

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Шестакова Юлия Юрьевна

**Орнаментальность в современной русской прозе: поэтические
принципы организации прозаического текста**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Москва – 2019

Работа выполнена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель:

Леденёв Александр Владимирович

доктор филологических наук, профессор

Официальные оппоненты:

Коваленко Александр Георгиевич

доктор филологических наук, профессор
заведующий кафедрой русской и зарубежной
литературы,

Российский университет дружбы народов

Гавриков Виталий Александрович

доктор филологических наук, профессор кафе-
дры государственного, муниципального управле-
ния и управления персоналом Брянского
филиала Российской академии народного
хозяйства и Государственной службы
при Президенте Российской Федерации

Нижник Анна Валерьевна

кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры
истории русской литературы новейшего време-
ни ИФИ РГГУ

Защита диссертации состоится «27» декабря 2019 года в 14 часов на заседании дис-
сертационного совета МГУ 10.05 Московского государственного университета имени
М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учеб-
ный корпус.

E-mail: ruslitxx@philol.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки
МГУ имени М.В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27) и на сайте ИАС «ИСТИ-
НА»: <https://istina.msu.ru/dissertations/235775595/>

Автореферат разослан «_____» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук



О.С. Октябрьская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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»¹ 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

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

кинематографического и живописного кодов. Однако именно поэзия с ее ориентацией на изобразительность и мелодичность 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...»²), в то время как А. Белый, стоящий, по мнению исследовательницы, у истоков данного течения, выносил в «сильную позицию» близость своего творчества к музыке³.

Так, Р. Якобсон, противопоставляя прозаическую речь речи поэтической, отмечает такой признак последней, как метафорическую «многомерность», или, согласно терминологии Л. Силард, способность к комбинаторному приращению смысла⁴. Примечательно, что перевес фикционального⁵ слова над функциональным оказывается характерен не только для «прозы поэта», но и для орнаментализма. Безусловно, с

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

³ 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.: Индик, 2001. С. 121].

⁴ Силард Л. Орнаментальность/Орнаментализм // Russian Literature XIX (1986). North-Holland.

⁵ 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].

поэтическими принципами организации художественной речи ассоциируются звукопись, лейтмотивность, тропы, фигуры поэтического синтаксиса (анафора, повтор, инверсия и т.д.). Таким образом, 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. Шмида⁶, Е. Скороспеловой⁷, М. Голубкова⁸). 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

⁶ Шмид В. Нарратология. / В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003.

⁷ Скороспелова Е.Б. Русская проза X-XI века: от А. Белого ("Петербург") до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). - М.: ТЕИС, 2003.

⁸ Голубков М.М. Русская литература XX века // Учебное пособие для академического бакалавриата. М.: Издательство Юрайт, 2016.

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 (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. Кожевниковой⁹, М. Медарич¹⁰, Л. Силард¹¹, Б. Гаспарова¹², В. Шмида¹³, А. Геворкяна¹⁴, Р. Якобсона¹⁵, Н. Фатеевой¹⁶, Е. Эткинда¹⁷, С. Кормилова¹⁸, В. Шкловского¹⁹, Б. Эйхенбаума²⁰, И. Ковтуновой²¹, Д. Лихачева²².

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;

⁹ Кожевника Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой. Серия литературы и языка, т. 35, №1. М.: Наука, 1976.

¹⁰ Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des Études Slaves*, 2000. Т. 72, № 3-4.

¹¹ Силард Л. Орнаментальность/Орнаментализм // *Russian Literature XIX* (1986). North-Holland.

¹² Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. - М.: Наука: Издательская фирма «Восточная литература», 1993.

¹³ Шмид В. Нарратология. / В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003.

¹⁴ 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.

¹⁵ Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

¹⁶ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

¹⁷ Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.

¹⁸ Кормилов С.И. Метризованная проза// Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995.

¹⁹ Шкловский В.Б. Искусство как прием. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.

²⁰ Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа // Ахматова А.А. Избранное/Сост., авт. примеч. И.К. Сушилиной. - М.: Просвещение, 1993.

²¹ Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М.: Едиториал УРСС, 2002.

²² Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979

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

– продемонстрировать пути и способы «преображения» 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, 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.

Апробация представленных в работе положений осуществлялась в форме докладов на конференции «Русская литература XX – XXI веков как литературный процесс (проблемы теории и методологии изучения)», состоявшейся в МГУ им. М.В. Ломоносова 18-19 декабря 2018 года (тема доклада: «“Минералогическая” образность в романе Ольги Славниковой “Прыжок в длину”»); на LXXVII Международной научно-практической конференции «Вопросы культуры, науки и искусства в интерпретации современного гуманитарного знания» (К-77) (г. Казань, научный центр «Общество науки и творчества», 24 октября 2019 года. Тема доклада: «Стихотворное начало в прозе В. Казакевича на примере повести “За мной придет единорог”»); а также на Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2019», прошедшей в МГУ им. М.В. Ломоносова 8-12 апреля 2019 года (тема доклада: «От призрачности к прозрачности: “оптическая” образность романа О. Славниковой “2017”»).

Основные положения диссертационного исследования представлены автором в пяти публикациях, которые размещены в высокорейтинговых изданиях.

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 непрерывный круговорот бытия;

– паттерн, или образный узор, представляющий собой конститутивную черту орнаментализма, эксплицирует связь мифопоэтического сознания и творческого процесса. При этом 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.

Основное содержание

Во **введении** обосновывается выбор темы данного исследования, его актуальность и новизна, обозначаются цели и задачи диссертации, а также

ее теоретическая и практическая значимость. Кроме того, указываются методологические источники исследования, изложена его структура.

В первой главе, **«Понятие орнаментального стиля: истоки и эволюция явления»**, феномен орнаментализма осмысливается с точки зрения его генезиса и выявления художественных компонентов.

С опорой на теоретические труды В. Шмида обосновывается положение о том, что орнаментальное слово является следствием и порождением мифического мироощущения, 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. При этом если синкретизм был имманентен первобытно-мифологическому мышлению, то у художников XX века он явно выражен в осознанной ориентации на другие виды искусства. Кроме того, 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, «компенсируя в ней отсутствие стиха в чистом виде»²³. Магдалена Медарич возводит самобытную историю развития орнаментализма к средневековому «плетению словес», которое пришло в Древнюю Русь из Византии: «Орнаментализм есть понятие макропоэтики, оно в каком-то смысле имеет свои, русские традиции, через средневековое “плетение словес”...»²⁴.

При этом представляется немаловажным, что несмотря на свой формальный строй, орнаментальный стиль, актуализирующийся в переломные эпохи (культурное влияние Византии в XI веке,

²³ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М.: Наука, 1979. С. 129.

²⁴ Медарич М. Владимир Набоков в русле орнаментальной прозы: к вопросу о терминологических разногласиях // *Revue des Études Slaves*, 2000. Т. 72, № 3-4. С. 335.

революционные импульсы рубежа веков), 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 нестабильной действительности, а также как средство выражения мировоззрения автора. В связи с этим осуществляется поиск новых способов изображения реальности на интермедialном 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». Сами художники могут обращаться к орнаментальному стилю по совершенно различным причинам, среди которых преобладают именно экстралитературные факторы, о чем свидетельствует опыт пореволюционной эпохи.

«Проза поэта» – еще одна форма слововыражения, близкородственная орнаментализму. Впервые о ней заговорил Р. Якобсон применительно к прозе Б. Пастернака. Проза поэта представляет собой взаимодействие стихового начала с прозаической формой. Обращение поэта к эпической форме неизменно влечет за собой использование арсенала стиховых средств в рамках прозаического текста. Согласно Р. Якобсону и Н. Фатеевой, новоявленному автору-прозаику присущ языковой «билингвизм»: за счет техники «автоперевода» он адаптирует поэтические приемы и средства на материале прозы. Синтез двух жанров продиктован запросом на «расширение форм своего художественного выражения, не умещающегося в границах сугубо стихотворного текста»²⁵.

Рассуждая о соотношении таких художественных форм, как «проза поэта» и орнаментальный стиль, можно с уверенностью сказать, что

²⁵ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С.12-13.

данные явления при всем своем сходстве не вполне тождественны друг другу: если орнаментализм – стиль, ведущий свою «родословную» от первобытно-мифологического сознания, то «проза поэта» относительно новое явление, обозначенное Р. Якобсоном в «Заметках о прозе Б. Пастернака». Если для орнаментального стиля ритмизация и метризация текста являются факультативными литературными топосами, то для «прозы поэта» характерно наличие ритма и метрических звеньев, отчасти разрушающих горизонтальную проекцию текста, что заставляет воспринимать его как прозу, «мимикрирующую» под поэзию. В связи с выявлением выраженного стихового компонента в «прозе поэта» в первой главе данного исследования предпринимается анализ трудов Б.Л. Гаспарова, Е.Г. Эткинда, разрабатывающих идею о связи между метрикой и тематикой размера (ассоциативно «заряженный» метр).

Использование таких поэтических категорий, как фоника и фигуры поэтического синтаксиса (анафора, повтор и т.д.) 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, ориентированных на акустическую или визуальную образность, за счет чего для орнаментальной прозы могут быть характерны такие атрибуты поэтического текста, как метр, ритм. На основании этого представляется возможным выстроить типологию современной орнаментальной прозы, которая может быть ориентирована на аудиальные средства выразительности (акустическая образность романов М. Шишкина) и визуальные (кинокод в прозе О. Славниковой). Отличительной чертой творчества В. Казакевича, представляющего современный вариант «прозы поэта», становится использование метра и ритма в рамках эпического текста.

Вторая глава, «Принципы орнаментальной прозы в творчестве М.Шишкина», посвящена специфике идиостиля писателя, прояснению

его онтологии с помощью ряда ключевых литературных топосов текста (инварианты мотивов, фоника, тропы), которые, приобретая ассоциативный заряд в ходе повествования, задают систему мировоззренческих координат романа «Венерин волос». В главе обосновывается положение о том, что художественной доминантой творчества М. Шишкина является музыкальная: интенсивная звукопись, повторяемость и вариационность сквозных образов, взаимосвязь разрозненных, на первый взгляд, фрагментов романа «Венерин волос» сближают его фактуру с музыкальным произведением.

В первом параграфе главы, «Особенности мотивной организации романа М. Шишкина “Венерин волос”», предпринят макро- и микроанализ динамической мотивной структуры романа с опорой на работы Я. Солдаткиной²⁶, А.В. Леденева²⁷ и Т.Г. Кучиной²⁸, исследовательские разработки которых позволяют говорить о наличии целого ряда различных инвариантов и сквозных лейтмотивов, играющих роль повествовательных «скреп» и тем самым обуславливающих относительное единство столь неоднородного текста.

В первом разделе первого параграфа, «Инвариант птичьей стаи как эмблема преодоления смерти», анализируется основной мотивный инвариант книги – образ «птичьей стаи», претерпевающий бесконечные метаморфозы: так, стая то оборачивается огромным чулком, то вытягивается в гоголевский нос. Данный инвариант становится эмблематическим воплощением идеи бессмертия, неисчерпаемости феноменов бытия.

²⁶ 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.

²⁷ 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.

²⁸ Кучина Т.Г. Поэтика «Я»-повествования в русской прозе конца XX-начала XXI века: монография. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008.

Таким образом, метонимически «спаянный» с образом Гоголя, гротескный образ носа, в который влетают 700 ангелов, несмотря на всю свою заведомую сниженность, предстает в виде райских ворот, открывающих перспективу вечной жизни. Обыгранный во вполне гоголевском духе, амбивалентный образ ведерных ноздрей/райских ворот наглядно демонстрирует взаимообратимость комического и высокого, столь же парадоксальную, как и внезапный переход от смерти к бессмертию, которым завершается роман «Венерин волос».

Во втором разделе первого параграфа, «“Архитектор неба”: триединство автора-демиурга, ребенка и Творца», анализируется образ «небесного архитектора», кроющего ножницами универсум. Очевидно, что данный инвариант, представленный в трех ипостасях, перекликается с культовым образом «Ветхого деньми», «Великого зодчего» У. Блейка, вооруженного «делительным циркулем». Закономерным представляется обращение автора к архитектурной образности, ведь связь архитектуры с музыкой еще со времен Гете воспринималась как штамп (в частности, последний называл архитектуру «онемевшей» музыкой). Так, в ходе романного 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. В создании столь сложного образа, являющегося ключом к авторской философии, сказывается стремление к гармонизации противоположных полюсов бытия, выводимости одного из другого и связи всего со всем (не случайно Архитектор неба вместо ангелов по ошибке вырезает севастопольских офицеров-утопленников).

В третьем разделе первого параграфа, «Повествовательная интерсубъективность: от многоголосия к унисону», анализируются повествовательные стратегии романа «Венерин волос». Ситуация опроса нелегальных беженцев становится лишь предлогом для самовыражения:

мигранты, «заимствуя» чужие истории и переживая чужой опыт как свой собственный, опробуют форму метафизического самоосуществления, которое коррелирует с явлением «интерсубъективности» (термин Ж.-П. Сартра), в основе которого лежит переживание и впитывание чужого опыта, необходимого для самопознания.

Таким образом, язык становится средой, в которой объединяются «“Я” и мир», если прибегнуть к философской формуле Х.-Г. Гадамера.

В четвертом разделе первого параграфа, «Язык как экзистенциальное убежище героев», показано, как чувство онтологического холода и бесприютности преодолевается героями в языке, который становится не только средством самовыражения, но и экзистенциальным убежищем, что непосредственно коррелирует с набоковской темой спасения в искусстве. Так, образ рукописного текста как основы художественного мира произведения многократно «проступает» в пейзажных зарисовках романа. Дневники, бесконечные интервью, письма позволяют героям остаться в вечности.

В пятом разделе первого параграфа, «“Растительные” мотивы романа “Венерин волос”», анализируется мифопоэтическая образность произведения. Так, через сопрягающиеся растительные мотивы (семечки, побеги, ветви) возникает образ мирового дерева, эмблематически воплощающего «скрещение» судеб героев, «произрастающих» на ветвях этого дерева, вследствие чего происходит растворение частного в имперсональном потоке бытия. Последовательно сопрягая все многообразие своих элементов в органическое единство, дерево за счет непрерывного роста и преумножения ветвей становится «мостом» к бессмертию.

Шестой раздел первого параграфа, «Звуковые мотивы романа “Венерин волос”», посвящен выявлению лингвофилософии автора через подробный анализ фоносемантического слоя произведения. Доказывается, что прописывание определенного звукоряда приводит не только к

остранению самого слова (примат звучания над смыслом), но и к его сакрализации: через выраженную фоническую корреспонденцию слово обретает плоть, тогда как судьбы живых людей перетекают во внеэмпирическую реальность (так, дневники Беллы становятся залогом вечного бытия в слове). Звуки становятся не просто строительным материалом, но средством моделирования художественного универсума. Зеркальность, удвоение всего сущего закрепляется через многочисленные палиндромы. Полиметрия, аллитерация (взрывные согласные и сонорные) вкупе с брахиколоном маркируют дефрагментацию художественной реальности (образ Рима распадается на глазах), а также разлад в семейных отношениях толмача и Изольды. Звук «о», «конденсируясь» в различных эпизодах романа, способен иконографически маркировать и идею пустоты как экзистенциального антимира, подлежащего гармонизации, и непрерывный круговорот бытия.

Во втором параграфе второй главы, «Приемы реализации феноменологического мировидения в прозе М. Шишкина», произведен анализ такого важного для феноменологической прозы Шишкина, прозы обостренной сенсорики, литературного топоса, как эффект Пруста (эффект воскрешения прошлого посредством запаха). Предпринятый анализ позволяет сделать вывод о том, что сенсорика становится у Шишкина не только формой эскапизма, но и попыткой преодоления времени, обретения вечности. Анализ одноименного рассказа из сборника «Пальто с хлястиком» позволяет говорить об эффекте «прорастания» во вселенную за счет единомоментного обострения всей сенсорики: сам повествователь предстает как «медиум, находящийся “между”, то есть нигде и везде: рассеянный в бесконечном числе масок или... исчезающий, переливающийся в мир»²⁹. Здесь вновь напоминает о себе идея Сартра о разомкнутости индивидуума в мир с целью самообретения. Герой

²⁹ 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.

Шишкина осуществляет это через растворение в «плазме» собственных ощущений.

В связи с актуализацией темы бессмертия представляется неслучайным, что образ гоголевского носа в романе «Венерин волос» поясняется до одного из символических центров романа, ведь молодой учитель у Шишкина объяснял, что «его побег – побег от смерти». Действительно, тот или иной запах, имеющий «привязку» к определенному жизненному эпизоду, становится для шишкинского героя не только «пропуском» в прошлое, но и верным залогом бессмертия.

В третьей главе, «Особенности стилевой организации прозы О. Славниковой», выявляются стилевые константы прозы писательницы: анализируется визионерская образность ее романов (оптические инварианты), а также особенности функционирования кинематографического кода в ее произведениях.

В первом параграфе третьей главы, «Образы драгоценных камней и их художественные функции в прозе Ольги Славниковой (на материале романа “Прыжок в длину”», подробно анализируются художественные функции образов драгоценных камней в романе «Прыжок в длину». Обосновано положение о том, что самоцветы не просто являются декоративными элементами повествования, но играют роль своеобразных «стилевых интеграторов» хаотического и текучего бытия, выполняющих в тексте структурирующую, смыслообразующую функцию. Анализ романа приводит к выводу, что образы драгоценных камней формируют пласт независимого, самодовлеющего бытия, простирающегося над симулятивной реальностью, в которой существуют славниковские герои. Кроме того, в параграфе доказывается, что самоцвет, емко отображая сущность того или иного героя, становится его характерологическим аксессуаром. В связи с этим особое внимание уделяется именно образу бриллианта с его повышенной светоотражательной способностью, ставшему материальным эквивалентом метафизического отчуждения

близких друг другу людей, символом их герметичности и разобщенности. Исследуются такие элементы оптической системы романа, как калейдоскоп, зеркало, витраж, вкупе с самоцветами модулирующие эффект двойничества, расщепленности, а также обуславливающие полихромии художественного полотна произведения, что позволяет говорить об особом синестетическом восприятии О. Славниковой. Устанавливается линия литературной преемственности Набоков-Славникова, наглядно демонстрирующая генетическое сходство стилистических доминант обоих авторов, сообщающих декоративным элементам повествования метафизический смысл. В частности, анализируются текстуальные и концептуальные переключки между романом О. Славниковой и творческими практиками художников-модернистов. Объектом анализа становится сам «языковой сюжет» романа, выражающийся на формальном уровне в обилии метафор и метонимий, а на внешнем, смысловом – в абсолютном преобладании языковых структур над событийной канвой, которая движется по заранее заготовленному синтаксическому орнаменту.

Во втором параграфе третьей главы, «От призрачности к прозрачности: “оптическая” образность романа О.Славниковой “2017”», исследуются художественные функции категории прозрачности в романе О. Славниковой «2017». На конкретном примере таких элементов оптической системы произведения, как драгоценный камень, окно или осколок стекла, доказывається, что прозрачность осмысливается не просто как светопропускная способность, но как метафора метафизического начала, антитеза выморочной реальности, пленником которой является рифеец Иван Крылов. Кроме того, прозрачность в контексте романа становится залогом ясновидения, а также способности прозревать подлинную основу мира сквозь нагромождение бутафории. В конце концов прозрачность возводится Славниковой в принцип ювелирной работы со словом – оттачиванием емких метафор, искусной огранкой стиля – до достижения точности высшей пробы.

Таким образом, антитеза прозрачности-призрачности определяет картину мира в романе «2017», где визионерский мотив – узор из самоцветов – органично выполняет нарративную функцию в творении нового уральского мифа. В романе образ камня символизирует прапамять, нутряную архетипическую связь души хитников с рифейской землей, взаимопроращение «самоцветных жил и корней сознания». При этом он же реализует идею о влечении героев к смерти, приобщении их к «литофанической вечности», по выражению В. Набокова (литофания – проявление рисунка на фарфоровом изделии при рассматривании его на свет. Иными словами, «литофаническая» вечность – это иррациональное начало, смутно просвечивающее сквозь текучую материю мнимого бытия).

В третьем параграфе третьей главы, «Кинематографический код в прозе О. Славниковой», доказывается, что важнейшим маркером идиостиля О. Славниковой становится обращение к приемам новейшей кинематографии. Действительно, О. Славникова представляет визуальную поэтику новой эпохи, поэтику другой медиальной культуры, в частности субкультуры голливудских блокбастеров (не случайно писательница, опровергая явное сходство своей стилевой манеры с визионерской прозой В. Набокова, говорила: «Это все равно, что сравнивать паровоз и «Феррари». Паровоз был идеален для своего времени...но сейчас он антиквариат»). В данном параграфе разрабатывается идея Сиды Филда о том, что современное поколение, «выросшее на интерактивном программном обеспечении, цифровом повествовании и редактируемых приложениях, воспринимает мир более визуально и поэтому может выразить его более кинематографично»³⁰.

Так, ключевая метафора романа «2017» – «каменное кино» – соотносится уже не столько с образом камеры-обскуры (образная «визитка» В. Набокова), сколько с реальными 3D-спецэффектами. Так,

³⁰ Филд, Сид. Киносценарий: основы написания / Сид Филд; [пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручиной]. – Москва: Эксмо, 2018, - С. 25.

создается образ хозяйки Медной горы, главы пантеона уральского мифа, созданного любимым писательницей П. Бажовым и актуализируемого ею в духе новой киномифологии: культовый персонаж горной мифологии предстает то как матрица, растворяется в камне, воплощается в героинях-аватарах, то как монстр из блокбастера: «слепая и лысая кремневая кукла с гранеными глазами». Созданию 3D-спецэффектов также способствует новаторский синтаксис: через нанизывание анафорических конструкций осуществляется не только наращивание сюжетной комбинаторики, сближающей повествование с киномонтажом, но и создание трехмерных образов.

В четвертом параграфе третьей главы, «Метафорическая образность в рассказе “Базилевс”», анализируется «языковой» сюжет одноименного рассказа О. Славниковой, в котором редуцированный сюжет произведения замещается сложными, многоступенчатыми метафорами, словно разворачивающимися на глазах читателей. Нанизывание враждебных деталей, напоминающих гоголевскую «тину мелочей», парадоксальным образом становится маркером онтологической пустоты, в которой существуют герои рассказа. При этом повышенная концентрация бытовых деталей наводит на мысль о существовании подлинного, симультанно текущего бытия, которое остается недоступным для персонажей (аналогичная модель художественного мира представлена в романах «2017» и «Прыжок в длину»). Очевидно, этой областью 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.

Таким образом, наиболее онтологически весомой в прозе О. Славниковой оказывается категория инобытия, противостоящая симулятивной реальности, предстающей в виде нагромождения декораций.

Именно через влечение к смерти герои не абстрактно, а через страдание постигают бытие и совпадают с ним, тем самым обретая абсолютную гармонию. Погружение во мрак и смерть, последовательное обживание освоение этих экзистенциальных антимиров иррациональным образом выводит к чувству гармонии, идентичности с универсумом через обретение прозрачности. Две центральные метафизические категории – прозрачность и призрачность – эмблематически выражаются через ряд оптических вариантов. И, конечно же, важнейшей чертой визуальной образности прозы О. Сланиковой становится создание трехмерных «анимаций» в ключе новой киномифологии.

В четвертой главе «Феномен “прозы поэта”»: стиховое начало в прозе В. Казакевича», рассматриваются основные черты идиостиля писателя, обусловленные тем, что свой творческий путь он начинал именно как поэт, а не прозаик.

В первом параграфе четвертой главы, «Типы поэтической образности в книге В. Казакевича “За мной придет единорог”», намечается типология «прозы поэта». Взаимодействие прозаического и стихового начал «форматирует» особый стилевой репертуар автора, в пределах которого приемы поэтического иносказания накладываются на внешне вполне традиционный повествовательный строй. Выявляется роль параномазии («космос – космы»), приема остранения («деревянный человек» – Христос), языковой игры в воплощении идеи замены бытовой реальности всесвязующим миром языка.

В. Казакевич, сочетая классическую (Л.Н. Толстой) и модернистскую (В. Набоков) традиции, создаёт пёструю «мозаику» детского мировосприятия: многочисленные ассоциативные «скрепы» удерживают художественную реальность от распада и в то же время представляют собой своего рода прихотливый паттерн, который реализуется в повторении отдельных образов, лейтмотивов и звуков.

Достижение синтеза языка поэзии и языка прозы посредством техники автоперевода способствует выявлению их неочевидного изоморфизма. Осуществляя слияние двух полярных 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 конституентах художественного мира Казакевича, как макромир и микромир, бытие и быт, 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.

Во втором параграфе четвертой главы, «“Неслучайный” метр в прозе В. Казакевича (на примере книги “За мной придет единорог”)), анализируется роль стихового компонента в повествовательной организации книги В. Казакевича «За мной придет единорог». Так, в самом начале повести В. Казакевича возникает явление так называемого «случайного метра»³¹, под которым литературоведы подразумевают неосознанное введение метрических рядов в прозу. Однако думается, что вторжение метрических цепочек, задающих горизонтальную проекцию прозаического текста, носит отнюдь не случайный, а весьма закономерный характер. По мнению С. Кормилова, «метризованная проза... может драматизировать речь или придавать ей дополнительную лиричность, во многих же случаях условно архаизирует её»³².

В параграфе устанавливается связь не только между музыкальным и стиховым началом, но и между метрикой и тематикой размера: метр, ассоциативно «заряженный» в ходе литературно-исторического

³¹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 90.

³² Кормилов С.И. Метризованная проза. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Издательство МГУ, 1995. С. 89.

бытования, входит в текст как готовая смысловая единица и способен нести в себе «прапамять» об античном пентаметре гомеровского эпоса либо об онегинской строфе. Таким образом, метр, выводя повествование в контекст мировой поэзии, расширяет пространственно-временную перспективу нарратива.

В третьем параграфе четвертой главы, «Феноменологическая образность в прозе В. Казакевича», анализируется сенсорная поэтика книги «За мной придет единорог». Для юного героя книги Казакевича единственным средством спасения от серой деревенской будничности становится крайний солипсизм, свойственный ребенку. С опорой на труд феноменолога Й. Хейзинги «Человек играющий» в параграфе осмысляется сам феномен игры. Так, герой, играя со словом, снабжает классический интертекст каламбурными рифмами, пародирует высокопарность античного эпоса (и в этой игре сказывается особая музыкальная «настроенность» слуха будущего художника-речетворца). Игра с языком таит в себе ключевую авторскую интенцию – вскрыть смыслообразующие потенции слова, которое в процессе игры «обрастает» все новыми ассоциативными «обертонами». Изображение действительности сквозь призму «интуитивной органики детской мысли»³³ позволяет автору показать реальность сквозь «сетку» языковых ассоциаций: чистое детское сознание становится средой языковых процессов. В связи с этим Казакевич нередко прибегает к использованию таких средств звуковой организации текста, как аллитерация, ассонанс, паронимазия и каламбур.

Таким образом объясняется феномен замены бытовой реальности всесвязующим миром языка. Особый интерес вызывает анализ сюжетозамещающей функции метра и ритма, чей семантический ореол заставляет читателя перенастроить слух: возникающий в прозе метр задает вертикальную проекцию текста и становится смысловой единицей.

³³ Силард Л. Там же. С. 74.

Рассматривается вопрос о лингвопоэтике романа о детстве и об освоении мира через язык А.Белого «Котик Летаев», где дискурс детского мышления позволяет заместить художественную реальность миром языковых ассоциаций. При этом сам роман А. Белого 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 **заключении** подведены итоги диссертации, сформулированы общие выводы о результатах исследования.

Изучение специфики идиостиля М. Шишкина, О. Сланиковой и В. Казакевича наглядно показывает, что во многом своеобразие авторского письма достигается ими за счет обработки прозаического текста как стихотворного.

Таким образом, на основании анализа произведений трех вышеперечисленных авторов выстраивается типология современной орнаментальной прозы, которая может быть ориентирована на музыкальный код (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 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 разворачивания разнообразных языковых ассоциаций.

Основные положения диссертационной работы отражены в рецензируемых журналах и изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ им. М.В. Ломоносова:

1. Шестакова Ю.Ю., Кольцова Н.З. "Неслучайный метр" в прозе В. Казакевича (на примере книги "За мной придет единорог") // Вестник Московского Городского Педагогического Университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2018, том 32, № 4, с. 23-32. Статья написана в соавторстве с Кольцовой Н.З. ИФ РИНЦ – 0,280.
2. Шестакова Ю.Ю. Приемы реализации феноменологического мировидения в русской прозе XX – начала XXI вв. // Litera. 2019. № 2, с. 205-214. ИФ РИНЦ – 0, 651.
3. Шестакова Ю.Ю. Особенности мотивной организации романа М. Шишкина "Венерин волос" // Litera. 2019. № 4, с. 135-142. ИФ РИНЦ – 0, 651.
4. Шестакова Ю.Ю. Категория прозрачности в оптической системе романа О. Славниковой "2017" // МедиаАльманах, 2019. № 5, с. 110-117. ИФ РИНЦ – 0, 314.

Также была опубликована статья в другом научном издании:

5. Шестакова Ю.Ю. Образы самоцветов и их художественные функции в прозе Ольги Славниковой (на материале романа "Прыжок в длину") // Верхневолжский филологический вестник. — 2018. № 3, с. 37-41.