



- ¹³ См. подробнее: Рашковский Е. Историк Михаил Гершензон // Новый мир. 2001. № 10. С. 128–138.
¹⁴ См.: Нусинов И. Гершензон М. О. // Литературная энциклопедия : в 11 т. М., 1929. Т. 2. С. 500.
¹⁵ Гершензон М. Литературное обозрение // Научное слово. 1904. № 9. С. 140.
¹⁶ Там же. С. 140.
¹⁷ Гершензон М. Видение поэта М., 1919. С. 11.
¹⁸ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 156.

- ¹⁹ Евлахов А. Гергарт Гауптман. Ростов н/Д., 1917. С. 4.
²⁰ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1905. С. 97.
²¹ См.: Гершензон М. Литературное обозрение // Научное слово. 1903. № 10. С. 143.
²² Без подписи. [Рецензия]. Н. Котляревский. Старинные портреты. СПб., 1907 // Вестник Европы. 1907. № 9. С. 366. (Авторство восстановлено по библиографии Я. З. Бермана).

УДК 821.161.1.09-1+929 Вяч. Иванов

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ФОРМУЛЫ В ЗАГЛАВИЯХ СТИХОТВОРЕНИЙ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

С. В. Федотова

Тамбовский государственный университет
E-mail: lucia-th@yandex.ru

В статье рассматривается символистская стратегия в озаглавлении текстов в поэзии Вячеслава Иванова. Анализ стихотворений с названиями, включающими литургические формулы, подтверждает осознанность литургического дискурса, выстраиваемого поэтом для решения религиозно-эстетических задач. **Ключевые слова:** символизм, заглавие, литургические формулы, литургический дискурс.

Liturgical Formulas in the Titles of Vyacheslav Ivanov's Poems

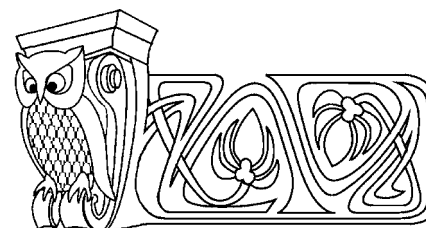
S. V. Fedotova

The article deals with the symbolist strategy of naming Vyacheslav Ivanov's poetic texts. The analysis of his poems with the titles including liturgical formulas confirms the deliberateness of the liturgical discourse created by the author to solve religious and aesthetic problems.

Key words: symbolism, title, liturgical formulas, liturgical discourse.

На фоне «вытеснения озаглавленных текстов неозаглавленными»¹, наметившегося в XIX в., модернистские стратегии по именованию произведений выглядят достаточно внушительно. Особенно это касается младосимволистов, соединивших в своих эстетических опытах платоновскую эйдетику, христианскую симвонологию, софиологию и имяславие. Желание увидеть во всем божественное всеединство, иерархию всех уровней бытия определяет поэтический дискурс символистов. Отсюда вытекает одна «из стержневых задач символизма в целом»², которая заключается в структурировании циклов, поэм и поэтических сборников как единого метатекста. Естественно, что в такой структуре заглавия также иерархически выстраиваются – от названия сборника через названия разделов к названиям отдельных стихотворений.

В случае с Вячеславом Ивановым, последовательно утверждавшим неразрывность искусства и



культы, поэтический дискурс приобретает литургические черты. Посмотрим, как это проявляется на уровне заглавий.

Для начала остановимся на названиях его поэтических сборников, в которых отражаются литургические аллюзии или прямые цитаты. В заглавии первой книги «Кормчие звезды», которое «благословил» Вл. Соловьёв³, есть соотношение с византийским собранием *непреложных соборных постановлений*. Такое название сразу предопределяет структуру византийско-христианского пространства, внутри которого находится автор и войти в которое призван читатель. В многозначном наименовании третьей книги лирики «Сог арденс» есть глубокий пласт литургических коннотаций, связанных с символикой сердца⁴. Заглавие «Нежная тайна» содержит один из важнейших религиозных концептов христианства: тайна как неизреченное Божественное откровение. У Иванова акцент сделан на тайне любви и материнства, что наполняет заголовков мерцанием Богородичных мотивов (хотя, заметим, что эпитет «нежный» чрезвычайно нетипичен для канонического религиозного дискурса и встречается только в новейших литургических текстах, например в Акафисте Пресвятой Богородице перед иконами ее «Благоуханный цвет» и «Неувядаемый цвет», икос 5: «*Радуйся, любви и нежности Материнския вечный Кладезю*»). Что касается названия последнего сборника – «Свет Вечерний», – то оно прямо содержит цитату из древнейшего гимна «Свете тихий», входящего в вечернее богослужение⁵.

Помимо этого в каждой книге Иванова встречаются интертекстуальные заглавия стихотворений, «работающие» на литургический дискурс. Их можно разделить на несколько видов. Во-первых, это **библейзмы**, среди которых встречаются **цитаты** («Неведомому Богу (I, 540), «*Лазаре, гряди вон!*» (I, 641), *Лето Господне* (I, 749), *De profundis*



(II, 237), *Язвы гвоздиные* (II, 256), *При дверях* (III, 28), *Quia Deus* (III, 564) и др.); **аллюзии** (*Песнь потомков Каиновых* (I, 522), *Дерево Добродетелей* (I, 642), *Вечные Дары* (I, 568), *Долина – храм* (II, 739), *Крест зла* (II, 744), *Путь в Эммаус* (II, 263), *Притча о Девах* (II, 266), *Храмина Чуда* (II, 266), *Рыбарь* (III, 12), *Иов* (III, 180), *Ковчег* (III, 23) и др.); **концепты** (*Дух* (I, 518), *Персть* (I, 519), *Жертва* (I, 703), *Утешитель* (III, 382) и др.).

Во-вторых, это **богословские термины**, осмысляющие евангельское откровение (*Воплощение* (I, 519), *Аскет* (I, 539), *Эпифания* (I, 640), *Отречение* (I, 563), *Раскаяние* (I, 760), *Оправданные* (III, 524), *Чистилище* (III, 548), *Безбожие* (III, 552), *Богопознание* (III, 552) и др.).

В-третьих, это **заглавия, связанные с церковным искусством** (*Монастырь в Субиако* (I, 620), *Собор св. Марка* (II, 498), *Икона* (III, 555), *Новодевичий монастырь* (III, 565), *Владычица Дербенская* (IV, 29), *Чаша Святой Софии* (IV, 36) и др.).

В-четвертых, это **заглавия, связанные с литургическим временем – годовым** (*Духов день* (II, 316), *Троицын день* (II, 317), *День Вознесения* (II, 511), *Рождество* (III, 556)) и **суточным** (раздел «Повечерие» (II, 277–282), *Сорокоуст* (II, 353), *Утренняя молитва* (II, 496) и др.).

И, наконец, это **заглавия – литургические формулы**, на которых мы остановимся подробнее. Литургическими формулами являются относительно устойчивые единицы текстов, регулярно повторяемые на литургии в установленном порядке и месте в неизменном звучании. В поэзии Серебряного века они употреблялись достаточно часто, в связи с чем в литературоведении встречается термин «литургизация текста»⁶. Представляется, что корректнее говорить о литургическом дискурсе, который предполагает осознанное включение в текст литургических элементов с целью создания ситуации общения человека с Богом в рамках определенной религиозной традиции. Эти элементы должны определенным образом отвечать на вопросы: кто говорит? что говорит? кому? как говорит? зачем? где и когда? Иными словами, они выстраивают коммуникативную стратегию автора, первым сигналом которой является заглавие текста. Оно создает у читателя горизонт ожидания, которое может подтвердиться, а может быть разрушено при возвратном движении сознания от конца к началу произведения. При этом чем дальше находится читатель от той литургической традиции, которая определяет дискурс поэта, тем закрытее и непонятнее становится текст. В таком случае литургическая формула в заглавии служит тем первым препятствием для восприятия, без преодоления которого событие понимания не произойдет.

Возьмем, к примеру, стихотворение *Милость Мира* (I, 555), заглавие которого несомненно представляет литургическую формулу анафоры, таинства возношения, то есть начала евхаристи-

ческого канона на литургии Иоанна Златоустого. На возглас диакона: *Станем добре, станем со страхом, вонмем, святое возношение в мире приносити*, – хор отвечает: *Милость мира, жертву хваления*. По объяснению Николая Кавасилы, этот ответ означает, что мы приносим «милосердие Тому, Кто сказал: милости хочу, а не жертвы. Милость же есть плод чистейшего и крепчайшего мира, когда душу не возбуждают никакие страсти и когда ничто не мешает, чтобы она наполнилась милостью и жертвою хваления». Тема жертвы – одна из самых постоянных в творчестве Иванова. В данном стихотворении литургическая формула в заглавии определяет содержание и поэтический язык первой строфы, которая отсылает к евхаристическому канону, к литургической ситуации соборного благодарения и возношения бескровной жертвы на алтаре:

Единого разноглагольной
Хвалой хвалить ревнует тварь.
Леп, Господи, в Руси бездолной
Твой крест и милостный алтарь!

Этот же момент анафоры (возношения) проясняет и третью строфу, хотя и в несколько неожиданном ключе. Так, читаем:

Ему, Кто зрак прияв раба,
Благий, обходит наши нивы, –
И сердца темная алчба,
И духа вешего порывы.

Неожиданность трактовки заключается в том, что в жертву по определению должно приноситься лучшее из того, что имеет человек, – *милость мира* (то есть наивысшее духовное состояние человека, которое и порождает хваление, благодарение и любовь). У Иванова же в жертву приносятся не только *духа вешие порывы*, но и *сердца темная алчба*. Эпитет говорит сам за себя. И в этом проявляется уже поэтическая модификация литургического дискурса, которая раскрывает путь к пониманию ивановской антропологии раннего периода, то есть времени выхода в свет первых двух его книг лирики «Кормицы звезды» и «Прозрачность», а также хронологически близких статей. В частности, в программной статье «Символика эстетических начал» (1905) религиозно-эстетическая деятельность человека рассматривается Ивановым с помощью категорий восхождения и нисхождения, которые имеют прямое отношение к анализируемому стихотворению.

Так, с восхождением связана «символика теургической тайны и мистической антиномии, чья священная формула и таинственный иероглиф: ”богоносец – богоборец”» (I, 824). Еще одна цитата автокомментарирующего типа: «Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем» (I, 824) – созвучна последней строфе стихотворения:

Нет, Ты народа моего,
О, Сеятель, уж не покинешь!
Ты богоносца не отринешь:
Он хочет ига Твоего!



Убежденность поэтического высказывания вполне понятна только в том смысловом поле, которое задается заглавной литургической формулой анафоры, или возношения даров на евхаристии. Предельно упрощая поэтический текст, можно сказать, что русский народ является, по Иванову, богоносцем, потому что его сознание оказывается евхаристичным, готовым на *жертву хвалы*. И именно в силу этого Христос нисходит к Руси *бездольной* и, *зрак прияв раба, / Благий, обходит наши нивы...* Тут звучит явная реминисценция из Тютчева, поднимавшего ту же проблематику богоизбранности русского народа:

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя⁷.

В таком контексте явление Христа связывается с категорией нисхождения, которую в той же статье Иванов называет «красотой христианства» (I, 827) и прямо – «милостью мира» (I, 828).

Антиномичность восхождения и нисхождения, определяемых в «Символике эстетических начал» разными выражениями из Рождественского тропаря (первое, по Иванову, «слава в вышних», второе – «на земле мир» (I, 826)), задает смысловое движение и топику произведения – от возношения *жертвы хвалы* и созерцания *иконостаса* с его *горними ликами* Богоматери и *Спаса* в первых двух строфах к признанию в последних двух, что Христос *обходит наши нивы* и как *Сеятель* никогда не отринет народа-*богоносца*, выступающего в таком контексте *доброй землей* (Матф. 13:8, Мар. 4:8, Лук. 8:8).

Таким образом, заглавие «Милость мира» вбирает у Иванова религиозно-эстетическую антиномию восхождения-нисхождения, направляет смысловое движение, образность и историко-софскую проблематику стихотворения в русло литургического дискурса.

Очень близко по функции заглавие стихотворения *Тебе благодарим* (I, 704), которое также является литургической формулой, входящей в евхаристический канон. Евхаристия – это и есть благодарение. Словами «Благодарим Господа» священник начинает саму евхаристическую, то есть благодарственную молитву. Формула благодарения, представленная в заглавии ивановского стихотворения, встречается во всех известных с древности литургиях (например, у Иоанна Златоустого – хор: *Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш...*).

Первохристианские молитвы строились как харизматическое и свободное по форме благодарение Богу. В описании святого Иустина Философа теург (то есть литургисающий) совершал свое благодарение «сколько он может». В этом смысле Иванов как будто продолжает эту первохристианскую практику свободного благодарения, так как все стихотворение выстроено в жанре молитвенного обращения к Богу в таинстве евхаристии:

Бог страждущих,
чьей страстной Чаши жаждем,
По Ком горим!
Зане в Тебе, зане с Тобою страждем, –
Благодарим!

В евхаристическом каноне при словах «Благодарим Господа» все молитвенное собрание и каждый в отдельности приносит Богу словесную и бескровную Жертву. Последовательности евхаристического канона Иванов придерживался и в структуре миницикла «*Suspiria*», где стихотворению «Тебе благодарим» предшествует текст с заглавием «Жертва», а за ним следует «Гость» – парафраз причастия человека Христу и его общения⁸ с Богом в таинстве евхаристии.

Рассмотрим еще один случай. В заглавии стихотворения *В лепоту облечеся* (II, 305–306) звучат слова из так называемого Царского, 92-го Псалма: *Господь воцарися, в лепоту облечеся* (Господь воцарился. Он облечен величием (более точно – благолепием облечся)) (Пс. 92:1). В основе лирического сюжета стихотворения – размышления, связанные с созерцанием ночных деревьев:

Деревья спят – и грезят? – при луне;
И таинство их жизни – близко, близко...

Однако смысл этих размышлений раскрывается только тогда, когда мы понимаем, что слова псалма, вынесенные в заглавие, входят в литургическую формулу, а именно в прокимен⁹ и в стихиры на стиховне¹⁰, которые поются в субботу на Великой вечерне и по смыслу раскрывают таинство Воскресения Христова. Так, за стихом *Господь воцарися, / в лепоту облечеся* следует стихира: *Да радуется тварь, небеса да веселятся, / руками да восплещут языцы с веселием: / Христос бо Спас наш, на Кресте пригвозди грехи наша: / и смерть умертвив живот нам дарова, / падишаго Адама всероднаго Воскресивый, / яко Человеколюбец*¹¹.

Именно эта, свернутая в заглавии, воскресная стихира на стиховне может прояснить читателю, о каком *таинстве* деревьев говорится в стихотворении – «таинстве» воскресения, которое природа переживает каждый год. Невозможность воскресать в ритме природы не мешает человеку понимать суть воскрешения, созерцая цикличность жизни растений. Флоренский, например, писал о том, что античный праздник цветов (анфестерии) был древнейшим прообразом Воскресения Христова¹². Поэтому у Иванова об этом таинстве говорится:

Пускай недостижимо нам оно, –
Его язык немотный нам понятен...

Далеко не случайна фрагментарность первого стиха псалма, вынесенная в заглавие – *В лепоту облечеся* (то есть вся природа (мир и человек) облеклась в красоту, обновилась и переродилась). Это одна из любимых тем Иванова, как и других соловьевцев, – преображение жизни и спасение человека красотой и творчеством:

И всякой жизни творческая дрожь
В прекрасном обличается обличье...



Первое же утверждение псалма *Господь воцарится...* отсутствует в заглавии, так как лирический субъект только *чает воскресения мертвых и жизни будущего века*. Поэтому в последней строфе появляется будущее время:

И будет мир, как этот сад застылый,
Где внемлет все согласной тишине...

Отметим также, что литургической формулой из вечернего богослужения, вынесенной в заглавие текста, мотивируется лунная образность стихотворения.

Не останавливаясь на стихотворениях Иванова, в названиях которых так или иначе указывается основной жанр речевого высказывания в литургическом дискурсе – *Моление Св. Вячеславу* (IV, 55), *Молитвы* («Боже, спаси», «Созрел на ниве колос») (IV, 64), – подведем предварительные итоги.

Итак, мы убедились, что Вяч. Иванов последовательно и осознанно внедрял в свои произведения литургические формулы. Мы рассмотрели, конечно, только некоторые примеры, в которых они вынесены в заглавие, маркированы в заголовочной части текстов. Тем не менее именно эти примеры являются весьма показательными для выявления паратекстуальных отношений заглавий и стихотворений. Несомненно, для Иванова как настоящего символиста в заглавии сосредоточен основной символ произведения или его концепт. В случае же выдвигания на место заглавного символа литургических формул этот символ определяет религиозный, а точнее, литургический дискурс. Литургия (общее дело) соединяет практически все основные идеи Иванова: преодоление индивидуализма соборностью; спасение человека и культуры через возврат к памяти культа; в любом культе (у Иванова речь идет, как известно, прежде всего о дионисийстве и христианстве) в центре находится таинство жертвоприношения, к которому восходят многие символы ивановской поэзии, его заветные идеи о сущности любви и поэзии, и др.

Анализ литургического дискурса поэта даже в самом приближенном виде опровергает распространенное и ошибочное мнение о том, что Иванов в большей степени «язычник», чем христианский поэт и мыслитель. Он выстраивает свою поэтическую стратегию осознанно и серьезно. С. Аверинцев неоднократно говорил, что Иванов – чуть ли не единственный поэт Серебряного века, который не допустил в свое творчество яда иронии и богохульства. Поэтому литургические формулы в заглавиях – это явные знаки определенного дискурса поэта, надеющегося с помощью поэзии вернуть человека к Богу, напомнить ему о его Божественном происхождении, о его царском достоинстве и о путях его онтологического спасения.

Примечания

¹ См.: Орлицкий Ю. Заглавие произведения и книги в современной русской поэзии // Современная русская

литература: проблемы изучения и преподавания : материалы междунар. науч.-практ. конф. URL: http://files.pspu.ru/sci_liter2005_materials.shtml (дата обращения: 25.03.2011)

- ² См.: Аверинцев С. Предварительные замечания // Иванов В. Человек: Приложение: Статьи и материалы. М., 2006. С. 52.
- ³ Иванов передал свой разговор с Вл. Соловьёвым: «Владимир Сергеевич, я думаю назвать эту книгу лирики – “Кормчие звезды”. Как Вы относитесь к такому заглавию, одобряете его?». «Номоканон, – последовал немедленный ответ, – скажут, что автор филолог, но это ничего. Очень хорошо, очень хорошо». Номоканон – византийское собрание непреложных соборных постановлений – был в славянском переводе назван «Кормчей книгой» // Иванов В. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель, 1974–1987. Т. I. С. 41. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страниц в скобках.
- ⁴ См.: Шишкин А. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова. (К теме: «Иванов и Данте») // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 333–352.
- ⁵ «Свете тихий святых славы Бессмертного Отца, Небесного, Святого, Блаженного, Иисусе Христе! Пришедше на запад солнца, видевше свет вечерний, поем Отца, Сына и Святого Духа, Бога, Достойн еси во вся времена пет быти гласы преподобными, Сыне Божий, живот дай: темже мир Тя славит».
- ⁶ См.: Кулаков И. Богослужебный текст в поэзии Н. А. Клюева. URL: <http://kluev.org.ua/academia/kulakov.htm> (дата обращения: 25.02.2011).
- ⁷ И стихотворение Тютчева, и стихотворение Иванова восходят к апостолу Павлу, который пишет, что Христос, будучи Образом Отца, «зрак раба прием» (в русском переводе «приняв образ раба»), смирил Себя до смерти (Фил. 2: 7). В. Лепяхин заметил, что образ Иванова текстуально ближе к апостольскому, чем образ Тютчева (См.: Лепяхин В. Иконичный образ святости: пространственные, временные, религиозные и историософские категории Святой Руси. Часть 3. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/332.htm#4> (дата обращения: 25.02.2011).
- ⁸ Проблеме общения как онтологически-религиозного понятия посвящена интереснейшая работа: Зизиулас Иоанн, митр. Бытие как общение: Очерки о личности и Церкви. М., 2006.
- ⁹ Прокимен (греч. *προκειμενον* – букв. «лежащий впереди») – в Православной церкви неоднократно повторяемая песнь, состоящая чаще всего из одного стиха псалма (хотя есть прокимны, взятые из Евангелия, Апостола).
- ¹⁰ Стихира (греч. *στιχῆρά* – «многостишие») – богослужебное песнопение, написанное стихотворным размером, или приуроченное к стихам Стихиры «на стиховне», или «стиховны» названы так потому, что присоединяются не к повседневному псалму, а к особым стихам, приуроченным к данному дню или празднику (См.: Архимандрит Киприан (Керн). Литургия: гимнаграфия и эортология. М., 2002. С. 34–37).
- ¹¹ Рус. перевод: «Да возрадуется все творение, / небеса да возвеселятся, / с радостию да рукоплещут народы; / ибо



Спаситель наш Христос / пригвоздил ко Кресту грехи наши / и, смерть умертвив, жизнь нам даровал, / падшего Адама со всем родом воскресив, как Человеколюбец».

¹² Ср. аналогичную трактовку Флоренского: «Бесчисленные узы вяжут отдельные моменты празднеств

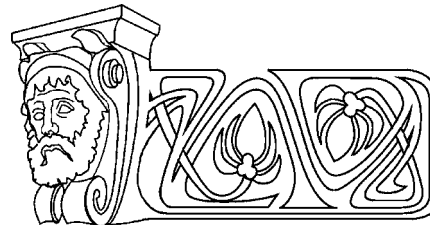
весеннего цикла в одноплотное тело, искрящееся всеми цветами, имя которому – Воскресение Христово. В порядке годового круга Пасха есть освящение земных недр Земли, земной стихии» (Флоренский П. Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии). М., 2004. С. 305).

УДК 821.161.109-3+929Пильняк

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ПРОЗЫ БОРИСА ПИЛЬНЯКА 1930-Х ГОДОВ

И. В. Здерева

Московский государственный областной социально-гуманитарный институт
E-mail: ik-180383@mail.ru



Статья посвящена проблеме художественной эволюции поэтики Б. А. Пильняка, рассмотренной на примере его поздних произведений. Выделена магистральная закономерность развития творчества писателя, детально прослеживается движение авторской мысли от малой, разорванной формы к более сложным жанровым образованиям. Вопреки мнению о покаянии и измене своим позициям подчеркивается верность Пильняка себе и своим художественным принципам.

Ключевые слова: циклизация, принципы циклообразования, жанровое своеобразие, художественная эволюция, поэтика Пильняка, пильняковедение.

Artistic Evolution of Pilnyak's Prose of the 1930s

I. V. Zdereva

The article is dedicated to a problem of artistic evolution of Pilnyak's poetics analyzed on the example of his later works. The main development pattern of the writer's work is singled out; the author's idea changing from the short broken forms of narrative to more complicated genre formation is traced in details. In spite of the repentance and the betrayal of his positions, Pilnyak's faithfulness to himself and his adherence to the artistic principles are emphasized.

Key words: cycle formation, principles of cycle formation, genre originality, artistic evolution, Pilnyak's poetics, literary criticism of Pilnyak.

Современное литературоведение проделало значительную работу по изучению творчества Бориса Пильняка, однако внимание критиков распределялось очень неравномерно. Как отмечает В. Крючков, «эволюция Б. Пильняка расценивается в целом в соответствии с известной печальной формулой как “сдача и гибель советского интеллигента”»¹. До сих пор произведения Пильняка 1930-х гг. часто отказывают в художественных достоинствах, связывая их создание лишь с требованием эпохи. Несмотря на глубокое и детальное исследование поэтики пильняковской прозы, многие современные исследователи (в их числе и И. Шайтанов², Д. Савелли³, Н. Горина⁴, Л. Кислова⁵) расценивают прозу этого времени как «компромиссную», вынужденную.

На наш взгляд, сложившееся мнение о покаянии и измене самому себе в последний период творчества писателя требует пересмотра. Вопреки традиционному подходу к произведениям Пильняка 1930-х гг. как к образцам «приспособленческой» прозы считаем, что последний период его творчества сопровождается выходом художника на новый уровень и постановкой новых проблем. Этому этапу необходимо уделить особое внимание в современном пильняковедении. Именно в комплексном исследовании литературных произведений Пильняка 1930-х гг. выявляются закономерности эволюции его творческой системы.

К концу 1920-х гг. в творчестве писателя заметно проявляется желание уйти от излюбленного жанра очерка, от малой и разорванной формы, прослеживается стремление к формам более крупным – в частности, в прозе Пильняка возникло тяготение к циклизации, что существенным образом повлияло на развитие его прозы. Очевидным свидетельством этого тяготения является «японский» цикл писателя, который составляют работы, ставшие творческим итогом двух путешествий в Страну восходящего солнца: «Корни японского солнца», «Олений город Нара», «Рассказ о том, как создаются рассказы», «Камни и корни», статьи для японских журналов, а также письма, написанные им из Японии.

«Японский» цикл складывался на протяжении нескольких лет, художественная мысль писателя неизбежно стремилась от зарисовки к более крупному и сложному жанровому образованию: это движение разворачивалось как сложный эволюционный процесс.

Авторское «я», как и прежде, в центре, стиль автора легко узнаваем, Пильняк не разрушает ранее написанные произведения ради создания нового, а осторожно «стягивает» их в единое целое. Несмотря на то что писатель так и не объединил свои произведения (цикл является не авторским и не собранным), цикл все же сложился, причем такой, в котором отчетливо прослеживаются принципы циклообразования.