

Litera

Правильная ссылка на статью:

Савельев Г.А. — Категории вещи и слова в творчестве М. П. Шишкина (на материале романов «Взятие Измаила» и «Венерин волос») // Litera. – 2023. – № 2. – С. 64 - 74. DOI: 10.25136/2409-8698.2023.2.37467 EDN: CNVLUI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37467

Категории вещи и слова в творчестве М. П. Шишкина (на материале романов «Взятие Измаила» и «Венерин волос»)

Савельев Глеб Андреевич

аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса МГУ им. М. В. Ломоносова

119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1

✉ gleban.savelev@gmail.com



[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.25136/2409-8698.2023.2.37467

EDN:

CNVLUI

Дата направления статьи в редакцию:

02-02-2022

Аннотация: Автор выдвигает положение о том, что характер творчества М. П. Шишкина определяется взаимодействием двух тенденций: сохранение перцептивно воспринимаемой вещи в слове (слово в этом случае становится инструментом фиксации зримого образа мира) и использование языкового знака, отсылающего к вещи, для создания словесно-художественных конструкций, обладающих имманентной эстетической значимостью. Мировоззренческая позиция писателя предполагает, что этическая задача искусства (в свете темы исследования - задача сохранения опыта восприятия мира) стоит выше эстетической (т. е. задачи создания выразительной художественной формы). Автор статьи доказывает, что для поэтики романов Шишкина в значительной степени характерна "установка на выражение" (по Р. О. Якобсону), при которой художественный дискурс не может быть ограничен задачей сохранения вещи в слове. Анализ средств выразительности и риторических приемов романов «Взятие Измаила» и «Венерин волос» подтверждает мысль автора о том, что речь героев Шишкина, фиксирующая результаты перцептивного взаимодействия с окружающим миром, часто переходит в поэтическую речь, "содержанием" которой становится сама художественная форма. Творчество Шишкина, таким образом, существует только на пересечении двух указанных выше тенденций. Снятие оппозиции "вещь - слово" (с

ценностным преобладанием первого) возможно лишь в контексте разговора о романе "Письмовник", который автор статьи рассматривает как художественный текст, созданный целиком в соответствии с задачей сохранения индивидуального опыта проживания.

Ключевые слова:

вещь, языковой знак, художественный образ, метафора, образ восприятия, перцепция, образ мира, содержание, этика, форма

Вещь, рассматриваемая академиком В. Н. Топоровым как философская категория, не является статичным, зафиксированным во времени и пространстве образованием. Следуя за положениями работ немецкого философа М. Хайдеггера, Топоров утверждал, что вещь должна постоянно становиться вещью, «приобретать статус вещи, отличаясь от вещеобразного нечто, к которому не применим предикат веществования» [\[14, с. 15\]](#).

Напомним, что одна из линий философии Хайдеггера решает вопрос о сущности вещи. Как пишет об этом современный исследователь: «Хайдеггер пытается возродить, воскресить вещь, деконструированную научным знанием» [\[12, с. 88\]](#). Действительно, в работе «Вещь» (1950) философ писал о том, что «принудительное <...> научное знание уничтожило вещи как таковые задолго до того, как взорвалась атомная бомба» [\[15, с. 319\]](#). Познание, по Хайдеггеру, должно быть направлено на вещь «саму по себе», существующую «в качестве определяющей действительности» [Там же] (примечание 1). Как утверждает С. Г. Сычева, подобное устремление имеет «антисимволический» [\[12, с. 90\]](#) характер, так как сознание субъекта, направленное на постижение самой вещи, упраздняет сложные отношения между вещью и знаком (примечание 2). Исследовательница подчеркивает значимость такого типа отношений и выраженности вещи в символе: «Он (символ — Г. С.) не уводит от "самых вещей". Он приводит к ним. Принцип "К самим вещам" реализуется тогда, когда мы помним, что некоторые вещи являются символами и что *символы — это вещи* (курсив наш — Г. С.)» [Там же].

Положение о том, что вещь не воспринимается сознанием вне своего символа или знака, было определяющим и для В. Н. Топорова. Так, отталкиваясь от тезиса Хайдеггера об «основном модусе вещи» (примечание 3), Топоров утверждал, что «веществовать — значит и оповещать о вещи, т. е. преодолевать ее вещьность, превращаясь в *знак вещи* (курсив наш — Г. С.) и, следовательно, становясь элементом уже совсем иного пространства — не материально-вещественного, но идеально-духовного» [\[14, с. 15\]](#). Язык, как считал ученый, «спиритуализует» [Там же, с. 7] вещь, вводит ее в систему духовных отношений (одной из сторон которых является человек) и, таким образом, повышает «статус» вещи.

Итак, мы исходим из представления о том, что знак вещи (а именно слово, к ней отсылающее) является более высокой формой существования вещи, определяющей ее возможность вступать в неутилитарные отношения с человеком («...язык посреднически связывает <...> всё, что есть в мире, с человеком, если только это всё может быть выражено в языке» [Там же]). В свою очередь, включение этого знака в художественный текст значительно усложняет «форму» вещи, наделяет ее новыми, художественными смыслами, так как «значения и смыслы речевых (лингвистических) знаков в художественных текстах <...> оказываются "именами" других — свехречевых, металингвистических — знаков» [\[13, с. 20\]](#).

С другой стороны, характер функционирования вещи в художественном тексте нельзя целиком свести к подобному «семантическому углублению», о котором писал Ю. М. Лотман, критикуя положение формальной школы литературоведения о реализации эстетической функции текста исключительно через форму (примечание 4). Определение поэзии как «высказывания с установкой на выражение» [\[21, с. 275\]](#), данное Р. О. Якобсоном (одним из основателей формалистского объединения ОПОЯЗ), отвечает нашим представлениям о функционировании знака вещи в тексте. Знак вещи, включенный как звено в состав тропа (например, сравнения или метафоры), становится частью художественного образа, обладающего имманентной эстетической значимостью. Вещь возводится уже не во вторую «степень» (степень языкового знака как такового), но в третью (примечание 5). Так, когда Ю. К. Олеша в своей поэтической мемуарной книге сравнивает лужу, расположенную под осенним деревом, с цыганкой (примечание 6), оба изначально воспринимаемых предмета (лужа и дерево), «перерастают» свои эмпирически наблюдаемые качества (в частности, для дерева значимым качеством оказывается пестрота листьев) и входят в систему художественных отношений со вторым звеном сравнения — воображаемым образом пестро одетой цыганки. Вещь, опосредованная словом, становится самой формой художественного высказывания.

Творчество М. П. Шишкина, на наш взгляд, представляет собой случай взаимодействия двух «разнонаправленных» тенденций в решении проблемы «вещь — слово»: *конструирование* художественной знаковой реальности из эмпирически воспринимаемых объектов мира и *сохранение* образа мира в акте творчества, равно словесной фиксации психического процесса восприятия. В настоящей статье мы хотим показать, что, несмотря на постулируемое Шишкиным ценностное предпочтение самой вещи (и шире — жизни) слову, в его романном творчестве 2000-х гг. слово может становиться главной, определяющей «реальностью» текста, более значимой, чем вещь, к которой оно отсылает. Последнее, в свою очередь, указывает на то, что творческая практика писателя становится глубже и значительнее его мировоззрения, выражаемого часто публицистически (например, в интервью) или имплицитно в художественном тексте.

В отечественном и зарубежном литературоведении 2010-х гг. сложилось мнение о примате этического содержания романов Шишкина над эстетическим, то есть непосредственно над формой, обладающей самостоятельной художественной ценностью. Так, например, А. Скотницка рассматривает корпус романов Шишкина как текстовое единство на основании того, что каждое отдельное произведение выражает «некий *общий смысл* (курсив наш — Г. С.)» [\[11, с. 66\]](#). Смысл же этот, по мнению исследователя, реализуется в виде конкретных тем и мотивов: «движение между утратой и надеждой, упадком и спасением» [Там же, с. 68], «смерть, разлад» [Там же, с. 72], «воскрешение, память, распад» [Там же, с. 76]. Также С. Оробий (автор первой и в настоящее время единственной монографии, посвященной творчеству Шишкина (примечание 7)) пишет о ценностном преобладании содержательного компонента творчества писателя над повествовательной изощренностью: «Как бы изощренно ни был построен каждый роман, он сводится к универсальным, общепонятным категориям: рождению ребенка ("Взятие Измаила"), "воскрешению" певицы Беллы ("Венерин волос"), <...> жизни и смерти ("Письмовник")» [\[9\]](#). Наконец, наше внимание привлёк доклад В. Г. Моисеевой «Эволюция прозы М. Шишкина» (примечание 8). По мнению автора доклада, характер творческих поисков Шишкина определен конфликтом «между "фактом" и "буквой", жизнью и словом, этикой и эстетикой» [\[7, с. 318\]](#). Рассматривая эти оппозиции в «длительном» аспекте (то есть на протяжении всего творческого пути писателя), В. Г.

Моисеева делает вывод о разрешении обозначенного конфликта в последнем романе Шишкина «Письмовник» (2010) в пользу этики.

В процитированных нами работах исследователи обращаются к реализации соотношения «жизнь — слово» в творческой практике Шишкина. Понятие «жизнь», занимающее место первой «переменной» этого соотношения, может включать в себя широкий спектр явлений. В интервью 2000-х — начала 2010-х гг. сам Шишкин часто высказывал мысль о значимости «внесловесного» по отношению к «словесному» (примечание 9), а также обозначил ряд «жизнеориентированных» тем, реализуемых в его романах: «...что может быть интереснее, чем детство или юность, отношения с родителями, первая любовь, отношения с детьми, измены, разводы, смерти? Реальные естественные смерти, а не детективные. Каждый роман именно про это» [5]. Однако проблема «жизнь — слово» может быть переведена в план соотношения вещи и слова (а точнее, восприятия вещи и слова), так как «жизнь» для героев Шишкина — это и *восприятие материальных объектов мира*, осознание своего присутствия в пространстве вещей.

Проецируя положения интервью писателя о значимости «внесловесного» на соотношение «вещь — слово», мы можем сделать предположение о том, что в системе ценностей Шишкина процесс чувственного познания вещи, дифференциация ее качеств и т. д. стоят выше акта художественного преображения вещи. В романе «Взятие Измаила» (2000) один из творческих принципов писателя был обозначен как собирание «коллекции» образов восприятия. Отправив в редакцию «Пионерской правды» текст своего «романа», герой (примечание 10) получает своеобразный «отзыв-наставление»: «Вот увидишь вокруг себя что-нибудь, что покажется тебе необычным, интересным или просто забавным — возьми и запиши. Может быть, это будет поразивший тебя закат, или дерево, или просто тень» [17, с. 483]. Несмотря на то, что это «наставление» в романе продолжено проблемами этического характера («Или рядом с тобой что-то произойдет, хорошее или плохое. Или ты сделаешь что-то такое, о чем задумаешься, например, обидишь кого-то рядом с собой...» [Там же]), очевидно, что одной из задач автора является сохранение зримого образа мира.

Тем не менее, уже на материале «Взятия Измаила» возможно проследить, как письменная фиксация образов восприятия переходит в *словесно-художественный образ*, обладающий большой степенью внутренней независимости и уводящий читателя от *непосредственно воспринимаемой* вещи к художественной словесной конструкции. Когда герой Александр Васильевич вступает в чувственное (примечание 11) взаимодействие с реальностью (примечание 12) романа, он не ограничивается точным описанием того, что видит. При помощи средств выразительности и оригинальности художнического видения мира герой-повествователь выстраивает такой образ, который мы рассматриваем как самостоятельную художественную единицу, например: «Выпил чаю, глядя в окно. Там стая птиц кружила над деревьями, будто их кто-то гонял ложкой, как чайники (примечание 13)» [17, с. 22]. Зрительно воспринимаемый объект (стая птиц), опосредованный языковым знаком, в приведенной цитате становится значим именно как часть художественного образа. Сознание повествователя, таким образом, направлено не столько на сохранение зримой реальности, сколько на создание словесно-художественного образа. Также, говоря о собственной комнате, герой не констатирует фактически наблюдаемое, но создает поэтический вариант существования предметов: комната, «замурованная кирпичами книг» [Там же, с. 23]; зеркало, «в котором живет правша (т. е. отражающее героя, который является левшой — Г. С.)» [Там же]. Усложняющие восприятие вещи с точки зрения коммуникации, эти образы становятся значимы с художественной точки зрения.

Чередование типов описания мира мы наблюдаем в дневнике героини Ольги Вениаминовны (графически не отделенном от основного повествования). Перечисления, непосредственная фиксация наблюдаемого («На дальних вершинах — снег. Прибрежье, засаженное пальмами, фитолаками, <...>, приятно теребит глаза» [\[17, с. 95\]](#)) взаимодействуют с тонкой нюансировкой зрительного образа, достигаемой лишь средствами языка («...море — крыжовенное» [Там же, с. 97] — употребляя такой эпитет, повествователь не просто «показывает» оттенок моря, но также вскрывает одну из потенций языка, скрытую в нехудожественных дискурсах, а именно возможность описывать цвет (или оттенок) вещи посредством соотношения ее с известным, но в смысловом отношении далеко отстоящим предметом). Героиня вспоминает момент обращения своего сознания «в зрение и слух» [Там же, с. 100] («...с неба сыпала мелкая крупа, и голуби крыльями смахивали с мостовой поземку — шорох перьев об асфальт...» [Там же]) — соответственно, в этом эпизоде слово становится лишь инструментом заострения внимания на ощущениях. Далее, однако, этот принцип «записывания» реальности, свободного от усложненной формы, вновь переходит в метафоризацию вещного окружения: «Мой номер я делю с *туземцами* — мелкими настырными муравьями. <...> Отламываешь кусок оставленного на ночь на столе круассана — те уже *прижились в ноздреватом мякише, как монахи в пещерах* » [\[17, с. 102\]](#).

Подобное стилистическое «балансирование» между вещью и словом характерно также для романа «Венерин волос» (2005). Основной тематический вектор романа — «воскрешение» прожитой человеком жизни в слове. Беженцы на допросе (стилистически выходящем далеко за рамки обыкновенного допроса) узнают о том, что их материальное пребывание в мире менее реально, чем рассказанные о них истории («...вы — это ваша история» [\[16, с. 58\]](#)). Толмач (герой-переводчик) получает наставление перед написанием биографической книги об известной певице прошлого столетия: «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!» [Там же, с. 111]. Сама героиня-певица формулирует идею сохранения жизни в слове на страницах своего дневника: «А тетрадка (примечание 14) мне нужна для того, чтобы *записывать в нее те ощущения* , которые никто, кроме меня, не пережил, не переживает и никогда не переживет!» [Там же, с. 465].

Между тем поэтику романа невозможно охарактеризовать лишь через задачу «воскрешения» или «сохранения» образа мира. Сознание героев, направленное на внешний, материальный мир (и на вещь как составную единицу этого мира), имеет свойство переходить от непосредственного наблюдения к поэтическому образу. Так, вещное окружение толмача включается повествователем в состав тропов: «На газоне валяется красный зонт, *как порез на травяной шкуре* » (примечание 15) [Там же, с. 14], «...ударил мороз <...>. Усы и бороды у всех засеребрились, и каждый нес перед собой дыхание, *как воздушную сахарную вату на палочке* » [Там же, с. 109], «А прямо, над Святым Петром (собором Святого Петра в Риме — Г. С.), кружится темное живое пятно. Огромная птичья стая. <...> *Будто по небу летает огромный черный чулок* , который все время выворачивают наизнанку» [Там же, с. 197]. По мысли А. В. Леденева, именно для повествовательной линии толмача характерно использование таких деталей, которые «сюжетно не функциональны, но оправданы самой идеей творческого преображения жизни» [\[2, с. 142\]](#). Каждая отдельная вещь или совокупность вещей, воспринятых повествователем, «преодолевает» свое вещное значение в акте художественного творчества, в результате чего мы можем утверждать, что слово в романе приобретает статус «художественно преобразующего» [Там же] (а не только «воскрешающего»).

В конечном счете, повествование «Венерина волоса» может превращаться в поток поэтической речи, для которой «содержанием» становится сама форма высказывания (примечание 16). На этом принципе основаны «показания» героев-беженцев. Изначально отвечающие жанровым требованиям допроса (краткость, информативность, точность сформулированного ответа), их истории постепенно переходят в повествовательную прозу со множеством сюжетных отступлений, описаний и риторических приемов, затрудняющих восприятие фактов. К примеру, рассказ о безымянном «телохранителе» наполнен стилистически окрашенной лексикой и метафорами («Вы зарабатывали на хлеб насущный — <...>, — служа телохранителем у одного успешного журналиста, умнички и злыдня, ведущего телешоу, убогого, но обожаемого смертными, ибо приносило в их хижины и дворцы надежду и крупички света» [16, с. 37]), сказочными образами («К названному журналисту попали Бог весть откуда материалы об источнике зла. Все дело было в игле. Игла была спрятана в яйце, яйцо в селезенке...» [Там же]), а также описаниями, включающими характеристики сразу нескольких пространств («В комнате провидицы пахло курившейся смолкой, а за окном в старом дереве под корой прятались проеденные жучком письмена, в которых он описал свою жучью жизнь...» [16, с. 40]). Наконец, в определенной точке повествования последовательность событий и действий нарушается немотивированным «описанием природы» (примечание 17), целиком основанном на принципе метафорического преобразования зримого мира: «Вокруг стрекозы, прилипшей к лучу солнца, стеклянистый нимб» [Там же, с. 48], «Речка ползет по-пластунски и тащит водоросли за волосы» [Там же, с. 49] и т. д. По нашему мнению, подобный тип повествования направлен не на воскрешение зрительного образа, но на выявление способностей художественного «зрения» и возможностей художественного высказывания.

Главным материалом для настоящей работы послужили романы М. Шишкина 2000-х гг., а именно «Взятие Измаила» и «Венерин волос», однако мы не можем не обозначить вектор дальнейшего развития творческих принципов Шишкина. Последовавший за названными текстами роман «Письмовник» характеризуется поэтикой «чистого» восприятия: акт письма для героев — это запечатление образа мира, то есть того перцептивного «отпечатка», который реальность оставляет в сознании повествователя. Слово в романе становится именно способом передачи мироощущения героев, этических смыслов и т. д., а не художественной целью. «И запахи из сада! Такие густые, плотные, прямо взвесью стоят в воздухе» [18, с. 10]; «Ты только что из поликлиники, со свежей пломбой в зубе — запах зубного кабинета изо рта» [Там же, с. 16]; «Так хочется зимы! Схватить ртом морозного воздуха. Услышать хруст шагов по насту...» [Там же, с. 253] — такие конструкции пронизывают весь текст романа и ведут не к реальности слов, но к вещам, лежащим в плоскости чувственного познания (примечание 18). Поэтому вслед за В. Г. Моисеевой мы можем утверждать, что в последнем романе Шишкина «конфликт этики и эстетики» [7, с. 319] (в свете нашей темы — вещи и слова) разрешается в пользу первого.

Подведем итог сказанному выше. Приведенные в статье цитаты из романов иллюстрируют действие творческого механизма преобразования вещи (вещь — языковой знак — художественный образ), обозначенного нами в самом начале. Эти немногочисленные примеры дают исчерпывающее представление об указанном творческом принципе, а их количественное преумножение не внесло бы качественных изменений в понимании явления. В то же время в творчестве Шишкина действует другая значимая тенденция, которую мы обозначили как сохранение образа мира. Если романы «Взятие Измаила» и «Венерин волос» отмечены взаимодействием двух тенденций, то «Письмовник» представляет вариант «очищенной» художественной формы, концентрирующей в себе

объемный, перцептивно насыщенный образ мира. Творчество М. Шишкина, таким образом, проходит круг эстетического и мировоззренческого развития от многомерных словесных конструкций к воспроизведению в тексте потока жизни — что уместно сравнить с тем, как герой «Письмовника» продирался «всю жизнь через сложные вещи к самым простым» [\[18, с. 282\]](#).

Примечания:

1. Это положение в иных формулировках появляется и в других работах ученого (см., например, «Вопрос о технике» (1953): «Сущностью вещи, согласно старинному философскому учению, называется то, что она есть» [\[15, с. 221\]](#)). В статье мы не претендуем на сколько-нибудь полное изучение вопроса о вещи в философии Хайдеггера, поэтому не цитируем таких известных работ, как «Бытие и время» (1927), «Истоки художественного творения» (1935) и др. Привлечение подобных источников потребовало бы многомерного рассмотрения категории вещи с точки зрения ее философских аспектов. Мы лишь намечаем те смысловые линии, которые связывают философию с теорией литературы.

2. С. Г. Сычева пишет о соотношении «символ — вещь». Мы же, переводя проблему в лингвистический и далее в литературоведческий план, используем термин «знак», подразумевая под ним знак языковой: «материально-идеальное образование <...>, репрезентирующее предмет, свойство, отношение действительности» [\[20, с. 167\]](#).

3. «Основной модус вещи, говоря словами Гейдеггера, — в ее веществовании» [\[14, с. 15\]](#).

4. Ср.: «Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя, <...> план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность. Новейшие семиотические исследования подводят к прямо противоположным выводам. Эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной, по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки» [\[3, с. 203–204\]](#). Впрочем, далее Лотман пишет о том, что «формальная школа сделала, бесспорно, верное наблюдение о том, что в художественно функционирующих текстах внимание оказывается часто приковано к тем элементам, которые в иных случаях воспринимаются автоматически и сознанием не фиксируются» [Там же, с. 204].

5. То есть степень художественного образа — эта математическая метафора использована нами по аналогии с тем, как О. Э. Мандельштам описывал процесс претворения непосредственно воспринимаемой действительности в ценностно более высокую действительность слова: «...поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. <...> Эта реальность в поэзии — слово как таковое» [\[4, с. 142\]](#).

6. «В самом деле, у меня был запас великолепных метафор. <...> Это была метафора о луже в осенний день под деревом. Лужа, было сказано, лежала под деревом, как цыганка» [\[8, с. 267\]](#).

7. «"Вавилонская башня" Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы» (2011).

8. Доклад был прочитан на IV международной научной конференции «Русская

литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» в 2014 г.

9. Например, по поводу романа «Письмовник»: «"Письмовник" это такой же роман, *как и все мои остальные тексты* (курсив наш — Г. С.): попытка поймать словами внесловесное, перевести то, что составляет жизнь, на язык языка» [\[6\]](#). Отметим, что некоторые поэтические особенности «Письмовника», действительно, делают его романом о «внесловесном». Однако автор распространяет этот принцип на все свое творчество, чему, на наш взгляд, противоречат художественные особенности других его романов (об этом речь идет далее в статье).

10. В автобиографическом эпилоге романа дистанция между героем и автором отсутствует вовсе; также раскрывается автобиографический характер основной повествовательной линии романа, связанной с историей жизни Александра Васильевича (в частности, отношения между героем и его женой Катей). Ввиду этого эпилог можно рассматривать как вид авторского комментария, поясняющего мировоззренческую позицию писателя и его взгляд на смысл словесного творчества.

11. От сущ. 'чувство', обозначающего «способность живого существа воспринимать внешние впечатления» [\[11\]](#).

12. Несмотря на то, что художественный текст мы рассматриваем как знаковую структуру, «имитирующую» реальность, для героя произведения эта структура становится реальностью «первичной», единственно доступной эмпирическому познанию.

13. Здесь и далее в цитатах из текстов М. Шишкина курсив наш — Г. С.

14. Тетрадка, в которой героиня вела дневник.

15. В приведенном фрагменте А. В. Леденев видит «стилизацию под Юрия Олешу» [\[2, с. 141\]](#). Интересно, что В. Б. Шкловский рассматривал метафоры Олеши как средство «обновленного» видения мира, творческого преобразования реальности: «Сюжетные метафоры – система видения Олеши. Он видит стрекозу и то, что она похожа на самолет. Олеша сам отмечает, что он видит две возможности: один предмет не заменяет, а обновляет (курсив наш — Г. С.) другой» [\[19\]](#).

16. Ср. пронизательное суждение Шишкина, сделанное в связи с работой над книгой «Монтре — Миссолунги — Астапово: По следам Байрона и Толстого» (2002), написанной по-немецки: «Это была нехудожественная книга, где язык являлся только средством передачи информации, тогда как в нормальной (т. е. художественной — Г. С.) книге язык — самоценное живое существо. Он ничего не передает, он сам по себе информация» [\[10\]](#).

17. «Вошли в подъезд и, <...> и стали медленно подниматься по лестнице. <...> Раздался лязг передернутого затвора. Вы поняли, что это за вами, и тут началось описание природы» [\[16, с. 48\]](#).

18. Несомненно, текст романа наполнен также метафорами и сравнениями, однако тропы в романе скорее служат средством предельной субъективации образов восприятия. К примеру, так героиня передает образ увиденного впервые моря: «Выбежала на мостик, а он взорвался от прибоя — и я сразу получила от моря мокрую пощечину » [\[18, с. 44\]](#).

Библиография

1. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000 [Электронный ресурс] // Лексикографический интернет-портал: онлайн-словари русского языка. URL: <https://lexicography.online/explanatory/efremova/ч/чувство> (дата обращения: 17.01.2022).
2. Леденев А. Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. С. 131–146.
3. Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Таллинн: Александра, 1992–1993. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. 1992. С. 203–215.
4. Мандельштам О. Э. Утро акмеизма // Мандельштам О. Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; Коммент. П. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 141–145.
5. Михаил Шишкин: «Написать свою Анну Каренину...» [интервью Марине Концевой] // 9 Канал ТВ [Израиль]. 5.12.2010. URL: <https://archive.9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> (дата обращения: 20.12.2021).
6. Михаил Шишкин о своем новом романе «Письмовник» [интервью Льву Данилкину] // АфишаDaily. 16.08.2010. URL: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin/ (дата обращения: 20.12.2021).
7. Моисеева В. Г. Эволюция прозы М. Шишкина // «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы IV Международной научной конференции (Москва, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2014 года) / Ред.-сост. П. Е. Спиваковский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2014. – С. 316–320.
8. Олеша Ю. К. Ни дня без строчки. М.: Советская Россия, 1965. 306 с.
9. Оробий С. «Словом воскреснем»: истоки и смыслы прозы Михаила Шишкина [Электронный ресурс] // Знамя. 2011. № 8. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4669> (дата обращения: 17.01.2022).
10. Писатель Михаил Шишкин: «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги» [интервью Наталье Кочетковой] // Известия. 22.06.2005. URL: <https://iz.ru/news/303564> (дата обращения: 17.01.2022).
11. Скотница А. Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков, 2017. С. 65–88.
12. Сычева С. Г. Мартин Хайдеггер о вещи, символе и мышлении // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 297. С. 84–91.
13. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
14. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 – С. 7–111.
15. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
16. Шишкин М. П. Венерин волос: роман / Михаил Шишкин. – Москва: Издательство

АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 572 с.

17. Шишкин М. П. Взятие Измаила: роман / Михаил Шишкин. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2020. – 538 с.
18. Шишкин М. П. Письмовник: роман / Михаил Шишкин. – Москва: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 414 с.
19. Шкловский В. Б. Глубокое бурение [Электронный ресурс] // Информационный образовательный портал «Русофил». URL: http://www.russofile.ru/articles/article_120.php (дата обращения: 17.01.2022).
20. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
21. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. С. 272–316

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметный мир литературного текста стоит воспринимать не только формальной составляющей, но и метафизической данностью. Еще с периода Античности вещь как таковая привлекала художников, ибо она есть зафиксированная во времени и пространстве образование. Но, пожалуй, только к XIX–XX веку на вещь стали обращать внимание объемно и концептуально. Представленный к публикации текст достаточно серьезен и фундаментален; автор обращается к прозе М. Шишкина, в творчестве которого вещь «является структурообразующей составляющей, формирующей пространство, мир, жизнь». Автор во вводной части прописывает цель, задачи исследования, объясняет выбор темы, выбор автора. Привлекает в статье грамотная отсылка / использование философских работ М. Хайдеггера, языковых трудов Романа Якобсона, культурологических исследований В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана. Считаю, что данные отсылки формируют позицию / точку зрения самого исследователя, создают т.н. эффект диалога с оппонентами. Работа не лишена объективной оценки творчества М. Шишкина, суждения, версии рецепции открыты, доступны для обсуждения: например, «в процитированных нами работах исследователи обращаются к реализации соотношения «жизнь — слово» в творческой практике Шишкина. Понятие «жизнь», занимающее место первой «переменной» этого соотношения, может включать в себя широкий спектр явлений. В интервью 2000-х — начала 2010-х гг. сам Шишкин часто высказывал мысль о значимости «внесловесного» по отношению к «словесному» (примечание 9), а также обозначил ряд «жизнеориентированных» тем, реализуемых в его романах: «...что может быть интереснее, чем детство или юность, отношения с родителями, первая любовь, отношения с детьми, измены, разводы, смерти?», или «уже на материале «Взятия Измаила» возможно проследить, как письменная фиксация образов восприятия переходит в словесно-художественный образ, обладающий большой степенью внутренней независимости и уводящий читателя от непосредственно воспринимаемой вещи к художественной словесной конструкции. Когда герой Александр Васильевич вступает в чувственное (примечание 11) взаимодействие с реальностью (примечание 12) романа, он не ограничивается точным описанием того, что видит. При помощи средств выразительности и оригинальности художнического видения мира герой-повествователь выстраивает такой образ, который мы рассматриваем как самостоятельную

художественную единицу...» и т.д. Материал органично составлен, он оригинален, целостен; думается, что его полновесно можно использовать при изучении курса «История русской литературы». Методология работы актуальна, синкретический режим допускает погружение в тексты М. Шишкина на уровне реализации «вещи / слова» более объемно. В тексте достаточное количество ссылок, систематизация источников, таким образом, проведена автором не формально, но профессионально и грамотно. Завершает работу вывод, в котором сказано, что «приведенные в статье цитаты из романов иллюстрируют действие творческого механизма преобразования вещи (вещь — языковой знак — художественный образ), обозначенного нами в самом начале. Эти немногочисленные примеры дают исчерпывающее представление об указанном творческом принципе, а их количественное преумножение не внесло бы качественных изменений в понимании явления. В то же время в творчестве Шишкина действует другая значимая тенденция, которую мы обозначили как сохранение образа мира. Если романы «Взятие Измаила» и «Венерин волос» отмечены взаимодействием двух тенденций, то «Письмовник» представляет вариант «очищенной» художественной формы, концентрирующей в себе объемный, перцептивно насыщенный образ мира. Творчество М. Шишкина, таким образом, проходит круг эстетического и мировоззренческого развития от многомерных словесных конструкций к воспроизведению в тексте потока жизни — что уместно сравнить с тем, как герой «Письмовника» продирался «всю жизнь через сложные вещи к самым простым». Отмечу, также и поддержание на протяжении всей работы собственно научного стиля; термины и понятия использованы в режиме унификации. Серьезной правки текста не требуется, библиография может быть использована при формировании новых тематически смежных исследований. Статья «Категории вещи и слова в творчестве М. П. Шишкина (на материале романов «Взятие Измаила» и «Венерин волос»)» рекомендуется к публикации в журнале «Litera» ИД «Nota Bene».