



ИРИНА ШУЛЬЦКИ

Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана

 ORCID 0000-0002-6177-6457ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ МИХАИЛА
ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*

[...] и тело рисует нам жесты; и бури смысла — под ними.
Андрей Белый¹

1. ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖЕСТОЛОГИЯ

Роман Михаила Шишкина *Взятие Измаила* (1999) открывается эпиграфом из классики ораторского искусства, трактата Квинтилиана *Institutio oratoria*, из главы о повествовании (Книга IV, глава II, §31): «Narratio est rei factae, aut ut factae, utilis ad persuadendum expositio» («Рассказ обстоятельств дела есть правдивое изложение дела или того, что выдается за правду, с целью убедить слушателя»)². И поскольку одно из воплощений главного героя романа — присяжный поверенный Александр Васильевич, литературное повествование закономерно прибегает к стратегиям риторического искусства, с которым его связывает генетическое родство. Судебный и литературный дискурсы естественным образом взаимопроникают: изложение дела, *narratio*, позволяет менять, переписывать, приукрашивать события, ведь основная цель не установление истины, а убеждение. «Правда» (*factae*) не имеет онтологического статуса, а создается в ходе судебного разговора и/или в процессе развернутого красноречивого повествования.

¹ А. Белый, *Глоссолалия. Поэма о звуке*, Evidentis, Москва 2002, с. 9.

² М. Шишкин, *Взятие Измаила* // того же: *Три прозы*, Астрель, Москва 2012, с. 7.

При этом дело не только в искусном *elocutio* и *ornare verbis*, другими словами, в словесном оформлении, но и в том, как именно произносится речь — в «игре актера» (*actio hypocrisis*, от древнегреч. ὑλοκριτής — актер). Именно в последнем, помимо словесных средств убеждения, появляется выразительный жест, ведь убедить слушателя и читателя можно как словами и речевыми фигурами, так и эффектными телодвижениями.

В самом начале романа Шишкина есть два таких эффектных жеста. Во-первых, это звонкая оплеуха, ставшая неожиданным финалом судебного разбирательства, в котором известный адвокат и судебный оратор Урусов одерживает блестящую победу в оправдании убийцы, учительницы музыки Крамер, которая, однако, вместо благодарности отвечает своему защитнику звонкую пощечину. Во-вторых, роман открывается ретроспективным повествованием о жесте, ставшим решающим аргументом защитной речи: «[...] но вот Урусов рассказывает, как подзащитная снимала платье через голову и волосы зацепились за крючок, — и оправдание становится неизбежным»³. Таким образом, незначительная деталь, жест, приобретает ключевое значение в конструировании «правды», или, точнее, «правдоподобия», если речь о поэзисе.

Это один из многочисленных примеров того, как жестовое измерение проявляется в прозе Шишкина, традиционно рассматриваемой в контексте животворящего языка. В данной статье фокус сдвигается на менее явный аспект романа *Взятие Измаила*, жестовость, тем самым обнаруживая иной, дополнительный, потенциал текста. Обращение к категории жеста не опровергает логоцентричность прозы писателя, но предлагает иную оптику прочтения, вернее, ощущения языка. Это, в определенной степени, метод «остранения», позволяющий приблизиться к языку, начиная с уровня непосредственных, предъязыковых телесных ощущений, мышечных сокращений и иннерваций и заканчивая проблемой медиальности языка.

Жест, будучи сам фигурой умолчания, апеллирует к ситуациям бессмысленности и невыразимости в тексте и проблематизирует возможность вербального высказывания. Поэтому к понятию жеста чаще всего прибегают в поиске альтернативы слову и рациональному смыслу. В литературе модернизма жест (теле-

³ Там же, с. 8.

ность, тактильность и смежные понятия) становится одним из ключевых направлений в поисках универсальных эстетических механизмов, подрывающих доминирование оптикоцентрического, картезианского, рационально-логического осмысления мира в пользу чувственного познания. Осуществляется этот поиск разными способами и с разными целями. Так, хрестоматийный и самый скандальный литературный жест русской литературы (но далеко не единственный) — это демонстративный отказ от высказывания в *Поэме конца* Василиска Гнедова. В напечатанном виде поэма, завершающая книгу *Смерть искусству* (1915), представляла собой пустую страницу с названием, а устное чтение — молчаливую фигуру поэта, совершающего один единственный жест руки в форме крюка или креста. Гнедовский хулиганский жест был не более чем единичным перформансом, «черным квадратом» и нулевой точкой отсчета поэзии. Однако были другие плодотворные попытки создания литературной жестологии. Андрей Белый осмысливал жестовость на уровне образования звука, фонем, графем и линий: «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками»⁴. Можно также вспомнить предложенное Борисом Эйхенбаумом в его классическом прочтении Гоголя понятие звукового жеста, который создается как выбором конкретных слов (димиутивов, заумных слов и т.п.), так и всей драматургией гоголевской фразы, когда комический эффект возникает благодаря соположению рифмующихся слов, их ритмическому взаимодействию, постепенному нарастанию напряжения и неожиданной звуковой развязке, как, например, в имени Акакия Акакиевича Башмачкина или в описании его внешности, завершающейся гротескным словом «геморроидальный»⁵. Гоголевская линия крайне важна в жестологии русской литературы. Андрей Белый тонко замечает, как жесты определяют не только отдельные движения персонажей у Гоголя, но и целые мизансцены. *Ревизора* он определяет как «дерги жестов», завершающиеся взрывом и окаменением, умерщвлением движения, (вспомним «немую сцену», завершающую пьесу); в *Шинели* жест играет роль замедления развития сюжета — он «уводит от фабулы»⁶.

⁴ Белый, *Глоссолалия...*, с. 9.

⁵ Б. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, 18-я Гос. тип., Петроград 1919, с. 151–165.

⁶ А. Белый, *Мастерство Гоголя*, ОГИЗ–ГИХЛ, Москва 1934, с. 159–165.

Список «жестовых» текстов в мировой литературе достаточно велик и разнообразен, как и традиция теоретического осмысления жестовости⁷. Модернистские представления о телесности и созданной на их основе концепции художественной образности во многом определили критику логоцентризма, утверждение плюрализма интерпретаций и процесса генерации смыслов в постмодернизме. Однако при всем этом многообразии не существует ни одной стройной методологии анализа или даже определения жеста, применимого к художественному тексту. Примечательно, что даже единственная наука о жесте в литературе является реализацией чистой художественной фантазии: в романе *Пнин* Набоков придумывает науку карпалистику (от лат. *carpus* — кисть руки), своего рода философскую кинесику. Заимствуя набоковскую фиктивную науку, Юрий Цивьян предлагает называть карпалистикой новую область исследований жеста и движения в литературе, философии и кино. Разработке карпалистики Цивьян посвящает ряд статей и, прежде всего, монографию⁸, в которой помимо жестов в кинематографе, он рассматривает и ряд литературных жестов в произведениях Стерна, Гоголя, Маяковского, Кузмина, Хлебникова, Шкловского и, конечно, Набокова, с легкой руки которого и появилась идея создания новой дисциплины. Для Цивьяна важно отграничить карпалистику от кинесики, иконографии, семиотики: жесты, которые он предлагает изучать, «не выражают», «не сообщают» и «не характеризуют», а направлены на себя, «на жест как таковой»⁹. Карпалистика, однако, пока остается остроумным

⁷ О феномене русского авангарда и жесте написано несколько работ, среди которых можно выделить следующие: Д. Мильков, *Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ)*, кандидатская диссертация, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена 2000; О. Масленникова, *Семантика жеста в прозе Андрея Белого: Петербург, Котик Летаев, Крещеный китаец*, кандидатская диссертация, Ивановский государственный университет 2000. Из новейших исследований — монография Сюзанне Штретлинг, разрабатывающая «филологию руки» в русском авангарде: S. Strätling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Wilhelm Fink Verlag, München 2017.

⁸ Ю. Цивьян, *На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Новое литературное обозрение, Москва 2010.

⁹ См. серию из четырех онлайн-лекций Ю. Цивьян, *Карпалистика кино: жест и монтаж. Лекция 1*, Лекториум: Европейского университета, Санкт-Петербург 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KYakPTofR3U> (1.07.2019).

проектом (скорее, она никогда и не претендовала стать серьезной дисциплиной о жесте), очерчивающим возможные области применения жестового анализа в различных областях искусства и мысли, и, безусловно, примером блестящей исследовательской интуиции.

Джорджо Агамбен, актуализировавший жестовый дискурс в современной философии, рассматривает три уровня или типа литературного анализа: во-первых, это филологическо-герменевтическая интерпретация произведения; во-вторых, физиогномическая, помещающая текст в исторический контекст и т.п.; и, в-третьих, жестовый уровень, который переводит интенцию текста в жест или констелляцию жестов. Агамбен, естественно, ставит жестовый анализ, или «редукцию произведения к сфере чистого жеста», превыше всего, но не раскрывает, каким образом его производить¹⁰. Агамбен предлагает яркую метафору жеста как «кляпа» — как кляпом затыкают рот, чтобы препятствовать говорению, так и жест предполагает потерянность в языке или затрудненное словесное выражение. Но поскольку немота — это другая сторона речи, то и жест — это наше «безмолвное пристанище в языке»¹¹. В своем программном эссе *Заметки о жесте* (1996) Агамбен уточняет: жест обнажает человеческое бытие-в-языке и поэтому он является «сферой чистой и бесконечной медиальности»¹².

Возвращаясь к прозе Шишкина, нужно отметить, что предметом карпалистики и/или жестового анализа могут стать графологические жесты, жесты письма и переписывания, или скрипторики (метажест всей шишкинской прозы, начиная с рассказа *Урок каллиграфии*); жесты коллекционирования; сенсорные аспекты поэтики (пожалуй, наиболее ярко проявляющиеся в романе *Письмовник*); тематика (например, тематизация слепоты, заставляющей подключать другие органы чувств, прежде всего осязание); (пере)движение тела в пространстве (особенно в прозе нон-фикшн) и т.д. В своем великолепном прочтении Робер-

¹⁰ G. Agamben, *Kommerell, or On Gesture* // того же: *Potentialities. Collected essays in philosophy*, пер. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, Calif. 1999, с. 77–80.

¹¹ Там же, с. 78.

¹² G. Agamben, *Notes on Gesture* // того же: *Means without End: Notes on Politics*, пер. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, с. 58.

та Вальзера, Шишкин вполне в агамбеновском ключе намечает жестовость, реализованную в форме панической, изнуряющей пешей ходьбы, бега от парализующего страха безмолвия, воплощенном в фигуре великана Томцака (эссе *Вальзер и Томцак*). Смерть Вальзера у Шишкина дана финальным графологическим жестом на белом листе бумаги — то, что у Гнедова было намеренной озорной позой отказа от слов, у Шишкина-Вальзера приобретает черты экзистенциальной трагедии: «На белоснежном поле его тело напоминало букву какого-то нездешнего алфавита на пустом листе бумаги»¹³.

2. В НАЧАЛЕ БЫЛО НЕ ТОЛЬКО СЛОВО, НО И ЖЕСТ

Мир-текст в романе *Взятие Измаила* творится не только словом, но и кашлем, вздохом, трением глаз, зевком, взглядом, чирканьем спички. Так, Велес

откашливается, ворочается, кряхтит, вздыхает и рождает время», а «Перун трет глаза, зевает и разделяет словом свет и тьму. [...] Посмотрит вниз — там уже скользят рельсы, мельтешат шпалы, посмотрит вверх — откуда ни возьмись ныряют рассветные телеграфные провода, как будто детский карандаш рисует волны»¹⁴.

Слово и тело выступают здесь в перформативной и иницирующей функции в акте творения мира и развертывания повествования, моментом перехода от стазиса к неконтролируемой динамике бесконечного становления и расширения. Мир рождается как сопящее, урчащее, цыкающее, шамкающее, мычащее тело, чей нескончаемый рост может быть прерван движением руки, решающим и окончательным жестом шишкинской литературной эсхатологии: «И мир покатится в тартарары, обрастая подробностями, как снежный ком, [...] пока кто-то не захлопнет эту книжку в звездном переплете»¹⁵.

В этом мире-тексте, в котором даже «лужа у крыльца каракулевая», «на снегу вавилонская клинопись», «вечерами между строк читался закат» и можно долго идти, пока на краю мира

¹³ М. Шишкин, *Вальзер и Томцак* // того же: *Роберт Вальзер. Прогулка, Ад* Маргинем Пресс, Москва 2014, с. 63.

¹⁴ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 8.

¹⁵ Там же, с. 17–18.

не уткнешься, «как строчка, в белое поле»¹⁶, герои постоянно заняты чтением и перелистыванием книг. Они листают книги от скуки или нервного напряжения, листают словари, медицинские справочники. Делают это часто не столько для того, чтобы читать, но чтобы занять руки тактильными ощущениями, как Саша, когда ожидает вестей об умирающем в больнице отце. Листание становится навязчивым (металитературным) действием. Важно не только содержание прочитанного, но то, в какой позе держат книгу: с фонариком, укрывшись с головой простыней (Олежка); закутав голову майкой, как бедуин (земец Д.); нащупывая точки под буквами и вычитывая незамысловатые послания прежних читателей (Ольга Вениаминовна); и даже якобы просто потрогав пальцами запечатанный конверт (маг Лунин).

Жест заменяет необходимость высказаться: Николай Александрович (история в Ницце), вместо того, чтобы обсудить с Ольгой Вениаминовной ее отказ выйти за него замуж или ее смертельную болезнь, принимается неистово точить карандаши («Ты все был занят точилкой — у карандаша то и дело ломался грифель»), а после уходит, хлопнув «дверью так, что зазвенела люстра»¹⁷. Нежелание узнать правду отражено в инстинктивном движении маленького Саши, который, нечаянно услышав фразу, сказанную взрослыми («Нет, Саша не знает, кто его настоящая мать»)¹⁸, старается закрыться от любых случайно услышанных разговоров, затыкая пальцами уши. Подросший Саша так же боится расспросить отца об умершей матери:

Отец что-то иногда спрашивал про учебу, про экзамены. Я пожимал плечами. Поймал себя на том, что, как в детстве, заплетал из бахромы скатерти косички¹⁹.

Любовь и вовсе выражается непременно бессловесно: на уровне запахов и прикосновений. Отец прижимается к затылку ребенка (отец Михаила, сам Михаил и Олежка; Александр Васильевич и его дочка Анечка: «запах от ее затылка — самый вкус-

¹⁶ Там же, с. 37, 208, 203.

¹⁷ Там же, с. 78.

¹⁸ Там же, с. 82.

¹⁹ Там же, с. 87.

ный запах на свете»)²⁰. Юный Юрьев и его возлюбленная Таша «пихают друг друга, умирая от хохота»; Мария Дмитриевна накануне прощания кладет голову на плечо Мотте («Так они сидели долго, слушая часы и глядя, как в комнате становится все светлей»); автобиографический персонаж Михаил наматывает на мизинец прядь волос своей рыжеволосой возлюбленной, точно так же как это делал Александр Васильевич с прядью волос Ларисы Сергеевны (кстати, у второй пары «все получилось [...] вовсе без слов»)²¹.

Земец Д., поглощенный поисками универсального языка, приходит к позиции критика логоцентризма: в словах изначально заложено непонимание и отчуждение, «ведь для тех, кто понимает, слова не нужны, возьмите хотя бы мать и дитя»²². Он пытается составить единицы речи из цифр, нот, цветовой палитры, наконец, из жестов:

Что может быть проще языка жестов? Ткнуть пальцем в свою грудь — я. В твою — ты. Закрывать глаза — ночь. Открыть — день. Или цвета: черный — вот он, грязь под ногтями, красный — оттянуть пальцем вниз губу. Птица — взмахнуть руками. Отец — провести ладонью по щеке, будто брешь²³.

Поиски как первозданного, так и сконструированного языка каждый раз завершаются неизбежным провалом, любая система знаков обнаруживает свою беспомощность перед непосредственно переживаемым моментом бытия. За произносимым словом тянется шлейф бесконечного различия и различание, смещения от одной вещи к другой, так как «любое слово, самое маленькое, состоит из уточняющих понятий [...] Стоит только потянуть за эту ниточку — и конца не найдешь»²⁴. За цепью означающих всегда скрывается пустота и разрыв. Но и жест для Д. неспособен быть универсальным знаком. Если возможности слова ограничены отсутствием, то возможности жеста, наоборот, наличием: «чтобы сказать: я умер — нужно лечь и умереть»²⁵.

²⁰ Там же, с. 223, XX.

²¹ Там же, с. 141, 195, XX.

²² Там же, с. 187.

²³ Там же, с. 78.

²⁴ Там же, с. 193.

²⁵ Там же, с. 193.

3. ХВАТАЮЩАЯ И КАРАЮЩАЯ РУКА

Уже само название романа — если не принимать во внимание кроющуюся в нем лишь формально историческую отсылку к взятию крепости Измаил Суворовым — явно указывает на самое примитивное, рефлекторное, хватательное движение руки. Спектр значений включает (или лучше охватывает?) «взять», «схватить», «захватить», «ухватить», «охватить». Еще Андрей Белый обнаруживал ключевое родство между хватательным движением (нем. *greifen*) и абстрактным пониманием (*begreifen*): «[...] понятие — взятие; но — не всякое: взятие мыслью; и оттого то понятие в круге образов слова — момент; таковы все абстракции»²⁶.

Раскрытие значений названия происходит постепенно. Впервые крепость появляется в воспоминаниях о детстве Александра Васильевича. Шестилетний Саша, облачившись в костюм рыцаря и бегая по школьным этажам, играет в одиночку в войну с сарацинами-невидимками: «Это был мой захваченный ими дом, мой замок, моя крепость»²⁷. С детской игрой связан и второй эпизод: сын Ларисы Сергеевны Костя мастерит из папье-маше и картона крепость, готовит цирковой аттракцион «Взятие Измаила» с дрессированными мышами и кусочками сыра для приманки. Наконец, автофикциональный герой Михаил, вспоминая детство и отца, который «заграбастав своими ручищами меня, дошкольника, в охапку, [...], рычал услышанные где-то слова: — Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!»²⁸. Перверсивная версия того же жеста ненасытного захвата прочитывается и в письме безымянного насильника Ольги Вениаминовны, в котором он цинично хвалится другу тем, как овладел пьяной женщиной: «Надо загребать жизнь обеими руками»²⁹.

Хватающая рука угрожает Михаилу во сне, в котором он, еще ребенком, пытается догнать на велосипеде отца и сталкивается в лесу с пьяным солдатом. Во втором эпизоде, уже в самом финале романа, кошмар повторяется, но фигура солдата сокращается до топота сапог за спиной и простертой руки, хватающей героя. Подобно немому великану Томцаку, преграждающему

²⁶ А. Белый, *Глоссолалия...*, с. 19.

²⁷ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 20.

²⁸ Там же, с. 229.

²⁹ Там же, с. 79.

дорогу Роберту Вальзеру, предвещая самое страшное, что может произойти с писателем — безмолвие и безумие (*Вальзер и Томцак*), inferнальная рука, догоняющая героя-писателя из *Взятия Измаила*, напоминает о том, что рука может быть не только созидательной, но и удерживающей, останавливающей и тянущей в прошлое, оставляющей на распутье языков и миров.

В другом случае рука также освобождается от своего носителя и становится фантастической карающей дланью. Речь идет о сюжетной линии земца Евгения Д., на которого после свидания с возлюбленной Соней нападает неизвестный и ранит ножом: «[...] небо разверзлось, яко свиток свиваемо, оттуда вылезла рука с заточкой и пырнула его в рубашку»³⁰. Момент нанесения удара описывается церковнославянским языком («И небо скрылось, свившись как свиток» из Апокалипсиса св. Иоанна 6:14; «и небеса свернутся, как свиток книжный» из Книги пророка Исайи 34:4), переходящим в стиль судебного протокола. Мотив внезапно появившейся бестелесной «руки из неба», *deus ex machina*, будет повторяться, как морок: к ожидающему поезд Мотте подходит старуха, бормоча «что-то невнятное о руке из неба»³¹. Преступление остается нераскрытым (под суд, однако, попадает свидетель Мотте, который не оказал помощи истекающему кровью Д.). Кто пырнул ножом Д.? кому принадлежит рука? Необъяснимое логикой явление иронично комментирует Мотте: «Тоже мне — вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана!»³² — и мы незамедлительно оказываемся в сфере чистой языковой игры. Нераскрытое преступление, да и все развитие данной сюжетной линии, выглядит как разворачивание детской считалочки: «Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана. Буду резать, буду бить, все равно тебе водить».

4. ЖЕСТ-МЕТАЛЕПСИС

Разящая, карающая рука — подобно бартовскому *punctum*, моменту картины или текста, воздействующего на воспринимающего словно рана — разрезает небеса-свитки и, кажется,

³⁰ Там же, с. 166.

³¹ Там же, с. 197.

³² Там же, с. 200.

проникает из иного уровня повествования. Существует давняя литературная традиция, в которой разящее оружие выступает метафорой поэтического слова. Брюсовский возвышенный «кинжал поэзии» превращается у Шишкина в банальную «зачточку»; и, тем не менее, этот хулиганский жест авторского произвола в определенном смысле сигнализирует присутствию фигуры *auctor mundi*.

Мы имеем здесь дело с фигурой металеписиса. Примечательна этимология слова *μετάληψις*, буквально отсылающая к центральной жестовой метафоре романа Шишкина: слово состоит из приставки *μετά-* (над) и глагола *λαμβάνω*, означающего «взять», «схватить». Как пишет Мари-Лор Райан, металеписис — «это хватающий жест, который проникает сквозь уровни и игнорирует границы [повествования]»³³. Термин металеписис известен еще с античной риторики, где он являлся разновидностью метонимии и состоял в замене логически предшествующего понятия последующим и наоборот; или же в переходе от одного тропа к другому (как в вышеприведенной цитате, в которой цитата из детской считалочки совмещается с текстом Апокалипсиса). В качестве аналога древнегреческого металеписиса Квинтилиан в *Institutio oratoria* (Книга VIII, Глава 6, §§37–39) ввел понятие *transumptio*, которое входило в состав его учения о тропах и рассматривалось как форма допустимых речевых нарушений. Квинтилиан не рекомендовал этот троп, допуская его использование лишь в комедии³⁴. Харольд Блум реабилитирует металеписис, называя его «фигурой фигур» и утверждал, что с Ренессанса и вплоть до наших дней металеписис остается главным приемом поэтической аллюзии³⁵.

В нарратологии металеписис описывает парадоксальное смешение между диегетическим и экстрадиегетическим уровнями повествования. Жерар Женетт замечал, что металеписис создает комический, фантастический, почти зловеющий эффект:

³³ M.L. Ryan, *Metaleptic machines*, «Semiotica» 2004, № 150–1/4, с. 441.

³⁴ M.F. Quintilian, *Institutio oratoria in four volumes*, vol. III, пер. Н.Е. Butler, Harvard UP, Cambridge, MA, 1959, с. 323. Единственный перевод *Institutio oratoria* на русский язык является неполным; в нем как раз опущены параграфы 37–39 о металеписисе. См. М.Ф. Квинтилиан, *Двенадцать книг Риторических наставлений (Institutio oratoria)*, пер. А. Никольского, типография Императорской Российской Академии, Санкт-Петербург 1834, <http://ancientrome.ru/antlittr/quintilianus/index.htm> (1.07.2019).

³⁵ H. Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York 2003, с. 102.

ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

Самое тревожное в металеписе заключается в неприемлемой и навязчивой идее, что экстрадиегетическое, возможно, всегда было диегетическим и что рассказчик и его читатель — то есть вы и я — возможно, тоже принадлежат некоторому повествованию³⁶.

Примечательно, что в одной из своих поздних работ Женетт расширяет понятие металеписа, исходя из того что *figure* и *fiction* восходят к общему глаголу *fingerere*, спектр значений которого весьма обширен, включая «придавать форму», «ваять», «выдумывать», «воображать», «притворяться» и мн. др. Таким образом, сплетение металеписов становится «зародышем» любой формы повествования³⁷ (добавим, что *fingerere* имеет и жестово-тактильное значение — «прикастаться»).

В рамках нарратологии Мари-Лауре Райан разделяет риторический металепис и онтологический. В первом пересечение несовместимых диегетических уровней происходит на уровне дискурса:

Риторический металепис приоткрывает маленькое окно, позволяющее бросить беглый взгляд через уровни [повествования], но окошко закрывается после нескольких предложений, и все заканчивается восстановлением существующих границ. Это мимолетное нарушение не угрожает основной структуре повествовательного мира³⁸.

Так, офицер Юрьев мечтает «бросить все и написать роман, в котором все женщины беременны и ждут чуда [...]. Но все как-то руки не доходят»³⁹. И действительно, во *Взятии Измаила* все женские персонажи действительно либо ожидают ребенка, либо его теряют. Металепис выхватывает линии повествования на уровень метанаррации, обнажая процесс конструирования текста. В другом показательном примере Александр Васильевич, рассуждая о бессмертии, шутливо фантазирует о том, как он буквально оказывается на страницах собственной книги рядом с жуком-буквоедом:

³⁶ Немного измененный перевод. Ж. Женетт, *Металепис* // того же: *Работы по поэтике. Фигуры: том 1-2*, пер. Е. Васильевой и др., Издательство им. Сабашниковых, Москва 1998. <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/metalepsis.htm> (1.7.2019).

³⁷ G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éd. du Seuil, Paris 2004, с. 131; С. Фокин, *Металепис, или новые приключения неуловимых фигур (Заметки по новейшей истории теории повествования)*, «Вестник Санкт-Петербургского университета» 2006, Сер. 9, Вып. 2, с. 35.

³⁸ M.L. Ryan, *Metaleptic machines...*, с. 441.

³⁹ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 127.

Спрячусь там, прикрывшись обложкой, и затаюсь в засаде среди страниц, пока — в ожидании Страшного суда — кто-то не возьмет, чтобы успокоить захныкавшего ребенка, первый попавшийся фолиант с полки:

— На, Манечка, полистай картинки, — и тут мне, распахнутому из небытия, детский пальчик ткнет боязливо в бороду — вдруг цапну⁴⁰.

Взаимопроницаемость разноуровневых миров здесь происходит в виде мысленного эксперимента, хотя границы воображаемого и реального в шишкинском романе всегда размыты. Интересно, что межуровневая коммуникация осуществляется жестами в процессе пролистывания страниц книги («детский пальчик ткнет», «цапну»). В схожем эпизоде Александр Васильевич видит из окна вагона озябшего босоногого пастушка и машет ему приветливо рукой, но тот в ответ грозит кулаком:

Хотелось бы знать, вспомнит ли он когда-нибудь того путешественника, который махал ему рукой с поезда, как я вспоминаю теперь о нем. Так забраться бы в чье-то воспоминание и сидеть там в тепле и уюте — меня уже и след давно простыл, а там, в чьей-то памяти я, как мартышка, буду повторять раз заученный номер, может быть, именно этот — какой-то седой чудак приветливо машет с поезда. И так будет махать вам до скончания ваших веков⁴¹.

Онтологический металепсис, как можно предположить из названия, открывает переход

между двумя совершенно разными мирами, например, между «реальным» и «воображаемым», между «нормальной» (в смысле осознанной) психической деятельностью и сном или галлюцинацией [...]. Онтологические уровни повествования перепутываются, когда [...] существующая вещь (*an existent*) принадлежит двум и более уровням или когда она мигрирует с одного на другой, тем самым перемешивая две разнородные среды⁴².

У Шишкина к этому типу относится рассмотренный выше эпизод с «рукой из неба». Чтобы понять, каким образом может происходить это переключение, необходимо сказать несколько слов о нарративной структуре романа.

5. ПОТОКИ И СЕРИИ

Взятие Измаила — пожалуй, самый сложный метароман Шишкина. Сюжет включает несколько сюжетных линий, раз-

⁴⁰ Там же, с. 18.

⁴¹ Там же, с. 45.

⁴² M.L. Ryan, *Metaleptic machines...*, с. 442.

вивающихся нелинейно и расположенных хронологически и пространственно отдаленно друг от друга. Текст усложняется множеством ответвлений, зарисовок, многоуровневых текстов в тексте, цитат, цитат. Это гетерогенный мир, в котором есть место как прекрасному, так и безобразному, как комическому, так и трагическому, и все держится вместе невидимыми связями. Одно из условий установления этих связей — это текучесть естества: «Весь так называемый тварный мир текуч и бесплотен», «человек на 80 процентов состоит из воды, а не из чая с лимоном или кофе со сливками»⁴³. «Бесплотен», значит, не оформлен в раз и навсегда заданном виде, значит, может принимать любую форму, подстраиваясь и деформируясь в пространстве и времени. Слово перетекает в тело, один персонаж вытекает из другого, переходы между различными линиями повествования размыты. Время бежит, текст изливается, повествование льется. Тело же проницаемо и растворимо до буквы:

— Отец, ты совсем стал плохо видеть. Вот он я. Вот моя *рука*. Дай я тебя обниму.

Трогаю его потертое, обсыпанное березовыми семенами пальто, а рука проваливается куда-то. Там, внутри отца, какой-то кисель из пустоты.

Он усмехается:

— Ну, что я говорил! Все тела состоят из киселя, кисель — из атомов, атомы — из букв⁴⁴.

Жиль Делез и Феликс Гваттари в *Тысяче плато* рисуют идеальную картину мира производства и становления, в котором нет ничего замкнутого и статичного, все течет, все потоки пересекаются с другими потоками, и любая точка может присоединяться к другой. Как комментирует Стивен Шавиро, жизнь в таком мире — «это то и дело повторяющееся чудо странных встреч и диких метаморфоз»⁴⁵. Поток — это фигура схождения (коннективного синтеза). Но для становления мира этого недостаточно: чтобы потенция актуализировалась, необходимо дополнить экономику производства экономикой обмена и распределения — синтезом дизъюнктивным.

⁴³ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 8, 22.

⁴⁴ Там же, с. 19.

⁴⁵ С. Шавиро, *Бог, или тело без органов* (отрывок) // того же: *Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика*, пер. Олега Мышкина, Hyle Press, Москва 2018, <https://syg.ma/@hylepress/bogh-ili-tielo-biez-orghanov-chast-ghlavy-knighi-s-shaviro-vnie-kritieriev-kant-uaitkhied-dielioz-i-estietika> (1.7.2019).

Роман образуют эти два типа синтеза: с одной стороны, потоки (линии схождения), с другой стороны, серии (линии расхождения). Что представляет собой серия? Во-первых, она образуется рядом однородных единиц, выстроенных в заданной последовательности по принципу повторения, сходства, идентичности, аналогии, оппозиции, принадлежности общему целому и т.п. Но есть и альтернативное определение серии в *Логике смысла* Делеза, позволяющее объединить самые разнородные элементы в динамике их становления и различия. Делезовские серии реализуются при simultанном наличии как минимум двух серий и объединяют не предметы или сущности, а их вариации. Серии парадоксальны (недаром в центре анализа Делеза — область языковых игр и бессмыслица Льюиса Кэрролла). Акцент переносится на сдвиг и вариацию (или различие), на становление как принцип. Делезовские серии гетерогенны и подразумевают потенциально бесконечное количество вариаций. Причем серии не соперничают за статус лучших, первых, самых оригинальных, т.к. располагаются в сфере «совозможности» (Лейбниц). Их основная функция состоит в непрерывном разветвлении.

Именно подобная динамика схождения (потоков) и расхождения (серий) характерна для *Взятия Измаила*. Модель точной и серийной организации текста в миниатюре обыгрывается в ветхозаветном сюжете с Мотте, который, прогуливаясь по Владимирскому спуску и помахивая рукой проплывающему мимо Ра (здесь уже сходятся как минимум две серии), видит горящий куст и слышит голос, указывающий ему идти к царю египетскому и просить об освобождении его народа (добавляется ветхозаветная серия). Мотте грозит царю божьими бедствиями и насылает их с помощью Господа. Однако царь каждый раз обманывает и люет все свирепее. Если в *Исходе* было десять бедствий и после десятого, смерти всех первенцев, фараон сдается и соглашается на условия Моисея, то у Шишкина описываются двенадцать бедствий-серий — в дополнение к библейским, бедствиями назначаются коллективизация и электрификация. И тем не менее царь не прекращает мучений народа, становится ясно, что этот сюжет может потенциально повторяться до бесконечности. Притча трансформируется в абсурдистский текст, в анекдот, в котором пуанта оказывается жестом беспомощности:

ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

И тогда возроптал Мотте на Господа:

— Но как же так?

И Господь, допечатывала второпях ремингтонистка, развел руками⁴⁶.

Серии образуются вокруг парадоксального элемента, общего двум или более сериям и не принадлежащего ни одной из них. Он курсирует между сериями, позволяя им сообщаться и одновременно заставляя бесконечно расходиться. Делез называет парадоксальный элемент «пустым местом» или «пассажиrom без места»⁴⁷. Так, например, в эпизоде, где впервые появляется линия Михаила Шишкина, повествование сначала ведется от первого лица. Михаил вспоминает свою прогулку с сыном Олежкой: они смотрели с железнодорожного моста вниз на проезжающие поезда и вдруг увидели женщину с сумками, которая, выходя из троллейбуса, застряла ногой в решетке и сломала каблук. Повествование «цепляется» за этот образ ковыляющей женщины. Фокализация меняется — от первого лица теперь повествует та женщина со сломанным каблуком, которая оказывается Соней, возлюбленной земца Д., и вся сцена происходит перед тем самым нападением с ножом. Образуется петля в повествовании, соскальзывание из одной серии в другую, формально — посредством жеста⁴⁸.

Подобным парадоксальным, вклинивающимся элементом может быть, согласно Делезу, не только жест, но и персонаж, тело, лицо, предмет, рана, трещина. В романе Шишкина такие элементы разбросаны по всему тексту (сломанный каблук, сыр, жук-скарабей и т.д.). Это мотивы, элементы серий, пустые маркеры, основная функция которых — служить медиаторами между мирами: «Пиши так. В судьбе участвуют: ржавчина от скрепки, велосипед, беглый солдат, створоженные облака и шапка-ушанка с чужой вспотевшей головы»⁴⁹.

6. ЖЕСТ И ВРЕМЯ: ТРЕЩИНА, МАЯТНИК, ПАСХАЛЬНЫЙ ХОД

Трещина (жест разреза или раскола) важна как для Делеза, так и для Шишкина. Первый позаимствовал идею о беспричинной

⁴⁶ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 204–207.

⁴⁷ Ж. Делез, *Логика смысла*, пер. Я.И. Свирского, Деловая книга, Раритет, Москва, Екатеринбург 1998, с. 65.

⁴⁸ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 165–166.

⁴⁹ Там же, с. 175.

связи различных событий пересечением одной трещины у стойков. В эссе *Золя и трещина* он, например, определяет трещину (Большого каньона) как «великую внутреннюю Пустоту», глубокое безмолвие и, более того, как инстинкт смерти⁵⁰. В то же время только благодаря трещине и может состояться мысль, считает Делез, «и все, что есть хорошего и великого в человеке, в людях, готовых к самоуничтожению, приходит и уходит через трещину»⁵¹. У Шишкина царапина или трещина как прореха во времени, в которой только и может возникнуть произведение искусства, артикулируется в книге *По следам Байрона и Толстого* (2002), в упоминании о Бальтюсе, «унаследовавшем» от Рильке «ощущение трещины», «тех расселин в настоящем времени, затягивающих в себя прошлое, которое таким образом не исчезает, а встречается с будущим»⁵². Во *Взятии Измаила* трещина аналогично вплетена в металептическую структуру, создавая особый тип темпоральности:

Или, предположим, время. [...] Его может, к примеру, и не быть вовсе. Как Вы объясните, что вдруг, допустим, среди лета идет снег, валит, как в опере [...] берешь лыжи и бежишь до ближайшей сопки, а там вдруг поле. И никакого снега. Буйная трава, злаки, ячмень, полба — и знаешь, что всегда это было, что целую вечность идешь так на лыжах вдоль подтаявшей границы, по ту сторону которой что-то не так со временем, исчезло, будто просыпалось в какую-то прореху⁵³.

Эта форма времени, открывающаяся в трещине, течет в обоих направлениях одновременно, бесконечно делима на прошлое и будущее и не имеет настоящего. Эта «пустая форма времени» — вечный инфинитив и вечная нейтральность, время зона⁵⁴.

Повествование изрешечено таким микротрещинами, прорехами и линиями, создающими резонансы и отражения в сериях. Делезовская «философия радикальной связи»⁵⁵, безусловно, близка шишкинской прозе. Разветвляющиеся серии, ризомати-

⁵⁰ Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 426, 428.

⁵¹ Там же, с. 214.

⁵² М. Schischkin, F. Stöcklin, *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen*, Rotpunktverlag, Zürich 2012, с. 98.

⁵³ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 188.

⁵⁴ Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 92.

⁵⁵ J. Williams, *Gilles Deleuze's 'Logic of Sense'. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2008, с. 15.

ческая структура определяют художественный хаосмос романа. «Новые персонажи являются частью предыдущих, разлагаются, как слова — на приставки, корни, суффиксы, окончания, — и составляют единое целое [...]», — подсказывает автор⁵⁶. Однако особенность метапрозы Шишкина заключается в том, что через прорехи повествование шаг за шагом фокусируется на линии автодигезиса — писателя Михаила Шишкина: «Реальные отношения-прототипы [...] начинают постепенно продирать полотно романа то там, то здесь и в конце концов разрывают придуманность. В прорехи искусственного прет реальное»⁵⁷.

Второй ключевой графической метафорой времени является в романе маятник Фуко, механический оператор письма, регистрирующий вращение Земли и рисующий петли и ленты Мёбиуса на песке (его движения тоже маркируют переход на другой диегетический уровень)⁵⁸. Маятник находится в состоянии бесконечного производства по принципу симметрии и сдвига: петли смещаются, но линии каждый раз пересекаются в одной точке, образуя рисунки–лемнискаты, ленты Мёбиуса, знаки металеписса. Маятник Фуко, объект-скриптор, возникает в романе несколько раз и каждый раз вызывает экзистенциальное беспокойство, ведь «Земля летит, вращаясь, к черту»⁵⁹. В колебаниях и петлях, производимых маятником, узнаются вращения и скручивания нарратива, предвосхищения будущих событий (пролеписсы) и возвращения к прошлому (аналепсисы). Довольно точно о подобной модели повествования высказался Умберто Эко, объясняя центральный образ своего романа *Маятник Фуко*. Эко писал, что сам характер движения маятника Фуко обязывал его нелинейно структурировать время в романе:

схема *Маятника* скорее напоминала спираль или, может быть, декартов квадрат, с возвращениями в прошлое и заглядываниями в будущее. Герой мог находиться здесь и сейчас, вспоминая тот или иной момент в прошлом⁶⁰.

⁵⁶ Тот, кто взял *Измаил*: интервью Михаила Шишкина Николаю Александрову, «Итоги» 2000, № 42, <http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>, (29.06.2019).

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 223.

⁵⁹ Там же, с. 221.

⁶⁰ У. Эко, *О литературе. Эссе*, пер. С. Сиднева, Согрус, Москва 2016, с. 181.

Время движется и одновременно остается неподвижным, *sine anno et loco*, без года и места⁶¹. Подобно шекспировскому времени, вывихнувшему сустав («The time is out of joint»), у времени в романе Шишкина «сорвалась резьба», и оно теперь «прокручивается, как гайка», отменяя прошлое и будущее⁶².

В языке есть прошедшее и будущее как грамматическая категория, но нет ни прошедшего, ни будущего. [...] Время можно открыть на любой строчке. Сто раз открывай первую строку — сто раз будешь заставлять Его сотворять небо и землю и носиться над водою. Вот и сейчас, если откроешь, он носится⁶³.

Один из завершающих эпизодов романа — Пасхальный крестный ход, интересный в контексте жестовости не столько гротескным образом его участников (тут и Михаил с Франческой, и «старушка-горбушка», и бездомные, и соседи, и «крепыши-бодигарды в дорогих костюмах и банкирские жены в мехах и в коконах из духов»), сколько лежащим в основе этой сцены движением по кругу, неким финальным всеохватывающим жестом.

Так мы ходили вокруг церкви со светившимися в темноте стаканчиками. И вдруг на какую-то секунду появилось странное ощущение, что все это уже когда-то было, вернее, не так — показалось, что мы всегда вот так ходили с мерцающими огоньками в руках [...] И так мы ходили вчера и позавчера, [...] и сегодня ходим и будем так ходить завтра, и послезавтра, и всегда⁶⁴.

В этом кружении узнается модель бесконечного повторения и бега на месте. Примечательно, что в движении к возвышенному и трансцендентному у Шишкина возникает элемент ритуальности и театральности. Пасхальный ход через повторение тех же движений и жестов превращает единичное и случайное в одно главное вечное Событие.

7. ЯЗЫК/ТЕЛО

Делез помещает производство смысла в языке на границу между телом и словом. Если к классической соскоровской семиотике

⁶¹ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 224.

⁶² Там же, с. 221.

⁶³ *Тот, кто взял Измаил: интервью Михаила Шишкина Николаю Александрову...*

⁶⁴ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 365–366.

(означающее и означаемое) добавить делезовский «подвижный элемент», «пустое пространство» или «плавающее означающее», можно представить себе фигуру смысла, которая топологически изображается лентой Мёбиуса (которая, в свою очередь, является чистым металеписом). «Все происходит на границе между вещами и предложениями», — пишет Делез. По линии этой же границы и располагается смысл, который и есть это разделение между словом и телом. «Эта граница ни смешивает, ни воссоединяет их [...]; скорее, она является артикуляцией их различия: тело/язык»⁶⁵. Делез здесь не пишет о жесте, но примечательно, что в конце его *Логика смысла* появляется фигура мима, актера, танцора, буффона, т.е. жестовая фигура *par excellence*. Принципиальная немота мима скрывает возможность речи. Только мим способен «сделать мгновение предельно интенсивным, упругим, сжатым, чтобы оно выражало беспредельное будущее и беспредельное прошлое, — вот точка приложения способности и искусства представления: здесь нужен мим, а не прорицатель судеб»⁶⁶.

Именно в этом значении следует понимать жест как «язык тела». Как и смысл, жест также рождается на границе языка и тела и также является артикуляцией различия тело/язык: ни тело, ни язык; и тело, и язык. Это отношения разобщения, дизъюнкции (*disjunctio*), управляемые логической связкой «и/или», «или то, или то, или оба сразу». Иными словами, жест—это медиальная единица структуры текста, возникающая в точке сдвига между движением тела и движением мысли. Жест рождается в петлях металеписа, трещинах смысла, развертываясь «вдоль подтаявшей границы»⁶⁷.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Agamben, Giorgio. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Transl. Daniel Heller-Roazen. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*. Transl. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Belyy, Andrey. *Masterstvo Gogolya*. Moskva: OGIZ—GIKhL, 1934 [Белый, Андрей. *Мастерство Гоголя*. Москва: ОГИЗ—ГИХЛ, 1934].

⁶⁵ Ж. Делез, *Логика смысла...*, с. 45.

⁶⁶ Там же, с. 197.

⁶⁷ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 188.

- Belyy, Andrey. *Glossolaliya. Poeta o zvuke*. Moskva: Evidentis, 2002 [Белый, Андрей. *Глоссолалия. Поэма о звуке*. Москва: Evidentis, 2002].
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP.
- Deleuze, Giles. *Logika smysla*. Transl. Yakov Svirskiy. Moskva: Raritet, Ekaterinburg: Delovaya kniga, 1998 [Делез, Жиль. *Логика смысла*. Перевод Я.И. Свирский. Москва: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998].
- Eco, Umberto. *O literature. Esse*. Transl. Svetlana Sidneva. Moskva: Corpus, 2016 [Эко, Умберто. *О литературе. Эссе*. Перевод С. Сиднева. Москва: Corpus, 2016].
- Eykhenbaum, Boris. "Kak sdelana Shinel' Gogolya." *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka*. Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya, 1919 [Эйхенбаум, Борис. "Как сделана Шинель Гоголя." *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Петроград: 18-я Государственная типография, 1919].
- Fokin, Sergey. "Metalepsis, ili novvye priklyucheniya neulovimykh figur (Zametki o noveyshey istorii teorii povestvovaniya)." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* 2006, no. 9 [Фокин, Сергей. "Металепсис, или новые приключения неуловимых фигур (Заметки по новейшей истории теории повествования)." *Вестник Санкт-Петербургского университета* 2006, no. 9].
- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Kvintilian, Mark Fabiy. *Dvenadtsat' knig Ritoricheskikh nastavleniy*. Transl. A. Nikol'skiy. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoy Rossiyskoy Akademii, 1834 [Квинтилиан, Марк Фабий. *Двенадцать книг Риторических наставлений*. Перевод А. Никольского. Санкт-Петербург: Типография Императорской Российской Академии, 1834] < <http://ancientrome.ru/antlitr/quintilianus/index.htm>>.
- Maslennikova, Ol'ga. *Semantika zhesta v proze Andreya Belogo: Peterburg, Kottik Letaev, Kreshchenyy kitaets*. PhD thesis. Ivanovskiy gosudarstvennyy universitet, 2000 [Масленникова, Ольга. *Семантика жеста в прозе Андрея Белого: Петербург, Котик Летаев, Крещеный китаец*. Кандидатская диссертация. Ивановский государственный университет, 2000].
- Mil'kov, Dmitriy. *Russkiy literaturnyy avangard: Poetika zhesta (Simvolizm — futurizm — OBERIU)*. PhD thesis. Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. A.I. Gertsena, 2000 [Мильков, Дмитрий. *Русский литературный авангард: Поэтика жеста (Символизм — футуризм — ОБЭРИУ)*. Кандидатская диссертация. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2000].
- Quintilian, Marcus Fabius. *Institutio oratoria in four volumes*. Vol. III. Transl. H.E. Butler. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959.
- Ryan, Marie-Laure. "Metaleptic machines." *Semiotica* 2004, no.150–1/4.
- Schischkin, Michail, Stöcklin, Franziska. *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen*. Zürich: Rotpunktverlag, 2012.
- Shaviro, Stiven. "Bog i telo bez organov." *Vne kriteriev: Kant, Uaythed, Delez i estetika*. Transl. Oleg Myshkin. Moskva: Hyle Press, 2018 [Шавиро, Стивен. "Бог, или тело без органов." *Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делез и эстетика*. Перевод Олега Мышкина. Москва: Hyle Press, 2018]. <<https://syg.ma/@hylepress/bogh-ili-tielo-biez-orghanov-chast-ghlavy-knighi-s-shaviro-vnie-kriteriiev-kant-uaitkhied-dielioz-i-estietika>>.

ЖЕСТОВОСТЬ В РОМАНЕ...

- Shishkin, Mikhail. "Vzyatie Izmaila." *Tri prozy*. Moskva: Astrel', 2012 [Шишкин, Михаил. "Взятие Измаила". *Три прозы*. Москва: Астрель, 2012].
- Shishkin, Mikhail. "Val'zer i Tomtsak." Robert Val'zer. *Progulka*. Moskva: Ad Marginem Press, 2014 [Шишкин, Михаил. "Вальзер и Томцак." Роберт Вальзер. *Прогулка*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014].
- Shishkin, Mikhail, Aleksandrov, "Tot, kto vzyal Izmail." Interview. *Itogi* 2000, no. 42/228 [Шишкин, Михаил, Александров, Николай. "Тот, кто взял Измаил." Интервью. *Итоги* 2000, no. 42 / 228. <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>>].
- Tsiv'yan, Yuriy. *Na podstupakh k karpalistike: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010 [Цивьян, Юрий. *На подступах к карпалитике: движение и жест в литературе, искусстве и кино*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010].
- Tsiv'yan, Yuriy. *Karpalistika kino: zhest i montazh. Lektsiya 1*. Lektorium Evropejskogo universiteta, Sankt-Peterburg, 2013 [Цивьян, Юрий. *Карпалитика кино: жест и монтаж. Лекция 1*. Лекторий Европейского университета. Санкт-Петербург, 2013]. <<https://www.youtube.com/watch?v=KYakPTofR3U>>].
- Strätling, Susanne. *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2017.
- Williams, James. *Gilles Deleuze's 'Logic of Sense'. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Zhenett, Zherar. *Raboty po poetike. Figury*. Transl. E. Vasilyeva at all. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh, 1998 [Женетт, Жерар. *Работы по поэтике. Фигуры*. пер. Е. Васильевой и др., Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998] <<http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/metalepsis.htm>>].

Irina Schulzki

GEST W POWIEŚCI MICHAŁA SZYSZKINA *ZDOBYCIE TWIERDZY IZMAIL*

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest gestowi w powieści Michała Szyszkina *Zdobycie twierdzy Izmail*. Po kategorię gestu sięga się najczęściej w poszukiwaniu rozwiązania alternatywnego wobec słowa i racjonalnego sensu, ponieważ gest jako figura przemilczenia cechuje sytuacje bezsensu i problematyzuje samą możliwość werbalnej wypowiedzi. Jednocześnie analiza gestu napotyka takie same problemy metodologiczne dotyczące werbalizacji, jak i sam tekst literacki. W artykule rozpatrywane są możliwe kierunki analizy gestu w prozie Szyszkina i badane gesty w powieści *Zdobycie twierdzy Izmail* ze względu zarówno na tematykę i strukturę narracyjną tekstu, jak i języka. Kategoria gestu zawiera propozycję innej optyki i odbioru języka, ukierunkowaną na ukryte możliwości tekstu. Autorka bada posługiwanie się gestem w tytule powieści, w figurach wypowiedzi autora (ręka chwytająca i karząca), w metalepsie jako strategii narracji, a także w organizacji tekstu jako systemu strumieni i serii krzyżujących się za pomocą paradoksu, wreszcie w wymiarze czasowym (eon) wyrażonym przez metafory pęknięcia, wahadła i procesji paschalnej.

Zgodnie z logiką tworzenia sensu (Deleuze) gest określany jest jako jednostka struktury tekstu, pojawiająca się w punkcie przecięcia i przesunięcia między językiem a ciałem.

Irina Schulzki

GESTURE IN MIKHAIL SHISHKIN'S NOVEL *THE TAKING OF IZMAIL*

Summary

The article focuses on aspects of gesture in Mikhail Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. The concept of gesture is frequently evoked in search of an alternative to speaking and rational meaning, since gesture, as a figure of muteness by itself, signals the nonsensical in the text and its production problematising the very possibility of verbal expression. Analyses of gestures in literature are faced with the same methodological conundrum as literary texts: how to verbalise the mute body. The article outlines possible directions of a gesturological criticism in Shishkin's prose and grapples with gestures in *The Taking of Izmail* with respect to the motifs, the narrative structure, and the language expression. The recourse to the category of gesture aims at hidden potentials of the text and offers a different optics, or perception, of language. Gesture underlies the title of the novel (taking), the figures of authorial intervention (a grasping and punishing hand), the narratological metalepsis, and the organisation of the text as a system of convergences (flows) and divergences (series) intersected by a paradoxical element. Finally, gesture is revealed in the temporal dimension (aion) articulated by the metaphors of a crack, a pendulum, and the circling Easter procession. Following the logic of the genesis of sense (Deleuze), gesture is defined as a formal medial element within the text structure occurring at the point of intersection and shift between body and language.