

КЛЮЧНИКОВ К.В.¹ ЯЗЫК КАК ФОРМА ИНАКОВОСТИ:
ПОЭТИКА ЦИКЛА МИНИАТЮР МИХАИЛА СОКОВНИНА
«ВАРИУС»[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу цикла прозаических миниатюр Михаила Соковнина «Вариус» через призму теории жанра. Рассматриваются стилистические особенности текстов, где повтор понимается как главный литературный прием, сближающий прозу со спонтанной речью психологически иного человека, что соответствует и абсурдистской поэтике цикла. Внимание Соковнина к языковой особенности героя Вариуса, выраженное в тавтологии, объясняется желанием подчеркнуть субъектность маргиналов, всех тех, кто обладает особым мировосприятием, особенной речью. Утверждается, что Вариус – альтер эго писателя, отразившее его собственные проблемы с дыханием (он страдал пороком сердца), в манере говорить (с трудом формируя предложение). Однако Вариус понимается и как собирательный образ всех тех, кто не соответствует психологической и общественной нормам, что подчеркивает сам Соковнин. Выбор миниатюры соответствует творческой стратегии Соковнина: в ней сталкиваются не только проза и поэзия, вымысел и реальность, но и общественное и частное, что позволяет угнетенным голосам выражать прозаические тяготы, включать лирическое я в социальный контекст. Минималистические тенденции реализуются в жанре, построенном на редукции литературности, а его дискретность, «мозаичность» соответствуют абсурдистскому пониманию реальности как разрозненных частностей.

¹ Ключников Кирилл Владимирович – магистрант филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова; kirillcpo3@gmail.com

© Ключников К.В., 2026

Ключевые слова: Михаил Соковнин; жанр миниатюры; лиризм; поэтика абсурда; минимализм; «Вариус».

Для цитирования: Ключников К.В. Язык как форма инаковости: поэтика цикла миниатюр Михаила Соковнина «Вариус» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2026. – № 2. – С. 188–206. – DOI: 10.31249/lit/2026.02.12

Поступила: 03.12.2025

Принята к печати: 03.03.2026

KLYUCHNIKOV K.V.¹ Language as a form of otherness: the poetics of Mikhail Sokovnin's cycle of miniatures *Varius*®

Abstract. The article analyses Mikhail Sokovnin's cycle of prose miniatures *Varius* through the lens of genre theory. It examines the stylistic features of the texts, where repetition functions as the main literary device and brings the prose closer to the spontaneous speech of a psychologically other person, which also aligns with the cycle's absurdist poetics. Sokovnin's focus on *Varius*'s linguistic peculiarity, manifested in tautology, is explained by his desire to emphasise the subjectivity of marginals – of all those who possess a distinct worldview and a distinct speech. The article argues that *Varius* represents the writer's alter ego and reflects Sokovnin's own respiratory problems (he suffered from a heart defect) in his manner of speaking (forming sentences with difficulty). However, Sokovnin himself frames *Varius* also as a collective image of all those who do not conform to psychological and social norms. The choice of the miniature corresponds to Sokovnin's creative strategy: it juxtaposes not only prose and poetry, fiction and reality, but also the public and the private, thereby allowing oppressed voices to articulate prosaic struggles and to insert the lyrical self into a social context. Minimalist tendencies realise themselves in a genre that builds itself on the reduction of literariness; its discreteness and «mosaic-like» structure reflect the absurdist understanding of reality as scattered particulars.

Key words: Mikhail Sokovnin; prose poem; lyricism; poetics of the absurd; minimalism; *Varius*.

To cite this article: Klyuchnikov, Kirill V. "Language as a form of otherness: the poetics of Mikhail Sokovnin's cycle of miniatures *Varius*",

¹ **Klyuchnikov Kirill Vladimirovich** – master's degree student, M.V. Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia); kirillcpo3@gmail.com

© Klyuchnikov K.V., 2026

Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2026, pp. 188–206. DOI: 10.31249/lit/2026.02.12 (In Russian)

Received: 03.12.2025

Accepted: 03.03.2026

Жанр прозаической миниатюры¹ уже давно привлекает внимание исследователей, начиная с фундаментальной работы С. Бернар (см.: [Bernard, 1959]), попытавшейся собрать полноценную картину французских текстов, соотносимых с данной формой. Через двадцать восемь лет Дж. Монро признал подход Бернар «анахроничным», ведь «поле исследований расширилось настолько, что подход, направленный на исчерпывающее изучение», просто невозможен [Monroe, 1987, p. 37]. Сейчас, спустя почти еще сорок лет, когда жанр получил всеобщее распространение (в том числе благодаря интернету), навязать авторам универсальное представление о миниатюре значит ограничить понимание ее природы: эта форма объединяет принципиально разные тексты. Р. Деминг замечал: «Каждое утверждение о стихотворении в прозе как жанре или форме немедленно вызывает в памяти убедительные контрпримеры, которые не столько опровергают правило, сколько демонстрируют, что строгих правил у него нет <...> его неустойчивость становится частью его идентичности» [Deming, 2021, p. 124]. Единственным признаком миниатюры признаются объем (меньше рассказа) и «связанная с ним простота, одноэпизодность» [Орлицкий, 2002, с. 223]. Э. Ваннер прибавляет к этому прозаическую форму и автономность от «широкой нарративной структуры» [Wanner, 2003, p. 10].

В этой статье мы рассмотрим прозаическое наследие Михаила Соковнина, сосредоточив внимание на его цикле «Листы из книги Вариус» (в соавторстве с А.П. Мальковым). Сквозь призму жанра миниатюры мы попытаемся выявить особенности поэтики этих текстов, их генеалогические связи с литературными предшественниками, а также причины обращения автора к этой форме.

¹ Оговоримся, что мы употребляем термины «прозаическая миниатюра» и «стихотворение в прозе» как синонимичные вслед за Ю. Орлицким. Он отмечал, что целесообразно «с особой осторожностью употреблять очевидно метафорическое обозначение “стихотворение в прозе”» и «выбирать более нейтральные термины – “прозаическая миниатюра” и “малая проза”» [Орлицкий, 2002, с. 222–223]. Подчеркнем, что термин *prose poem*, устоявшийся в англоязычной литературе, мы будем переводить как «стихотворение в прозе».

Всеволод Некрасов, друживший с Соковниным, писал о цикле: «“Вариус” концентрирует черты много чего, написанного и до и после. И в интересной точке: перехода прозы в стих. Если стихом считать речь, которая сама идет на язык, стихийно запоминаясь» [Некрасов, 2012, с. 5]. Хотя замечание поэта проблематично с точки зрения стиховедения, он уловил суть миниатюры – существование на границе литературных форм, ведь «если стихотворение в прозе чересчур склоняется в сторону прозы или слишком узнаваемо как поэзия, оно перестает быть стихотворением в прозе» [Deming, 2021, p. 124]. М. Ричардс писал, что стихотворение в прозе – это оксюморон, парадокс. Оно находится между распадом и поддержанием бинарных оппозиций, «не является ни поэзией (как стих с разбивкой на строки и рифмой), ни прозой (как сюжетное повествование), но в то же время является и прозой (отсутствие стиха), и поэзией» [Richards, 1998, p. 16]. С поэзией его сближает парадигматическая организация: конкретный текст зачастую строится на ассоциативных связях (грамматических, звуковых, семантических), а не на линейном развертывании нарратива. При этом в цикле автономные стихотворения в прозе могут «сцепляться» через переход общих элементов (персонажей, образов, мотивов) из одного текста в другой, не создавая единый сюжет. Каждый последующий фрагмент перекликается с предыдущим, образуя то, что Ричардс назвал «минималистическими, но читаемыми синтагматическими (повествовательными) цепочками» [Richards, 1998, p. 81]. В этом исследователь видит проявление прозаического начала в жанре – таким образом, проза и стих сосуществуют во взаимосключающем единстве. Для Бернар же доказательствами лирического происхождения миниатюр были органическое единство, однородность, непредсказуемость, краткость (сжатость) и вневременность (существование вне линейного хода времени); совокупный эффект этих свойств она образно описывала как «вневременной блок» (прив. по: [Kluba, 2021, p. 111]). Наконец, деление текста на соразмерные короткие строки (строфы) визуально сближает прозу со стихами: паратекст сообщает читателю о жанровой дефиниции текста. В частности, в «Вариусе» эта черта формы проявляется почти во всех миниатюрах больше одного предложения. Укажем, что А. Бертран, чей «Гаспар из тьмы» дал начало этой литературной форме, оставил специальную пометку для наборщика: «Общее правило – использовать пробелы, как если бы текст был поэзией...» (цит. по: [Richards, 1998, p. 55]).

Дж. Монро отмечал, что эта форма фактически становится местом для критики стиха, она «отвергает мечту литературы <...> о себе как о чистом “ином”, пребывающем в возвышенной изоляции – подобно идеалистическому / лирическому “я” – вне более прозаических повседневных тягот» [Monroe, 1987, р. 19–20]. Он, впрочем, оговаривается, что стих уже вобрал в себя едва ли не все прозаические мотивы. Э. Ваннер вслед за Ф. Ниесом утверждал: миниатюра отражает кризис стиха в эпоху прозы, «неэстетичное, прозаическое проникает в сферу поэзии, а традиционный эмоциональный голос лирики заменяется отстраненностью, иронией фланера» [Wanner, 2003, р. 8]. Ярче всего это проявилось у Бодлера, чьи тексты дали значительный импульс к популяризации жанра.

Форма стихотворения в прозе, пишет Дж. Монро, возвращается в литературу тогда, когда «лирика и лирическое “я” кажутся наиболее возвышенно автономными, оторванными, изолированными от реальности» [Monroe, 1987, р. 28]. Это утверждение представляется справедливым, однако оно нивелирует многообразие литературного процесса, где разные тенденции существуют одновременно (особенно во второй половине XX в.), и подчиняет его одной линии развития. По-видимому, невозможно найти универсальное объяснение, почему миниатюра одномоментно привлекла внимание по всему миру в 1950–1970 гг. (например, «Крохотки» А. Солженицына [Солженицын, 2007] или работы Р. Эдсона [Edson, 1976]). Этот вопрос требует отдельного рассмотрения, однако подчеркнем: «Вариус» Соковнина – проявление той тенденции.

«Вариус» представляет собой цикл абсурдистской сверхкороткой прозы: от одного предложения до нескольких абзацев. Часть текстов объединена одним героем, чье имя выведено в название. Большинство сочинений, где фигурирует Вариус (нередко скрывааемый за местоимениями), принадлежит Соковнину; лишь два (одно, если учитывать только прямое упоминание) созданы Мальковым. При этом степень участия Малькова (в общей сложности его именем подписано шесть текстов) в формировании цикла доподлинно установить трудно: работа над «Вариусом» растянулась на годы и продолжалась вплоть до смерти Соковнина в возрасте 36 лет в 1975 г., точно датировать произведения сложно. Более того, архива автора фактически не осталось, как сообщил нам И.А. Ахметьев, поэт и издатель Соковнина (беловая машино-

пись «Вариуса» и других произведений Соковнина сохранилась в бумагах Вс.Н. Некрасова)¹.

Учитывая, что Вариус как персонаж был создан прежде всего Соковниным, можно говорить о некоторой автобиографичности этого образа. Ахметьев считает, что героя определено «можно трактовать как alter ego» автора². Например, в воспоминаниях Некрасова: «С видимым наслаждением ведет Миша роль смешного больного <...> Затрудненная ходьба, дыхание сами переходят в особенную сверхобстоятельность вариусных периодов, соскальзывание, препинание с вибрацией в резонанс окружающему и собственному уже привычному пограничному состоянию» [Некрасов, 2012, с. 11].

Если следовать автобиографической трактовке образа Вариуса, заявленной Некрасовым, то телесной болезни Соковнина (по року сердца) соответствует психологическая патология героя. В таком приеме мы видим желание создать безопасную дистанцию, гротескно преобразить собственные проблемы с дыханием в алогичную речь, которая путается в повторениях и не способна адекватно отобразить мысль: отсюда в некоторой степени и абсурдность текстов; языковые особенности передают инаковость сознания Вариуса. Как писал Деминг, в миниатюре «напряжение между реальным и воображаемым усиливается, поскольку сама проза всегда балансирует между фикцией и нон-фикшн <...> Это – фундаментальный вопрос при столкновении с прозой, и от ответа на него зависит наше восприятие текста и его заявлений» [Deming, 2021, p. 126].

Итак, объединяющим фактором сочинений Соковнина становится язык как выражение особенного сознания и связанная с ним абсурдистская перцепция мира. Герой испытывает явные проблемы с социализацией, боится общества и внимания. Когда в магазине вместо колбасы ему дают масло, Вариус начинает сомневаться в себе, своем языке: «...Он ведь знал, что прежде всего следует разыскать причину в себе: возможно, что он просто неправильно положил мысль на язык» [Соковнин, 2012, с. 19]. Сколько бы он ни повторял просьбы – его не слышат, Вариус вынужден бежать и зарекается посещать это место. Попытки сходить в ресторан также оборачиваются неудачей: препятствием становится гардеробщик, «к которому трудно было подобрать слова, из каких

¹ Из письма Ахметьева автору статьи от 15.09.2025.

² Из письма Ахметьева автору статьи от 15.09.2025.

к тому же ничего бы не явствовало» [Соковнин, 2012, с. 26]. В сочинении «Вариус и врач» «один достаточно тренированный больной» (сам Вариус или его двойник?) целый день стремится поймать болезнь в своем теле и умирает, пустив себе кровь [Соковнин, 2012, с. 52]. Финальный текст цикла «Термометр» показывает, как герой с азартом вовлекается в игру – измерение температуры собственного тела: «Игра температуры начинала казаться ему занимательной. С небольшими передышками она продолжалась до утра...» [Соковнин, 2012, с. 64]; в конце концов его находят мертвым с термометром в руках.

В сущности, герой «Вариуса» противостоит не только обществу, но и миру в целом, именно это выражено в тексте «Проницательная стена», в которой говорится о неспособности Вариуса видеть внешние препятствия: «Он, можно сказать, почти приобрел то редкое качество зрения, которое чаще называют “не встречающим противоположного”» [Соковнин, 2012, с. 43]. Иначе говоря, в прозе Соковнина личность обращена не к внешнему миру, а к собственному внутреннему пространству. Именно об этой особенности героя «Притча»: «Было и такое дерево, которое вместо того, чтобы расти, росло внутрь себя, стараясь таким способом дойти до своего корня» [Соковнин, 2012, с. 39].

Противостояние героя и мира может оборачиваться агрессией: так, в тексте «Все началось со столоначальника...» подозрительный безымянный герой убивает своего начальника, уловив в его словах некий «умысел», хотя смысл сказанного автор намеренно опускает. Затем происходит череда бессмысленных убийств «из опасения», однако опасения чего – неясно [Соковнин, 2012, с. 49–50].

Является ли убийца Вариусом? Кажется, ответить можно словами Некрасова: «Кругом Вариус» [Некрасов, 2012, с. 10]. В самом имени заключается стремление к изменчивости. Доказательством тому служит примечание Соковнина к тексту «Вариус и врач». Оказывается, что к выведенному в название герою произведение не имеет никакого отношения: «Разумеется, все сказанное нами так или иначе никак не относится к Вариусу...» [Соковнин, 2012, с. 53]. Вариус – это все те, кто обладает абсурдным, иным взглядом на окружающее, особенной речью. Неслучайно в цикле уделяется такое внимание словесному недугу героя – он не может произнести букву «А»: «К двадцати годам у него уже полностью сложился словарь, позволявший избегать мучительного звука. О, как умело он им пользовался!» [Соковнин, 2012, с. 40].

Манера Вариуса заговариваться, повторяться, бесконечно уточнять выдерживается на протяжении всех миниатюр и отражает характер героя, его мнительность, которая приобретает черты компульсивного ритуала: «Не то, чтобы он говорил уж совсем не то, что бы он хотел, но он, собственно, и делал всегда что-нибудь не то, то есть не то...» [Соковнин, 2012, с. 50]. Эта языковая особенность, обилие тавтологий, влияет и на содержание сюжетов, основанных на повторении одного и того же действия. Миниатюра «Их ушло из города восемнадцать человек» рассказывает об обстоятельствах смерти людей, доводя ситуацию до абсурда: «Вскоре у одного обнаружилась тифозная сыпь, у троих сахарная болезнь, у пятерых – рак. Затем, через самое незначительное время у троих, у которых был рак, обнаружилась также и сыпь и сахарная болезнь...» [Соковнин, 2012, с. 21]. Интересно, что последним умирает самый больной, поперхнувшись слюной во сне, пережив самого здорового. Конечно, сразу возникает ассоциация с «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер...» Хармса, где происходит череда нескончаемых бессмысленных смертей.

В. Стигнеев, фотограф и историк фотографии, друг Некрасова и Соковнина, вспоминал: «Соковнин внимательно прочитал обэриутов. У него, как и у них, есть какая-то свобода в обращении с сюжетом, с темой, есть логика, в нашем обиходе не принятая, когда, действительно, дважды два – не четыре» [Доррендорф, 2017, с. 121]. Еще один близко знавший Соковнина человек, Л. Мирошниченко, также видел связь с обэриутами, причем с произведениями Хармса для детей [Доррендорф, 2017, с. 125]. Подчеркнем, что «безусловная интертекстуальность» миниатюры – одно из ее признанных свойств, это жанр изначально «производный, неоригинальный», как отмечает Б. Джонсон (цит. по: [Kluba, 2021, р. 37]). Хотя, судя по всему, Соковнин действительно напрямую наследует Хармсу, их объединяет и принадлежность к одной линии жанра – «разрушительной анархии», по мысли Бернар; к ней она причисляет Рембо, Лотреамона, сюрреалистов и приходит к выводу: «Каждому стихотворению в прозе предшествует стремление найти новую, индивидуальную форму, которая одновременно была бы анархичной – по отношению к признанным формам – и художественной в способе обращения с прозой как с поэзией» (цит. по: [Kluba, 2021, р. 64]). Восприятие реальности как абсурдной наилучшим образом выражается формой, способной фиксировать алогичные связи через собирание целого по фрагментам. Отметим, что М. Ричардс назвал «Гаспара из тьмы» мозаикой,

состоящей из плиток (отдельных текстов), «ожидających интеграции в целостную картину» [Richards, 1998, p. 90]. Этой же логике мы следуем при анализе «Вариуса»: каждая миниатюра – проявление сознания отдельной личности, скрывающейся за именем Вариус, однако их принадлежность к целому, то есть собирательному образу, безусловна.

К этой линии развития миниатюры возможно причислить и Кафку. Некрасов и Мальков заявляли, что Соковнин зарубежного классика не читал [Некрасов, 2012, с. 5], хотя поэтесса Татьяна Нешумова верно заметила поразительное сходство между текстом Кафки из «Тетради ин-октаво» и миниатюрой Малькова «Руки»: оба текста повествуют о том, как руки перестают подчиняться человеку и начинают действовать по своей воле [Ахметьев, 2016]. Кажется, Некрасов ошибался, а Мальков, возможно, лукавил. Мирошниченко свидетельствовал, что книги Кафки доходили до их круга через знакомых из Франции в конце 1960-х годов, но немецкоязычный классик «доходил и раньше <...> русские переводы в журналах, потом книжка вышла. Тогда это было потрясение» [Доррендорф, 2017, с. 124]. Имеется в виду сборник 1965 г., куда вошла короткая проза Кафки, однако фрагментов из «Тетрадей ин-октаво» там не было [Кафка, 1965]. По-видимому, Мальков познакомился с текстом Кафки о руках в первом англоязычном издании записных книжек 1954 г., где был опубликован этот отрывок из вторых «Тетрадей...» [Кафка, 1954, p. 61–62]. Так или иначе, совпадение мотивов подтверждает тезис о безусловной интертекстуальности формы: разрушительный импульс толкает авторов к одним и тем же образам и сюжетам.

Ж.-Ф. Жаккар писал, что «у Хармса распад языка неразрывно связан с фактом распада самого мира», а «хаосу реального мира соответствует поэтика повествовательного заикания», построить связный нарратив невозможно, как и логическое заключение: текст необходимо искусственно прервать [Жаккар, 1995, с. 228, 230]. Это характерно, замечает Жаккар, для литературы абсурда вообще.

Д. Уэслинг отмечал, что «каждое предложение стихотворения в прозе является нарративом постольку, поскольку оно упорядочивает акты внимания читателя и его привычные способы реагирования на язык; а последовательность предложений образует иной, более масштабный нарратив» [Wesling, 1985, p. 176]. Эта мысль особенно ценна для понимания «Вариуса», где сюжет порой редуцируется полностью, превращаясь в наслаждение одинаковы-

ми звуками, построением предложения: «У Вариуса был некоторый архив, конечно, не ахти какой архив, не архи-архив, но все-таки...» [Соковнин, 2012, с. 54]. Г. Зыкова и Е. Пенская совершенно правы, когда пишут, что сюжетное движение в цикле Соковнина – «это движение речи» [Зыкова, Пенская, 2016, с. 439].

Здесь уместно вспомнить и сказочки Ф. Сологуба, чье влияние на Хармса уже давно подмечено: обэриут не только с уважением отзывался о символизме, но и, возможно, заимствовал у него форму, даже содержание миниатюр (см.: [Wanner, 2001, р. 464, 469]. Ярким тому примером (и интересным читающему Соковнина) являются «Тик» Ф. Сологуба и «Тюк!» Хармса, на чью схожесть также обращал внимание Э. Ваннер [Wanner, 2001, р. 464, 466]. Мы же сосредоточимся на функции повтора в этих текстах.

У Ф. Сологуба мальчик передразнивает всех звуком «тик». Однажды он прошелся по сырой траве и простудился, начал чихать: «Я, мама, не ходил – тик! – по сырой траве, а это – тик! – мои сапоги ходили!» [Сологуб, 1911, с. 12]. Герой теряет контроль над языковой игрой, простуда овладевает речью и мешает нарративу мальчика – соврать матери не получится. Хармс же создает «определенно ненормальную» [Wanner, 2001, р. 466] ситуацию: Ольга Петровна пытается расколоть полено (и с нее постоянно слетает пенсне), а пожилой Евдоким Осипович после каждого замаха топором говорит «тюк!» и продолжает такое издевательство даже после просьбы прекратить. Вся миниатюра построена на навязчивом повторении: действия не приводят к результату, сюжет не развивается, а сцена превращается в чистое воспроизведение ритма, который становится целью, достигнутой с помощью тавтологии. Стоит сказать, что этот прием ярко демонстрирует нарушение в литературе абсурда одного из постулатов о «нормальной» коммуникации: сообщение должно нести новую информацию [Ревзина, Ревзин, 1971, с. 240]. Повтор, таким образом, становится способом освобождения от смысла и ставит под вопрос саму возможность коммуникации.

В повторении звуков и слов в прозе Соковнина мы видим и попытку субъективации. Язык Вариуса – это пространство сбоев и отклонений от нормы, в котором происходит подрыв грамматического порядка. Спонтанная речь находится в постоянном формировании, она выражает идентичность героя. Разрыв между общепринятым и индивидуальным виден в неудачных попытках Вариуса употребить «общественный язык», быть услышанным в

магазине или гардеробе. С. Джиллетт замечала по поводу миниатюр австралийской писательницы А. Волвиц (1951–2020): «Посредством разнообразных языковых пермутаций <...> Волвиц драматизирует напряжение между личным стремлением к выражению и публичными требованиями языка» [Gillett, 1991, p. 248]. Соковнин, почти полностью отрезая читателя от «стандартной» речи, утверждает новую норму.

По Барту, «письмо представляет собой отвердевший язык <...> оно утверждает лишь такую речь, которая предустановлена задолго до ее реального возникновения» [Барт, 2025, с. 18]. Соковнин стремился приблизить язык «Вариуса» к устному. Речевые сбои у него оказываются не дефектом, а способом разрушить «отвердевший язык» и приблизить литературу к непосредственности говорения. Автор оставил после себя записи чтения цикла, причем читал он «неоднократно, в разное время и для разных людей» и в особой манере, которую отмечают его знакомые, «занудным и канцелярским» голосом [Доррендорф, 2017, с. 179, 120]. Друзья молодости вспоминали и о таких произведениях Соковнина (в соавторстве с Мальковым), которые существовали только в устной форме, как наговоренные на магнитофон (это были пьесы, записи не сохранились) [Доррендорф, 2017, с. 64].

Повтор как доминирующий прием позволяет предположить, среди прочего, влияние Андрея Белого. Некрасов вспоминал, что он с Соковниным опознали друг друга как «своих» на собрании ЛИТО МГПИ имени Потемкина потому, что оба читали «Символизм» [Живем словом ... , 2022, с. 27]. Прием повтора был важен для Андрея Белого не только как для практика, но и как для теоретика и интерпретатора Гоголя: фигура повтора, считал он, – «нерв стиля Гоголя», «определяет все прочее», неразрывно связана со звукописью (ритмом и рифмой), она порождает семантизирующие фигуры речи (гипербола, сравнение) [Белый, 1934, с. 236]. Возможно, влияние классика Серебряного века – одна из причин, почему повтор становится центральным приемом в «Вариусе»: их избыточность создает определенную ритмическую структуру, связывает системой рефренов стремящуюся развалиться композицию не только цикла, но и каждой отдельной миниатюры. Иными словами, этот «комппульсивный ритуал» повторяться, характерный для героя, интегрирует разрозненные миниатюры в единое языковое пространство цикла. Заметим также, что эта черта стихотворения в прозе проявилась уже у Бертра. Н. Балашов писал: «В некоторых стихотворениях в прозе Бертра имеется рефренный повтор

целого предложения, создающий определенное настроение и также скрепляющий единство поэтической формы» [Балашов, 1981, с. 286].

В этом мы видим проявление стихотворного начала в короткой прозе Соковнина. Орлицкий, сравнивая стихотворный и прозаический «языки литературы», подчеркивал, что стихотворение отличается «множеством избыточных слов, мешающих вникнуть в смысл сообщаемого» [Орлицкий, 2008, с. 10]. И если записать поэтический текст в строчку, мы «будем постоянно спотыкаться о не-правильно, с точки зрения прозаических законов, построенные фразы, будут мешать инверсии» [Орлицкий, 2008, с. 10–11]. Таким образом, «линейная, развертывающаяся вдоль одной горизонтальной оси», прозаическая речь в «Вариусе» оказывается, подобно стиху, двухмерной, развертывающейся одновременно и по вертикали, и по горизонтали, т.е. учитывает уже сказанное, обращается в себя: «Большинство повторов в стихотворной речи постоянно отсылает нас к уже прочитанному и услышанному» [Орлицкий, 2008, с. 11].

Система повторов в «Вариусе» выполняет двойную функцию: десемантизирующую («заикание») и объединительную, создающую единое языковое пространство. Она разрушает нарратив и создает собственный (см. «Их ушло из города восемнадцать человек», «Все началось со столоначальника...»).

Думается, что описание поэтики Соковнина требует обращения к теории лиризма. Этот термин в российском литературоведении в основном обозначал эмоциональный тон произведения вне зависимости от его родовой принадлежности [Шевчук, 2015, с. 85]. А. Насиловская, акцентируя внимание на романтической природе миниатюры, писала: «С этого момента [эпохи романтизма – К. К.] поэзии больше ничего не нужно, кроме лиризма – проявления “я” в его полной субъектности, способного подчинить себе все внешнее. Лиризм – это мир внутри границ “я”, присваивающего различные области реальности» (цит. по: [Kluba, 2021, p. 30]). Это определение представляется нам полезным в контексте «Вариуса», в котором реальность преломляется через абсурдное мировосприятие героя. Благодаря этому на автобусе можно доехать до Фенимора, города в США в штате Висконсин («Щель»).

Современные исследователи существенно усложняют понимание лиризма и включают в него не только эмоциональность как таковую, но и способы осознания и художественного переживания мира между «я» и «не-я»; причем переходы эти «становятся

естественными, однако не лишенными элемента конфликтности» [Шевчук, 2015, с. 79]. Ю. Шевчук выделяет лиризм мысли (И. Анненский) и лиризм чувства (А. Ахматова) однако, следуя ее методологии, видов лиризма бывает столько, сколько существует писателей, ведь художественное осмысление «столкновения “я” с мировой преградой» определяется индивидуальностью характера, биографии [Шевчук, 2015, с. 113]. При этом личные переживания «становятся вехой культуры, попадают в общий котел настроений и преобразуются в анонимовсеобщие символы “современного лиризма”» [Шевчук, 2015, с. 80].

У Соковнина таковым «анонимовсеобщим» символом является Вариус. Монро выделял одну из функций миниатюры – «восстановление утраченных голосов» [Monroe, 1987, p. 10]. Эта форма не только место столкновения прозы и поэзии, вымысла и документального, но и пространство для конфликтов пола и класса. Миниатюра позволяет людям, оставленным на периферии общества, занять свое место в литературе: такова, по Монро, «идеология этой формы» [Monroe, 1987, p. 17], которая, действительно, отчетливо прослеживается и у Бодлера с голосами бедняков, у Г. Стайн с голосами женщин и, наконец, у Соковнина с речью психологически особенного человека. Характерно, что исследователи не раз отмечали социальную маргинальность Бертрана, жившего в нужде и страдавшего от туберкулеза; в одной из своих статей в газете «Патриот» он называет себя «пролетарием», «человеком из народа», что отражает его сближение с левыми силами после революции 1830 г. (цит. по: [Балашов, 1981, с. 256–257]).

Обратим внимание, что этим фактором объясняется распространенность формы в андеграунде (например, короткие тексты Владимира Эрля в 1960-х годах [Эрль, 2023, с. 233–277] или Евгения Вензеля [Вензель, 1985]), где реализуются писатели, исключенные или исключившиеся из единого литературного процесса – по существу маргиналы.

Ахметьев, который и сам писал прозаические миниатюры, сообщил нам: «Можно предположить, что осознание искусственности общих картин привело к сосредоточенности на частных»¹. Таким образом выражается стремление уйти от больших нарративов соцреализма к индивидуальным судьбам, что отчетливо демонстрируется, например, миниатюрами Вензеля, где неофици-

¹ Цитата из письма Ахметьева автору статьи от 05.10.2025.

альный асоциальный писатель без определенного места жительства пытается найти свое место в советской реальности [Вензель, 1985]. Соковнин сосредотачивается на людях с психологическими расстройствами, объединенных именем Вариус: маргинальность этой социальной группы определенно создает видимую оппозицию легальной советской литературе.

Заметим, что миниатюра является и ярким примером минимализма, «определяя себя прежде всего через то, чем она не является, а не через то, чем является», а ее размер предполагает редукцию сюжета, системы персонажей или, в ряде случаев, «деконструкцию поэтичности», устранение «эмоционально насыщенного авторского голоса», как Э. Ваннер демонстрирует на примере И. Бунина или Д. Хармса [Wanner, 2003, p. 12, 39]. Стремление к минимализму у многих авторов советского андеграунда безусловно, в том числе у Соковнина. См., например, его «предметники», как автор обозначает жанр своих поэм. Вот поэма «Дева Орлеана»: «Готических окон // дофин, // паутина, // кокон, // дофин, // аскофен, // сильный жар, // температура, // Турель, // Августинцы, // и кто-то из Тура // бежал, // паутина, // бежал...» [Соковнин, 2012, с. 150–151]. Очевидно, что Соковнин ощущал этот жанр как наиболее удобный для «переноса» своей поэтики минимализма из стиха в прозу.

Возвращаясь к «идеологии формы» (Монро), скажем, что уникальное, пограничное положение, ее открытость позволили Соковнину отразить в образе Вариуса одновременно и переживания отдельного субъекта, и коллективный опыт целой группы людей. Некрасов писал: «Как в лирике: чем ты ближе к себе, тем ближе ко всем» [Некрасов, 2012, с. 9]. Соковнин включил лирическое я (погруженное в себя) в социальный контекст, говоря словами Монро, произвел «синтез двух модусов, обозначенных ее [т.е. prose поет – К. К.] названием, – одного как привилегированной формы коллективного, другого как формы индивидуального» [Monroe, 1987, p. 22]. Конечно, такая оппозиция прозы и стиха выглядит значительным упрощением. Впрочем, Монро оговаривается, что пишет прежде всего о доминирующих тенденциях, а не однозначном правиле [Monroe, 1987, p. 35].

Некрасов заметил о составе цикла: «Нашел прямо-таки классически адекватную тенденции форму – форму множественности, принципиальной вариативности – Вариус же! – форм, жанров, случаев речи <...> Книга книг, в которой есть все» [Некрасов, 2012, с. 7]. Поэт точно охарактеризовал не только произведение

Соковнина, но и одну из важнейших для понимания миниатюры черту – неоднородность. Орлицкий писал, что форма «обладает разными жанровыми потенциями», которые могут проявиться в качестве рассказа, аллегории, басни и проч.» [Орлицкий, 2002, с. 222]. Возможно, это обусловлено изначально размытыми границами миниатюры, открытостью к интерпретации. Зарождаясь на границе стиха и прозы, она предполагает синтез жанровых приемов.

Рассмотрим эту тенденцию на примере текста «Людоеды». В миниатюре речь идет о неких фантастических существах, на что указывает слово «морда» при описании их внешности и наличии, видимо, только одного глаза: «Бегущее нижнее веко, как бы вываливающийся глаз, эти пульсирующие прожилочки на щеках» [Соковнин, 2012, с. 32]. Герой рассматривает людоеда через окно своей комнаты и вскоре начинает подозревать своих жену и двух сыновей в принадлежности к ним. М. Рыбина, обсуждая локус окна в миниатюрах Тургенева, отмечает: «“Стихотворение в прозе” создает образ жанра-источника, предлагая увидеть характерную для последнего “картину мира”, но актуализирует момент перехода от одной “картины” к другой» [Рыбина, 2011, с. 121].

В «Людоедах» именно взгляд изнутри наружу вводит читателя в иную действительность. На улице герой находится под пристальным взглядом морд, по-видимому, не умеющих определить в нем человека. В ресторане (месте, напомним, ассоциирующимся у Вариуса со страхом и неудобством) существа пируют за столом, и герою приходится надеяться, что сегодня он спасется. Сомнения в реальности происходящего возникают уже с первой строки миниатюры: «То, что они есть, было понятно хотя бы потому, что он ни разу не встречал их, а тем не менее они были» [Соковнин, 2012, с. 32]. Заметив «морду» в своем окне, герой вспоминает, что недавно видел подобное – и вскоре мир заполняется людоедами. Это не удивляет ни его, ни окружающих. Миниатюру можно интерпретировать по-разному: как проявление состояния Вариуса, как проникновение абсурда в реальность (с элементами хоррора) и как эмблему всеобщей подозрительности в советском обществе. В «Людоедах» отец боится сына, подозревая его в принадлежности к чудушам; поговорить наедине с другом невозможно – в окно подсматривают. Соковнин вскрывает параноидальную атмосферу, в которой формула «не есть, но есться» [Соковнин, 2012, с. 35] обозначает положение жертвы и, вместе с тем, отказ от проактивного участия в репрессиях.

В пользу данного прочтения говорит миниатюра «Ему казалось, что он положил это на стул...» Вариус убирается в квартире в ожидании прихода гостей и никак не может обнаружить неизвестный потерянный предмет. Нащупав бумажку в карманах, он звонит и узнает время: девятнадцать часов и тридцать семь минут. Посчитав, что уже поздно («Если бы хотя семнадцать минут...»), он ложится на кровать [Соковнин, 2012, с. 62]. Конечно, прямое упоминание рядом двух роковых дат (1937 и 1917) российской истории случайностью быть не может. Становится очевидно, что в роли гостей должны были выступить спецслужбы, пришедшие для ареста; так в «Вариусе», видимо, заявлена тема репрессий.

Обратимся и к миниатюре «Сказка о трех женихах, рассказанная бабушкой Варварой Мариусовной». Отметим, что ни по отцовской, ни по материнской линии бабушки с таким именем у Соковнина не было. Итак, у крестьянина было три сына, и все трое посватались к дочерям соседа – дурнушке, писаной красавице и средней. Интересно, что в распределении брачных предпочтений происходит своеобразная инверсия: младший выбрал самую красивую, а старший – самую некрасивую. Однако все трое получают отказ. Средняя дочь отвергает предложение со следующим объяснением: «Если бы ты по любви выбирал, то, конечно бы, красавицу выбрал, если из жалости – то дурнушку, а тебе просто баба нужна» [Соковнин, 2012, с. 16]. Дурнушка, в свою очередь, разоблачает расчет старшего брата: «Уж больно расчетливый ты, как я погляжу. Думаешь, коли я худа, так за первого встречного выскочу» [Соковнин, 2012, с. 17]. Она готова согласиться выйти замуж только в том случае, если красавица прежде ему откажет. Это закольцовывает композицию и восстанавливает привычную логику, хотя в таком случае остается неясным, почему средняя все же отказала среднему, равному ей.

Автор использует традиционный мотив трех братьев (но без явного соперничества), вводит и сюжет свадьбы, которая часто оказывается наградой в фольклоре. При этом схема по Проппу (поиск, испытание, вознаграждение) едва ли здесь применима: сватовство к невестам заканчивается неудачей для всех братьев. Композиционная ритмичность текста Соковнина во многом базируется на повторении действий и фраз («У одного крестьянина было три сына, а у соседа – три дочери. Подросли сыновья и захотелось им жениться. А тут у соседа три дочери»), что обеспечивает видимую схожесть со сказкой при одновременном искажении ее жанровых свойств [Соковнин, 2012, с. 16]. Думается, что одна из

причин, почему Соковнин выбрал сказку, заключается именно в характерной для нее тавтологии, совпадающей с речью Вариуса. О. Егорова замечает по поводу сказок о животных: «Композиция сказок основана на трехкратном повторении ключевой ситуации: три раза лиса просится к мужичку в избу, три раза она обращается к петуху <...> Каждая встреча вносит новые характеристики персонажей, дополнительное описание обстановки или места действия» [Егорова, 2020, с. 87]. При этом иногда повтор выполняет функцию успокоения читателя, создает монотонный ритм, чтобы затем кончиться внезапно и пугающе. В инверсии порядка сватовства в сказке Соковнина происходит обман ожиданий читателя – финал действительно предстает неожиданным в своей алогичности: повторы готовят реципиента к развязке, которой не происходит. Наконец, отмечает Егорова, повтор позволяет лучше запоминать устный жанр, что еще раз подтверждает желание Соковнина приобщить прозу к живой речи [Егорова, 2020, с. 88].

Миниатюра Соковнина напоминает сказочные опыты Ф. Соллогуба и прозу Хармса. Э.°Ваннер пишет, сопоставляя обэриута и символиста: «Оба автора оперируют минималистическими (не)нарративами и ложными окончаниями. Кроме того, они оба изображают “павший” мир удручающей банальности, <...> Возможные выходы в трансцендентную контрреальность лишь намечаются, но остаются неясными» [Wanner, 2001, р. 464]. Действительно, у Соковнина мораль оказывается размытой, это своего рода анти-сказка, чья идентичность состоит в демонстративном подрыве жанровой структуры. Сказка деформируется под влиянием общей перевернутости мира «Вариуса».

* * *

Итак, жанр миниатюры оказывается удобной формой для артикуляции маргинального «я» через специфическую языковую манеру, переданную фигурой повтора («заикание»), не только сближающей письменный текст с устной речью, но и становящейся композиционной, нарративной основой цикла прозы; патология высказывания превращается в способ субъективации не только отдельного человека, а целой группы людей: Вариус оказывается собирательным образом, «символом современного лиризма», передающим коллективный опыт психологически иных людей. Образ Вариуса наделен автобиографическими чертами, однако подчеркнем: Соковнин создает определенную дистанцию между собой и своим героем с помощью гиперболизации характера и за-

мены собственной физической болезни на особенное состояние Вариуса. Форма позволяет отразить фрагментированную, абсурдную реальность, охватить принципиально разные состояния сознания Вариуса (к примеру, параноидальный убийца и асоциальный, но безобидный человек). Также миниатюра оказывается удобной для реализации в прозе минималистических тенденций поэзии Соковнина.

Список литературы

- [Ахметьев И.А.] Kafka и Мальков-Соковнин [запись в блоге]. – 2016. – 02.09. – URL: <https://ayktm.livejournal.com/183432.html> (дата обращения 18.10.2025).
- Балашов Н.И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран А. Гаспар из тьмы / подг. Н.И. Балашов, Е.А. Гунст, Ю.Н. Стефанов. – Москва : Наука, 1981. – С. 235–295.
- Барт Р. Нулевая степень письма / пер. Г.К. Косикова. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2025. – 96 с.
- Белый А. Мастерство Гоголя. – Москва ; Ленинград : ОГИЗ, 1934. – 355 с.
- Вензель Е.П. Записки с похмелья // Митин журнал. – 1985. – № 5. – С. 41–78.
- Доррендорф К.К. Михаил Соковнин в фотографиях Константина Доррендорфа / сост. К.К. Доррендорф, Г.В. Зыкова. – Москва : Москва-Иерусалим, 2017. – 179 с.
- Егорова О.А. Компаративный анализ художественной специфики сказок о животных (на материале британских и русских сказок) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 7. – С. 85–89.
- Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. Ф.А. Перовской. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1995. – 471 с.
- «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях / сост. и отв. ред. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. – Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2022. – 639 с.
- Зыкова Г.В., Пенская Е.Н. «Предметники» М.Е. Соковнина как поэтические травелогии // Русский травелог XVIII–XX веков. Маршруты, топосы и жанры и нарративы : колл. монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2016. – С. 422–461.
- Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. – Москва : Прогресс, 1965. – 615 с.
- Некрасов Вс. Вариус и автор // Соковнин М.Е. Проза и стихи / сост., подгот. текста и коммент. И.А. Ахметьева. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – С. 5–11.
- Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – Москва : РГГУ, 2008. – 845 с.
- Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – Москва : РГГУ, 2002. – 685 с.
- Ревзина О.Г., Ревзин И.И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. – 1971. – № 284. – С. 232–254.

Рыбина М.С. «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и «Гаспар из тьмы» А. Бертрана: поэтика жанра : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2011. – 205 с.

Соковнин М.Е. Проза и стихи / сост., подгот. текста и коммент. И.А. Ахметьева. – Вологда : Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. – 335 с.

Сологуб Ф.К. Сказочки // Сологуб Ф. Собрание сочинений : в 10 т. – Санкт-Петербург : Шиповник, 1911. – Т. 10. – С. 9–120.

Солженицын А.И. Крохотки // Солженицын А.И. Собрание сочинений : в 30 т. – Москва : Время, 2007. – Т. 1. – С. 533–572

Эрль В.И. Собрание проз. – Санкт-Петербург : Jaromir Hladik press, 2023. – 312 с.

Шевчук Ю.В. Поэзия И. Анненского и А. Ахматовой : формы лиризма : дис. ... д-ра филол. наук. – Москва, 2015. – 604 с.

Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. – Paris : Librairie Nizet, 1959. – 814 p.

Deming R. The homeless heart : abstraction and the prose poem // The Edinburgh companion to the prose poem / ed. M. Ann Caws, M. Delville. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 2021. – P. 121–134.

Edson R. The intuitive journey and other works. – New York ; Hagerstown ; San Francisco ; London : Harper & Row publ., 1976. – 193 p.

Gillett S. At the beginning : Ania Walwicz's writing // Southerly. – 1991. – N 2. – P. 239–252.

Kluba A. The prose poem as a (non)genre : a Polish case study. – Berlin etc. : Peter Lang international academic publ., 2021. – 496 p.

Kafka F. Dearest Father : stories and other writings. – New York : Shocken Books, 1954. – 409 p.

Monroe J. A poverty of objects : the prose poem and the politics of genre. – Ithaca ; London : Cornell univ. press, 1987. – 349 p.

Richards M. Without rhyme or reason : “Gaspard de la Nuit” and the dialectic of the prose poem. – Lewisburg (PA) : Bucknell univ. press, 1998. – 162 p.

Wanner A. Russian minimalism : from the prose poem to the anti-story. – Evanston (IL) : Northwestern univ. press, 2003. – 216 p.

Wanner A. Russian minimalist prose : generic antecedents to Daniil Kharm's “Sluchai” // The Slavic and East European journal. – 2001. – N 3. – P. 451–472.

Wesling D. The new poetries : poetic form since Coleridge and Wordsworth. – London ; Toronto : Associated univ. press, 1985. – 228 p.