера**

34. Аверин Б. Набоков и набоковиана // В.В. Набоков: pro et contra. СПб: Издательство русского христианского гуманитарного института, 1997.
35. Аверин В.В. Романы В.В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: Автореф. дис....д.ф.н. СПб.: 1999.
36. Аверин Б.В. О некоторых законах чтения романа «Лолита». Предисловие // Набоков В. Лолита. СПб: Азбука-классика, 2006. С. 5–24.
37. Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Сага, 2001.
38. Балеевских К.В. Язык как экспликация культурного опыта писателя-билингва А.Макина. Автореф. дис. ... к.ф.н. Ярославль, 2002.
39. Белый А. Как мы пишем. М.: 1989.
40. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
41. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. - М.: Языки русской культуры, 1999.
42. Бубнов А.В. Палиндромия с точки зрения...: Самая объемная книга о русском палиндроме. Курск; СПб., 1998. 272 с.

43. Бунин И.А. Собр. соч. В 9 т. М.: Худож. лит., 1966.
44. Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002.
45. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М., 1959. 360 с.
46. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. – М., 1961. 614 с.
47. Власов А.С. Синтез поэзии и прозы в романе Б.Л.Пастернака «Доктор Живаго». Автореф. дис. ... к.ф.н. Кострома, 2002.
48. Выготский Л.С. Мышление и речь: психологические исследования / Л.С. Выготский; под ред. и со вступ. статьей В. Колбановского. – М., Л.: Соцэкгиз, 1934.
49. Гаев Арк. Б.Л. Пастернак и его роман «Доктор Живаго» // Сборник статей, посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962.
50. Гаспаров Б.Л. Метр и смысл. К семантике русского трехстопного хорей // Серия литературы и языка, т. 35, №4. Москва. Наука, 1976.
51. Гаспаров, Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. - М. : Наука: Издательская фирма «Восточная литература». - 1993. - 304 с.
52. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995.
53. Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М. : «Новое литературное обозрение», 1996. - 352 с.
54. Гаспаров М.Л. «На чем держится узор...»// О.Мандельштам. Проза поэта. М.: Вагриус, 2000.
55. Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. Спб: изд-во «Азбука», 2001.

56. Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Келдыш В.А. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы, Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009.
57. Голубков М.М. Стилевая организация модернистского романа // Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001.
58. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 407-427.
59. Долинин А. Цветная спираль В.Набокова // Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. – М.: Книга, 1989. – С. 438–469.
60. Дрозда М. Нарративные маски русской художественной прозы // Russian Literature. Amsterdam, 1994. Vol.XXXV.
61. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. 407 с.
62. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.
63. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
64. Журавлев А.П. Фонетическое значение. Изд-во Ленинградского университета, Ленинград, 1974. 247 с.
65. Журавлева З. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Издательство журнала «ЗВЕЗДА», 2003.
66. Замятин Е.И. О ритме в прозе. Трудное мастерство. Собрание сочинений: в 5-ти тт. / Е.И. Замятин. М.: Республика, 2011. 5 т. 560 с.
67. Зализняк, А. А. Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. статей / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. - М.: Языки славянской культуры, 2005. - 544 с.
68. Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты / Сергей Зенкин. – М.: Новое литературное обозрение, 2017.

69. Злочевская А.В. Оптическая образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь». [Электронный ресурс] URL: [https://lit.lsept.ru/view\\_article.php?ID=200901508](https://lit.lsept.ru/view_article.php?ID=200901508)
70. Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (К семиотике волшебного зеркала) // Ученые записки тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам № XXII : Зеркало. Семиотика зеркальности. К семиотике зеркала и зеркальности. – Тарту, 1988.
71. Иващенко Е.Г. Эволюция литературного билингвизма в творчестве В.Набокова (Взаимодействие стиха и прозы). Автореф...к.ф.н. М., 2004.
72. Иващенко Е.Г. Стиховое начало в малой прозе Пастернака. Филология, 2010.
73. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. Сумерки богов. М.: Издательство политической литературы. 1989.
74. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001.
75. Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 125.
76. Кодрянская Н.В. Алексей Ремизов (Воспоминания о писателе). Париж. 1959.
77. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. Москва. Наука, 1976.
78. Кожевникова, Н. А. Об обратимости тропов Текст. // Н. А. Кожевникова / Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979.
79. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986.
80. Кожевникова Н.С. Ритм и синтаксис прозы А.Белого / Язык и композиция художественного текста. М.: Межвузовский сборник научных трудов, 1984.

81. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Изд-во Московского университета, 2000.
82. Кормилов С.И. Кормилов С.И. Метризованная проза// Маргинальные системы русского стихосложения. М.: 1995.
83. Крученых А. Сдвигология русского стиха. Трактат обиженный (трактат обиженный и поучальный). Книга 121-я. Москва 1922.
84. Кузнецов Э. Футуристы и книжное искусство // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.
85. Кучина Т.Г., Егоров М.Ю. Современная русская литература. Учебно-методическое пособие. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008.
86. Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого: Симфонии / Андрей Белый, Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991.
87. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
88. Левина Паркер М. Роман со словом. Повесть «Котик Летаев» Андрея Белого // *Revue des Études Slaves*, 2002.
89. Леденев А. В. Между фактом и фикцией: набоковское стилевое влияние в современной русской прозе // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2006. – №2. – С. 112–122.
90. Леденев А. В. «Узор плел прозу»: стилевые традиции В.Набокова в современной русской литературе // *The Other Shore: Slavic and East European Culture Abroad, Past and Present* (научный журнал). Idyllwild, CA, USA: Charles Schlacks, 2010. Vol.1.
91. Леденев А. В. Стилевые традиции В. Набокова в литературе последнего десятилетия // *Polilog. Studia Neofilologiczna*. № 2. Slupsk. 2012.
92. Лекманов О.А. Осип Мандельштам. М.: Молодая гвардия, 2004.
93. Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. Екатеринбург, 1997.
94. Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979.

95. Лихачев Д.С. Поэтическая проза Бориса Пастернака // Воздушные пути: проза разных лет. М. 1982.
96. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проект, 2008. 303 с.
97. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. - М.: «Искусство», 1970. - 384 с.
98. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972.
99. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Ученые Записки ТГУ. Вып.754. Тарту, 1987. С.10-21.
100. Люксембург А. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики. // Набоковский вестник. – СПб, 1998. – Вып.1. – С. 16–25.
101. Люксембург А., Рахимкулова Г. Игровое начало в прозе В.Набокова // Поиск смысла. Сборник статей участников международной научной конференции «Русская культура и мир». Нижний Новгород, 1994.
102. Люксембург А., Рахимкулова Г. Магистр игры Вивиан Ван Блок. (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону: Издательство института массовых коммуникаций, 1996.
103. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986.
104. Мандельштам О. Шум времени. СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007.
105. Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des Études Slaves*, 2000.
106. Медарич М. Вл. Набоков и роман XX столетия // В.В.Набоков: Pro et contra. Спб.: 1997.
107. Мелетинский Е.М. Миф и XX век. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm>.
108. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник III. Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Тарту; 1979.

109. Моэм, У.С. Подводя итоги [Текст] / У.С. Моэм. – М.: AST Publishers, 2042. – 320 с.
110. Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. канд. филол. наук. Ярославль, 2003. 185 с.
111. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. – М.: Наука, 1990.
112. Нойманн Э. Великая мать. Глубинная психология и психоанализ. М.: КДУ, Добросвет, 2012. 412 с.
113. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
114. Пастернак Б.Л. Несколько положений // Собр. сочин. в 5-ти т. Т.4. Повести. Статьи. Очерки. М.: Худ. лит-ра, 1991.
115. Перцов В. Наш современник (О В.В. Маяковском). М.: Художественная литература, 1940.
116. Портнов А.Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. Иваново, 1994.
117. Роднянская И.Б. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. Сборник статей. Сост.: Кожевникова В.В. Москва. Просвещение, 1964.
118. Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века. URL: [http://skola.ogreland.lv/literatura/teorija/private/tl\\_5.htm](http://skola.ogreland.lv/literatura/teorija/private/tl_5.htm)
119. Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В.Набокова) // Воп. лит. М. 1999. №3, с. 136 — 182.
120. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм. Сумерки богов. М.: Издательство политической литературы. 1989.
121. Свинарченко И.Н. Великие писатели Земли Русской. М.: Время, 2016.
122. Силард Л. Орнаментальность/ орнаментализм // Russian Literature. XIX — 1986.
123. Сильман, Т. Заметки о лирике Текст. / Т. Сильман. Л.: Советский писатель, 1977.

124. Синявский А.Д. Поэзия Пастернака// Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., 1965.
125. Складаревская, Г. Н. Метафора в системе языка / Г. Н. Складаревская. - СПб., 1993. - 237 с.
126. Скороспелова, Е. Русская проза XX века Текст. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е. Скороспелова. - М.ДЭИС, 2003.
127. Соколова, Ю. В. Лексико-семантические особенности образных рядов в русской орнаментальной прозе первой трети XX века / Ю. В. Соколова // Филологические науки. Вопросы теории и практики». - Тамбов: Изд-во «Грамота», 2014. -№ 10 (40). - Ч. 3. - С. 174-176.
128. Солнцева Н.М. Иван Шмелев: Жизнь и творчество. Жизнеописание. М.: Эллис Лак, 2007.
129. Струве Г. Русская советская литература. Мюнхен, 1957.
130. Тарановский К. О поэзии и поэтике. Москва. Языки русской культуры, 2000.
131. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко.– М.: Аспект Пресс, 2001. 333 с.
132. Томашевский Б.В. Стих и проза. М.; Л., 1959.
133. Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая). // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1988.
134. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: «Искусство СПб», 2003.
135. Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. Т.1. Теория и некоторые частные ее приложения. М.: Языки славянской культуры, 2004.
136. Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: «Аграф», 2002. – 496 с.
137. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. ВАВИЛОН: Вестник молодой литературы, вып. 2. М.: АРГО-РИСК, 1993.

138. Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
139. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: «Агар», 2000. 280 с.
140. Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М.: изд-во "Новое литературное обозрение", 2003.
141. Филд С. Киносценарий: основы написания / Сид Филд; [пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручиной]. – М.: Эксмо, 2018. С. 25.
142. Флоренский П. Соч.: В 4 т. Т. 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. М., 1998.
143. Франк В.С. Водяной знак (Поэтическое мировоззрение Пастернака) // Сборник статей, посвященных творчеству Б.Л. Пастернака. Мюнхен: Институт по изучению СССР, 1962.
144. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С.259-273.
- 145.
146. Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. СПб: Академический проект, 2003.
147. Ханзен-Леве О. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. – М.: Издательство РГГУ, 2016.
148. Хёйзинга Йохан. Homo ludens. Человек играющий // СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
149. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Филологический факультет СПбГУ, М.: Академия, 2002.
150. Цветаева М.И. Световой ливень (стихи и проза). Лондон. Искандер, 1969.
151. Чайковская В. На разрыв аорты (Модели “катастрофы” и “ухода” в русском искусстве) // Вопросы литературы. 1993. №6. С.3-23.

152. Шайтанов, И. О. О двух именах и об одном десятилетии: Замятин и Пильняк / И. О. Шайтанов // Литературное обозрение. - 1991. - № 6. - С. 19-25.
153. Шестакова, Л. Л. Русская авторская лексикография XIX-XX веков. Теория, история, современность: антология / Л. Л. Шестакова. - М. : Языки славянских культур, 2011. - 464 с.
154. Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.
155. Шкловский В.Б. Орнаментальная проза. Андрей Белый // О теории прозы. – М.: Федерация, 1929.
156. Шмид, В. Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе Е. Замятина «Наводнение» / В.Шмид // Русская литература. - 1992. — № 2. — С.57-67.
157. Шмид, В. Проза как поэзия : Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард : сборник / В. Шмид. - СПб. : ИНАпресс, 1998. - 352 с.
158. Шмид, В. Нарратология./ В.Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003.
159. Шульмейстер А. П. О лексическом мастерстве Владимира Набокова// Текст: проблемы изучения и обучения. – Алма-Ата, 1989. – С. 57–60.
160. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Ахматова А.А. Избранное/Сост., авт. примеч. И.К. Сушилиной. - М.: Просвещение, 1993.
161. Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.philologoz.ru/eichenbaum/eichen\\_lem.htm](http://www.philologoz.ru/eichenbaum/eichen_lem.htm)
162. Эткин Е.Г. Материя стиха. Гуманитарный союз. Санкт-Петербург: 1998.
163. Эткин Е.Г. Поэзия как система конфликтов / Материя стиха. СПб: Гуманитарный союз, 1998. — 506 с.
164. Эткин Е. Г. Здесь и там.– СПб.: Академический проект, 2004.
165. Эпштейн М. Парадоксы новизны, М.: Советский писатель. 1988. С. 329.

166. Языковое сознание и образ мира : сб.статей / отв. ред. Н. Ф. Уфимцева. - М. : Ин-т языкознания РАН. - 2000. - 318 с.
167. Якобсон Р.О. Заметки о прозе Пастернака// Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
168. Янгфельдт Бенгт. Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. 368 с.

### **Литература по творчеству изучаемых авторов**

#### **Славникова О.**

169. Абашев В.В. Интермедиаальные трансформации горной мифологии П.П. Бажова в романе Ольги Славниковой «2017» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 145–158.
170. Амусин М. Посмотрим, кто пришел // Знамя. 2008. № 2. С. 201–209.
171. Беляков С. Натюрморт с камнем // Знамя. 2006. № 12. С. 187–194.
172. Беляков С. Цветок зла // Новый мир. – 2007. – №4. – С. 187–189.
173. Беляков С. Оптические эффекты. Заметки о творчестве Ольги Славниковой // Урал. – 2002. – №4. – С. 121–125.
174. Болотник Е. Размышления над романом Ольги Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» [Электронный ресурс] // Уральская галактика. 2000. № 33. URL: <http://journal.uralgalaxy.ru/ug5/razmysh.htm>
175. Варакина Е. «Басилевс» Славниковой: смысл жизни и таинство смерти [Электронный ресурс] // URL: <http://www.taday.ru/text/91581.html>
176. Галиева Ж.Г. Граница между небом и землей. Ольга Славникова // Вопросы литературы. 2009. № 6 С. 127–141.
177. Елагина Е. Постигание прозрачности. Язык улицы в академическом формате // Нева. 2007. № 2. С. 217–219.
178. Касымов А. Ольга Славникова. Терпение бумаги // Знамя. – 2000. – №10. – С. 225–228.

179. Левина Паркер М. Роман со словом. Повесть «Котик Летаев» Андрея Белого // *Revue des Études Slaves*, 2002.
180. Липневич В. Долгое прощание, или «О, Славникова!» // *Дружба народов*. – 2001. – №10. – С. 166–169.
181. Лукьянин В. Непрочитанная Славникова // *Дружба народов*. – 2000. – №12. – С. 196–199.
182. Назаренко О.В. «Знаки потусторонности» в прозе В. Набокова, романах О. Славниковой и М. Палей // Назаренко О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2003. С. 46–69.
183. Ремизова М. Мнимые величины // *Новый мир*. 2006. № 9. С. 168–174.
184. Славникова О. Ценз для дебюта [Интервью, данное В. Орловой] // *Литературная Россия*. – 2004. – 15 октября . – №42.
185. Фролова Г.А. Взаимодействие реального и ирреального в романе О.Славниковой «2017» // *Ученые записки Казанск. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки*. 2014. № 2. С. 146–154.
186. Эпштейн Д. Рифейские дары (Ольга Славникова. «2017») // [www.strana-oz.ru](http://www.strana-oz.ru): сетевой журнал. 2007. URL: <http://www.strana-oz.ru/?numid=38&article=1531>

### **Шишкин М.**

187. Гримова О. Нарративная поэтика романа Михаила Шишкина *Взятие Измаила*: поиск инварианта. // *Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего*, Краков, 2017. 509 с.
188. Данилкин Л. [Рец.] Шишкин М., «Венерин волос» // *Афиша*. – 2005. – №157.
189. Дробязко Е. Коллекционер: [о романе М.Шишкина «Венерин волос»] // *Новое время*. – 2005. – № 52.

190. Ермолин Е. Горизонты свободы // Континент. – 2000. – № 103. – С. 47–52.
191. Иванова Н. Михаил Шишкин: контексты прозы. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. 509 с.
192. Кучерская, М. Анабасис Михаила Шишкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://polit.ru/culture/2005/06/20/shishkin\\_print.html](http://polit.ru/culture/2005/06/20/shishkin_print.html)
193. Кучерская М. «Бог сохраняет все: особенно – слова» // Критическая масса. – 2005. – №2. – С. 132–140.
194. Кучина Т. Слепой и зеркало: скрытые отражения как структурный принцип нарратива в прозе Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017. 509 с.
195. Леденёв А. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина. // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. 509 с.
196. Липовецкий М. Центон Шишкина: империя, насилие, язык. // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. 509 с.
197. Ремизова М. Вниз по лестнице, ведущей вниз, «Новый мир» 2000, № 5.
198. Рождественская К. Изречения выхода в день // НЛЮ. – 2005. – № 75. – С. 297–300.
199. Скотницка А. Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина. // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. 509 с.
200. Солдаткина Я. Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина “Венерин волос” и Евгения Водолазкина “Лавр”. // Знаковые имена современной русской литературы: Коллективная монография под редакцией А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, 2017.

201. Хрящева Н. Слово – вещь – предмет в поэтике Михаила Шишкина (Венерин волос) // // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. 509 с.
202. Шишкин М. И словом воскреснем [Интервью с писателем о его новом романе «Венерин волос»] // Московские новости. – 2005. – № 16. – С. 22–28.
203. Шишкин М. Мои романы – это просто большие стихотворения. [Интервью с Михаилом Шишкиным]. URL: <http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/moi-romany-eto-prosto-bolshie-stih>
204. Шубин Р. Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа. // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. 509 с.