



МИХАИЛ ШИШКИН

Знаковые имена современной
русской литературы

Знаковые имена современной русской литературы
МИХАИЛ ШИШКИН

Wybitni pisarze współczesnej
literatury rosyjskiej

**MICHAŁ
SZYSZKIN**

Praca zbiorowa pod redakcją
Anny Skotnickiej i Janusza Świeżego

Kraków 2017

**Знаковые имена современной
русской литературы**

**МИХАИЛ
ШИШКИН**

Коллективная монография под редакцией
Анны Скотницкой и Януша Свежего

Краков 2017

Redakcja
Anna Skotnicka
Janusz Świeży

Recenzenci
Katarzyna Jastrzębska
Wasilij Szczukin

Korekta i adiustacja
Filippo Camagni
Justyna Pisarska
Janusz Świeży

Zdjęcie Michaiła Szyszkina na okładce
Jewgienia Frołkowa

Projekt okładki (wg pomysłu Beaty Nowak-Żurawskiej),
układ graficzny i dtp
Tomasz Sekunda

© Copyright by Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, 2017
© Wydawnictwo «scriptum», 2017

Publikacja dofinansowana przez
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I

ISBN 978-83-65432-70-4

Wydawnictwo «scriptum»
Tomasz Sekunda
tel. 604 532 898

e-mail: scriptum@wydawnictwoscriptum.pl

www.wydawnictwoscriptum.pl

Druk
Poligrafia Salezjańska, Kraków

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
-------------------	---

Часть I

Наталья Иванова

Михаил Шишкин: контексты прозы	21
--------------------------------------	----

Марк Липовецкий

Центон Шишкина: империя, насилие, язык	35
--	----

Юлия Брюханова

Михаил Шишкин: избывание трагизма бытия в художественном слове	49
---	----

Анна Скотницка

Между утратой и надеждой. Книга книг Михаила Шишкина	65
--	----

Роман Шубин

Метафизика мирового человека в прозе Михаила Шишкина. Опыт герменевтического анализа	89
---	----

Борис Ланин

Антибахтинский роман Михаила Шишкина	103
--	-----

Марина Абашева

Функция первичных речевых жанров в прозе

Михаила Шишкина113

Татьяна Кучина

Слепой и зеркало: скрытые отражения как структурный

принцип нарратива в прозе Михаила Шишкина123

Александр Леденёв

Сенсорная реактивность как свойство поэтики

Михаила Шишкина131

Александр Распопов

К вопросу о функционировании анималистической

образности в прозе Михаила Шишкина147

Анна Щербакова

Эротизм и материнство в творчестве Михаила Шишкина165

Ольга Гримова

Нарративная поэтика романа Михаила Шишкина

Взятие Измаила: поиск инварианта175**Нина Хрящева**

Слово — вещь — предмет в поэтике Михаила Шишкина

(Венерин волос)187**Галина Нефагина**

«Всё дело в рифмах»: симметрия в романе Михаила Шишкина

Письмовник203**Жужанна Калафатич**

Поиски вымышленного царства.

Трансформация эпистолярного нарратива в романе

Михаила Шишкина *Письмовник*215**Илона Мотеюнайте**

Слово как способ преодоления времени в романах

Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина227

Янина Солдаткина

Итальянские мотивы в романах Михаила Шишкина
Венерин волос и Евгения Водолазкина *Лавр*239

Филиппо Каманьи

«Анабасис» в романе Михаила Шишкина *Венерин волос*249

Эльжбета Тышковска-Каспшак

Память/забвение в романе Михаила Шишкина *Всех ожидает
одна ночь*265

Иоанна Мадлох

Пальто с хлястиком Михаила Шишкина: писатель в поисках
утраченных фотографий277

Владимир Абашев

Русская Швейцария Михаила Шишкина в контексте
путеводительного жанра287

Елена Скарлыгина

Документ и документальность в книге Михаила Шишкина
Русская Швейцария297

Наталья Блищ

Металитературный лабиринт Михаила Шишкина307

Ирина Шульцки

По следам Байрона и Толстого: Скрипторика и субъект
письма в прозе Михаила Шишкина317

Галина Михайлова

«Линия — это точка, вышедшая на прогулку».
Пауль Клее, Роберт Вальзер и Михаил Шишкин:
семантика фланирования335

Александра Зыверт

Человек на войне (Михаил Шишкин, *Венерин волос*)349

Иоанна Кула

Вопросы геопоэтики в романе *Венерин волос*
Михаила Шишкина365

Людмила Шевченко
«Свое» и «чужое» в романе Михаила Шишкина *Письмовник*379

Матеуш Яворски
Категории времени и пространств в творчестве
Михаила Шишкина. На материале романа *Венерин волос*395

Изабель Депре
Два романа Михаила Шишкина в зеркале российской
литературной критики нулевых403

Часть II

Вероника Разумовская
Урок каллиграфии Михаила Шишкина как объект перевода
и вызов переводчикам423

Эмануэла Бонакорси
О переводе произведений Михаила Шишкина439

Андреас Третнер
О переводе445

Михаил Шишкин
Голос в дискуссии о переводе451

Заключительное слово писателя

Михаил Шишкин
Гул затих...459

Сведения об авторах475

Указатель имен493

ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя Михаила Павловича Шишкина (род. 1961) вошло в литературу в начале 1990-х годов и на протяжении тридцати с лишним лет стало одним из ярчайших, интереснейших и самобытнейших, а вместе с тем и спорных. Писатель, — изящная, но непростая проза которого удостоивалась почти всех важнейших российских и многочисленных зарубежных премий, — несомненно стал знаковой фигурой, причем не только русской, но, по нашему убеждению, и европейской литературы.

Собранные в настоящей монографии тексты представляют собой первый опыт многогранного коллективного изучения всего творчества Шишкина. Их авторы — филологи из 9-ти стран мира, участники I Международной научной конференции «Знаковые имена современной русской литературы», прошедшей в Ягеллонском университете 19–21 мая 2016 года, которые на основе прочитанных собой докладов специально для нашего сборника подготовили 31 статью. Том дополняют тексты двух переводчиков шишкинских произведений и, что хочется нам особенно подчеркнуть, рассказ самого писателя.

Идея организации циклических конференций, посвященных знаковым именам новейшей русской литературы, зародилась несколько лет назад и была обусловлена рядом причин. Среди них — появление талантливых писателей, чей взгляд на действительность и ее осмысление посредством литературы ярки и, как правило, неоднозначны. Кроме того, довольно затруднительной стала систематизация современного литературного процесса при помощи традиционных таксономических категорий, которые в результате происходящих культурных перемен нередко оказываются неадекватными. Андрей Немзер совершенно точно определил 1990-е годы — а мы склонны отнести эту констатацию к литературе вплоть до наших дней — как эру имен («время „отдельных” писателей»¹). Однако несмотря на то, что все тропы ведут к персоналиям, мы надеемся, что дискуссии о творчестве конкретных писателей помогут выработать принципы анализа и интерпретации, а в конечном итоге — классификации и оценки разнообразных литературных явлений.

Конференция «Знаковые имена современной русской литературы» вписывается в более широкий проект презентации наиболее интересных современных авторов, чьи произведения вызывают горячий отклик читателей, переводчиков и исследователей в России и мире. Наша задача как организаторов — создать площадку для изучения и популяризации новейшей русской литературы, освещения ключевых аспектов творчества определенных писателей, чего, на наш взгляд, не хватает в существующем научном пространстве. Важным моментом в предлагаемой нами формуле является также общение автора — героя конференции — с читателями: книголюбями, литературоведами, критиками и студентами; Михаил Шишкин встретился с многолюдной аудиторией на двух весьма успешных авторских вечерах: 19 мая в Воеводской публичной библиотеке в Кракове и на следующий день — в Силезской библиотеке в Катовицах. Прошедшая конференция дала возможность дискуссий, поисков и оценок, обмена взглядами, столкновения мнений и мировоззрений. Благоклонно оценили мероприятие его участники: в частности, Наталья Иванова упомянула «Знаковые имена» среди важнейших событий

¹ А. Немзер, *Замечательное десятилетие русской литературы. О русской прозе 90-х годов*, в кн.: он же, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003, с. 258.

литературного 2016 года², а в журналах «Знамя»³ и «Polilog»⁴ появились отчеты о конференции.

Мы надеемся, что и для писателей-героев нашего цикла анализ и критико-литературоведческие интерпретации окажутся любопытными, может быть, даже полезными, и что наши авторы смогут, по определению Джона Эшбери, взглянуть на свое творчество в другой перспективе и позволят себе быть им очарованными⁵.



Михаил Шишкин в актовом зале Collegium Maius Ягеллонского университета, 19.05.2016 г. Фото Иоанны Мадлох

² Н. Иванова [ответ на вопрос Сергея Сдобнова, 2016-й: оглядываясь. Писатели и критики вспоминают важнейшие литературные события уходящего года], Colta.ru, <<http://www.colta.ru/articles/literature/13517#ivanova>> (дата обращения: 22.07.2017).

³ Е. Скарлыгина, Михаил Шишкин в Кракове. Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин, «Знамя» 2016, № 8, с. 235–236.

⁴ Н. Блищ, Международная научная конференция «Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин». Кафедра русской литературы XX–XXIII веков Института восточнославянской филологии в Ягеллонском университете. Краков, 19–21 мая, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2016, № 6, с. 329–334.

⁵ J. Ashbery, *Litany* (1979); см. польский перевод в кн.: В. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012, с. XIII.

Первая конференция была посвящена именно Михаилу Шишкину, автору четырех романов: *Записки Ларионова (Всех ожидает одна ночь*, 1993), *Взятие Измаила* (2000), *Венерин волос* (2005), *Письмовник* (2010), а также рассказов (сборник *Пальто с хлястиком*, 2017) и многочисленных эссе. Писатель с 1995 года живет, в основном, в Швейцарии, которая проникла также и на страницы его книг — *Монтрё–Миссолонги–Астано. По следам Байрона и Толстого. Литературная прогулка от Женевского озера в Бернские Альпы* (2002), *Русская Швейцария. Литературно-исторический путеводитель* (1999, рус. изд. 2011). В конференции приняло участие более 50-ти исследователей, — как маститых, так и начинающих литературоведов, — представляющих 14 стран мира. К сожалению, по ряду причин не все прозвучавшие тогда доклады вошли как статьи в наш сборник.

* * *

Предлагаемая вниманию читателей книга состоит из трех частей. В первой собраны статьи, посвященные творческой личности писателя. Проза Михаила Шишкина анализируется преимущественно с точки зрения синхронии, но также и сквозь призму диахронии. Проблематика второй части сборника — вопросы перевода (одна научная статья и стенограмма выступлений некоторых участников круглого стола, посвященного проблемам перевода произведений Шишкина на другие языки). Том закрывает рассказ *Гул затих...*, подготовленный Автором специально на конференцию и прочитанный им как ее заключительное слово.

Первую часть открывает статья Натальи Ивановой, заместителя главного редактора журнала «Знамя», в котором М. Шишкин дебютировал и впоследствии неоднократно публиковался. Н. Иванова характеризует общественный и литературный контексты произведений писателя.

Ряд статей сборника посвящен проблеме основных черт прозы Шишкина. Марк Липовецкий обращает внимание на прием центона, доказывая, что при его помощи писатель старается преодолеть язык тоталитарного насилия и имперского сознания русской литературы. Исследователь на примере Ларионова — героя романа Шишкина *Всех ожидает одна ночь* — описывает фигуру «русского европейца», понимаемого как продукт всей истории Российской империи. В структуре шишкинского центона Липовецкий обнаруживает игру трех дискурсов: насилия, рус-

ского превосходства и русской утопии. Следовательно, ученый отрицает утвердившийся среди критиков и журналистов стереотип Шишкина как писателя, интересующегося лишь эстетическими вопросами. Подобного взгляда на творчество писателя придерживается и ряд других авторов. Среди прочих проблемных полей, представленных в статьях авторов сборника, — наличие в прозе М. Шишкина актуальных и злободневных проблем современности, например положения беженцев, иммигрантов (Александра Зыверт), или же геополитический (Людмила Шевченко) и геоэстетический (Иоанна Кула) аспекты творчества писателя.

Изучая вопросы художественного мира Михаила Шишкина, исследователи уделили много внимания имманентным данным его текстов и пытались определить доминанту прозы автора. Александр Леденёв усматривает ее в сенсорной реактивности и, отвечая таким образом ожиданиям многих читателей, которые именно в этом свойстве усматривают главное качество произведений писателя, доказывает свою точку зрения путем детального и убедительного анализа романов Шишкина, главным образом *Венериного волоса*. В свою очередь, Татьяна Кучина занимается двумя произведениями — *Слепой музыкант* и *Письмовник*, но утверждение ученой, что структурным принципом шишкинского нарратива являются скрытые отражения, имеет значение для понимания художественного метода писателя в целом.

Как это часто бывает в коллективных трудах, статьи взаимодополняются, их авторы как будто ведут беседы друг с другом, что, в свою очередь, соответствует художественной практике самого автора, для которого так важно понятие рифмизации. К этой теме обращается, в частности, Галина Нефагина, которая на материале романа *Письмовник* изучает вопрос симметрии. Юлия Брюханова прослеживает эволюцию творчества писателя на примере проблемы трагизма на уровне героя, слова и времени, обстоятельно развивая мысль об избывании этой эстетической категории в прозе Шишкина. Анна Скотницка в том же духе доказывает, что пафос прозы писателя (книга книг) заключается в напряжении между противоположными состояниями — утраты и надежды. Интерес Романа Шубина вызвал герой Шишкина, которого исследователь, используя категорию, выработанную Варданом Айрапетяном, определяет как «мирового человека». Вопреки устоявшемуся в критике мнению о чуждости прозы Шишкина русскому духу, Шубин приводит

веские аргументы в пользу положения, что «писатель в своем новаторстве опирается на сильную традицию, представленную в деятельности русских мыслителей XIX века».

В исследованиях творческого воображения писателя важную роль играют вопросы его любимых тем, образности, способа восприятия времени, а также жанровых предпочтений, что и нашло отражение в нескольких статьях. Итак, Анна Щербакова сквозь призму гендерного подхода рассматривает одни из основных тем прозы Шишкина — эротизм и материнство. Александр Распопов анализирует новый для специалистов по творчеству писателя вопрос анималистической образности в его романах, приходя к заключению, что «зооморфизмы и анималистические сравнения в художественном мире прозаика становятся не только демонстрацией несовершенства человеческой природы, но и источником нового знания о человеке». Марина Абашева обращается к существенной для творчества Шишкина проблеме первичных речевых жанров, в особенности жанра письма, и определяет его значение для структуры романов автора. Жанр эпистолярного нарратива стал также предметом статьи Жужанны Калафатич, которая рассматривает его особенности в ракурсе легендарного рассказа о царе-попе Иоанне.

К проблеме нарративной структуры произведений прозаика обращается Ольга Гримова. Исследовательница поддерживает утвердившееся в критике мнение, что «предельно мозаичные на уровне формы, его романы обладают монолитной онтологией», и на материале романа *Взятие Измаила* разрабатывает вопрос инварианта как эквивалента онтологического ядра прозы Михаила Шишкина. В свою очередь, Нина Хрящева, рассматривая вещный мир романа *Венерин волос*, в частности экзистенциальный план вещи, изучает художественные константы онтологически обновленной писателем картины мира, творимого из Слова.

Не обойдена исследователями еще одна отличительная черта прозы Шишкина — специфический подход к вопросу времени. Эта категория стала предметом заметок Матеуша Яворского. Борис Ланин, в свой черед, обращается к понятию хронотопа и на примере *Письмовника* описывает антибахтинскую природу произведений Шишкина, усматривая ее прежде всего в распаде времени, в отсутствии диалогичности и установке говорящего на диалог с самим собой.

Отдельную часть тома составляют статьи, сопоставляющие произведения писателя с текстами других авторов. О внутренней связи, а также общности прозы Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина пишут Илона Мотеюнайте и Янина Солдаткина, а Филиппо Каманьи исследует вопрос интертекстуальности, анализируя роль *Анабасиса* Ксенофонта в структуре романа *Венерин волос*.

Одна из важнейших проблем в творчестве Шишкина — проблема памяти — стала предметом анализа Эльжбеты Тышковской-Каспшак. Исследовательница на примере романа *Всех ожидает одна ночь*, используя концепцию Поля Рикёра, сосредоточивается на категориях памяти и забвения, коллективной и индивидуальной памяти, подчеркивая актуальность затронутых писателем вопросов для новейшей истории России. В свою очередь, Иоанна Мадлох исследует тему памяти, обращаясь к мотиву фотографии, нередко появляющемуся в рассказах Шишкина. Исходя из концепций Ролана Барта и Сьюзен Зонтаг, она доказывает, что описания фотографий являются у Шишкина реакцией на их утрату; таким образом, фотографии — проявление следа, физическое свидетельство человеческого присутствия.

Большой интерес исследователей вызвала эссеистика Шишкина. Она рассматривается ими в перспективе жанровых особенностей: в контексте путеводителя и трактата (Владимир Абашев), документа (Елена Скарлыгина), как проявление металитературного лабиринтизма (Наталья Блищ). Особенное внимание привлекает статья Ирины Шульцки, анализирующей на основе установок Михаила Эпштейна фигуру переписчика и вопрос следописи и субъекта — скриптора. Молодая ученица разбирает вопрос о консолидации распадавшегося повествования (трещины, щели), которая совершается в процессе актов, определяемых повествователем как поглощение и переплетение. Последняя метафора отсылает к ряду других, очень существенных для шишкинского нарратора понятий и метафор — нитей, узлов, линий. Именно о линии говорит в своей статье Галина Михайлова, исследуя эссе Шишкина *Вальзер и Томцак* в свете фигуры фланера.

Первый раздел сборника завершается статьей Изабель Дебре, которая обобщает оценки двух романов писателя, данные российскими критиками.

Вторая часть посвящена проблемам перевода текстов Михаила Шишкина. Ее открывает статья Вероники Разумовской, описывающей на примере рассказа *Урок каллиграфии* сложности перевода произведений Шишкина на английский язык. Затем представлены записи выступлений переводчиков и комментарии к ним Михаила Шишкина. Писатель активно работает с переводчиками своих текстов. На сегодняшний день его произведения существуют более чем на 30-ти языках. Ряд переводческих работ отмечен престижными премиями. Например, в 2007 году Лор Трубецкой была удостоена премии за лучший перевод на французский язык романа *Венерин волос* (Le Prix Halpérine-Kaminsky Découverte); в 2011 году за немецкий перевод того же романа Андреас Третнер (вместе с самим Шишкиным) получил Международную литературную премию берлинского Дома культуры народов мира (Internationaler Literaturpreis); в 2013 году *Венерин волос* в переводе на английский язык, выполненном Мариан Шварц, вошел в список финалистов американской Премии за лучшую переводную книгу (Best Translated Book Award). Опубликованные в этом разделе тексты прозвучали во время круглого стола, затрагивавшего вопросы перевода произведений Михаила Шишкина на иностранные языки, в частности итальянский (Эмануэла Бонакорси) и немецкий (Андреас Третнер). Беседа переводчиков и самого автора способствовала межкультурному диалогу, выявила сходства и различия в восприятии представителей разных культур, и, несомненно, обогатила и оживила всю встречу. Круглый стол стал важной частью упомянутой ранее конференции, поэтому проведение подобных мероприятий запланировано и в будущем.

Наш том завершает рассказ Михаила Шишкина *Гул затих...* Текст в авторском исполнении стал заключительным аккордом краковской конференции и вызвал настоящий душевный подъем у замороженных слушателей. Это своеобразный гимн любви и призванию, преодолевающим все препятствия. В конечном счете, это и похвала литературе, книгам, о которых Чеслав Милош писал так:

Но книги будут на полках, настоящие существа,
Те, что явились однажды, свежие, еще влажные,
Словно под деревом осенью лоснящиеся каштаны,
И, касаньем обласканы, стали существовать
Вопреки заревам на горизонте, замкам, взлетающим в воздух,

Шествующим племенам, движущимся планетам.
Мы есть, говорили они, даже когда из них выдирали страницы
Или слизывал буквы бушующий пламень.
Насколько прочнее, чем мы, чье тепло ненадежное
Вместе с памятью стынет, рассеивается, исчезает.
Представляю землю себе, когда не будет меня,
И ничего, убытка никакого, и дальше — диво,
Платья женщин, мокрый жасмин, песня в долине.
Но книги будут на полках, рожденные славно
Людьми, но также и светом, и высотой⁶.

Анна Скотницка и Януш Свежий

⁶ Ч. Милош, *Но книги*, в кн.: он же, *Избранное*, пер. А. Ройтмана, Санкт-Петербург 2012; цит. по: Стена/ВКонтакте, <https://vk.com/wall132311840_5652> (дата обращения: 20.07.2017).

Часть I

Наталья Иванова

Россия, литературный журнал «Знамя»,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

МИХАИЛ ШИШКИН: КОНТЕКСТЫ ПРОЗЫ

Под контекстами прозы Михаила Шишкина, прозаика, удостоенного престижных литературных премий, творчеству которого посвящено ряд статей и даже монография¹, подразумеваются: 1) внутрилитературный, особенно журнальный (появление, публикация в толстом журнале непосредственно в окружении других текстов других писателей), а также обсуждение этой прозы в критике, интервью в периодических изданиях на фоне общелитературных и премиальных дискуссий; 2) общественно-политический и 3) историко-культурный. Во всех этих контекстах нагляднее и четче проявляются особенности прозы Михаила Шишкина и его позиция — как эстетическая, так и этическая.

Следует отметить и то обстоятельство, что Шишкин в своей авторской стратегии и личном поведении, выборе судьбы, старается освободиться, выйти из контекста (контекстов), дистанцироваться². В ин-

¹ С. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина. Опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011.

² Михаил Шишкин отказался представлять Россию на книжной ярмарке в США, Lenta.ru, 7.03.2013, <<http://www.lenta.ru/news/2013/03/07/shishkin>> (дата обращения: 7.04.2017).

тервью, данном уже через несколько лет после отъезда из России, он говорит: «Язык улицы, телевизора, газет, сленг, мат — из этого я хотел уехать, еще находясь в России. Но куда уезжать?»³. Задача, которую Шишкин ставит перед собой, — это сотворение нового контекста, даже языка, а не только произведения: «Тот язык, в который ты хочешь уехать, ты можешь создать только сам. Вот этим я и занимаюсь: созданием языка русской литературы»⁴.

Задача амбициозная. Шишкин усложняет ее вдвойне: создавать язык надо, сотворяя и свой жизненный контекст в новой стране обитания, воспринятой им как культурная пустыня: он осваивает и населяет ее, пишет литературно-исторический путеводитель *Русская Швейцария* (1999), тем самым возвращая для своей деятельности литературно-исторический контекст. И — разыскивая, обнаруживая его:

[...] и для меня появлялась возможность оказаться в этом сакральном месте. Я [...] мечтал, как сяду за тот самый стол, открою выдвижной ящик и увижу знаменитую кляксу, о которой столько раз читал. Клякса Набокова! Можно будет дотронуться до нее пальцем!⁵

Появление писателя на литературном поле России в 1991–1993 годах совпало с совершенно новым общественным, государственным и литературным временем. Все его русские прозаические тексты, за исключением некоторых автобиографических рассказов и эссе, первоначально были опубликованы в «Знамени» (по приглашению в редакцию пришел молодой автор, познакомиться с которым рекомендовал уже тогда хорошо известный «Знамени» и тоже ставший постоянным автором журнала прозаик Владимир Шаров). «Знамя» выдвигало прозу Шишкина на все значимые литературные награды. Рассказ *Урок каллиграфии* и роман *Всех ожидает одна ночь (Записки Ларионова)* были удостоены первой в судьбе Михаила Шишкина премии — ежегодной журнальной премии по номинации «Дебют в „Знамени”»⁶.

Каков был контекст этого решения? Кто (и за что) еще был удостоен журнальной премии за 1992 год? Имена известные: Белла Ахмадулина, Юрий Давыдов, Григорий Померанц; по номинации «Литературная

³ М. Шишкин, *У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги* [интервью Наталье Кочетковой], «Известия», 22.06.2005, с. 7.

⁴ Там же.

⁵ М. Шишкин, *Клякса Набокова*, «Знамя» 2015, № 4, с. 6.

⁶ *Наше «Знамя»*, Москва 2001, с. 537.

критика» — Марк Липовецкий (за статью *Современность тому назад*). Такую же премию «Дебют в „Знамени”», получила в том же году ныне известная и как поэт, и как главный редактор сайта «Colta.ru» Мария Степанова — за цикл стихотворений *Вертоград*. Еще одно имя из списка премированной прозы останавливает внимание — Виктор Пелевин: повесть *Жизнь насекомых* была отмечена ежегодной журнальной премией как «лучшее художественное произведение о жизни и необыкновенных приключениях демократии в России»⁷. С тех пор литературная судьба Шишкина и Пелевина развивается параллельно: Шишкин выстраивает успешную стратегию литературного арт-хауса, Пелевин все больше использует техники масслита; на страницах литературного года «Знамени» и в премиальных списках журнала их имена более не пересекались (за исключением рецензий на вышедшие книги).

Первую, за 1992 год, в России независимую премию «Букер», как известно, получил Марк Харитонов, за 1993 год — Владимир Маканин, соответственно за 1994 — Булат Окуджава, за 1995 — Георгий Владимов: второе пришествие шестидесятников⁸. Но одновременно с их торжеством заканчивалась эпоха литературоцентризма. В подглавке *Уход интеллигенции* (из заметок о культуре переходного периода *Без напряжения*) социологи Лев Гудков и Борис Дубин зафиксировали, что «ритуалы групповой солидарности», «общность интеллигентского чтения»⁹ исчезли. Тиражи демонстрируют этот разрыв общего круга. «Новый мир» — 53 010 экземпляров, «Знамя» — 76 500 экземпляров. Для сравнения: в предыдущем, 1992-м, тираж «Нового мира» составлял 241 340 экземпляров, тираж «Знамени» — соответственно 192 409 экземпляров. Произошло сокращение аудитории почти на четыре пятых у «Нового мира» и более чем вдвое у «Знамени». Это связано и с экономической ситуацией, с обеднением значительной части бывших подписчиков, — но и с нарастающей дифференциацией в чтении тоже. Упавшие тиражи журналов отнюдь не свидетельствовали о конце самой литературы — на

⁷ Там же.

⁸ См.: Н. Иванова, *Самообман и прозрение. Шестидесятники: как они проходили Достоевского*, в кн.: она же, *Скрытый сюжет: Русская литература на переходе через век*, Санкт-Петербург 2003, с. 35–59, а также: она же, *Преодоление гравитации. Игорь Виноградов и шестидесятники*, «Знамя» 2016, № 8, с. 198–203.

⁹ Л. Гудков, Б. Дубин, *Без напряжения*, «Новый мир» 1993, № 2, с. 190.

соискание «Русского Букера» были выдвинуты значительные тексты, опубликованные ведущими литературными журналами.

Другое дело, что сама картина текущей словесности существенно менялась и сопровождалась сопутствующими этим изменениям скандалами. Скандалом номер один литературного 1993 года стала публикация в «Новом мире» (№ 3–4) романа Владимира Шарова *До и во время* с последующим резким редакционным его осуждением в № 5¹⁰. Один из соавторов резкого послесловия, Сергей Костырко, высказался еще раз об этой щекотливой ситуации за «круглым столом» относительно молодых критиков на страницах «Литературной газеты»: «Но вот когда в журнале появился текст, в эстетическом отношении (это не только мое мнение) находящийся вообще за гранью литературы, тогда неизбежно встал вопрос о репутации самого „Нового мира”»¹¹. Спасая репутацию журнала от Владимира Шарова, Костырко и Роднянская публично обнародовали серьезное противоречие, кризис, «сшибку», характерную и для внутренней работы редакции.

«Сшибка» была внутри и противоречивой позиции литераторов: между тем, что «можно», «допустимо», и тем, что «нельзя», теперь выбирала не цензура, а сами литераторы-издатели. И внутри их сознания неразрешимо обнаружилось «да... но»:

Свобода от прямой цензуры и от идеологического табуирования — вещь превосходная, но если при этом рухнут еще и границы, полагаемые неписанным культурным договором, неким исторически сложившимся минимальным согласием вокруг норм данной культуры, тогда словесность «потечет» и растечется до обмеления. Что отчасти и происходит¹².

Из позиционных высказываний критиков разных поколений можно составить целый спектр «притяжения–отталкивания», «принятия–неприятия». То, что одним представляется «крушением культурного контекста» (Ирина Роднянская), другим видится захватывающим строительством контекста нового.

На этом фоне крушения литературоцентризма и литературных устоев, и прежде всего советской империи, что являлось главным обще-

¹⁰ С. Костырко, И. Роднянская, *Сор из избы. Вокруг романа В. Шарова «До и во время»*, «Новый мир» 1993, № 5, с. 186–189.

¹¹ *Круглый стол*, «Литературная газета» 1993, № 32.

¹² И. Роднянская, [*Ответ на анкету*], «Литературная газета» 1993, № 29.

ственно-политическим *контекстом всех текстов*, возникает Михаил Шишкин со своим романом, «с несомненным стилизаторским блеском, реконструирующим недостающий в цепи великих классический роман XIX века»¹³.

Что происходит в стране в момент рождения романа? От СССР отделились Литва, Латвия, Эстония; в Тбилиси на площади от саперных лопаток, в апреле 1989-го погибли девятнадцать человек. Убийства в Сумгаите, волнения в Баку, Нагорный Карабах, войска в Баку и в Вильнюсе. Рухнула советская империя: это — реальный фон (и контекст) романских дискуссий: по прямой исторической аналогии. Все эти до наших дней дошедшие вопросы (как цивилизовать и есть ли возможность, и надо ли европеизировать Россию, в том числе — силой) ставятся в романе в связи с реформами Петра I, Екатерины, Павла и Александра I.

Первый роман Михаила Шишкина¹⁴ стилизует русскую прозу «золотого» XIX века. Роман отнюдь не исторический, что вроде бы следует из времени действия, а современный: его смыслы безусловно и остро злободневны в момент появления; роман — идеологический. На его страницах идут споры о России, империи, свободе, народе и народах, в империи насильственно удерживаемых. В замысле романа уже тогда просматривалось важное для автора обнаружение русской культурной и цивилизационной матрицы.

Главные споры прописаны в романе через отношение к Польскому восстанию 1830 года — именно здесь находится высшая точка сюжетного напряжения. С одной стороны, и сам повествователь, Ларионов, и офицер Ситников, объявленный императором Николаем I «сумасшедшим» (после отмененного приговора о четвертовании тихо угасшего в крепости), понимают правоту восставших. Но большинство («общество») считает, что поляков нужно «привести в повиновение»:

С первого дня Варшавского восстания я ни минуты не сомневался в том, что оно обречено, что этот пожар будет потушен обильной кровью поляков и русских, но я преклонялся перед мужеством народа этой маленькой растоптанной страны, который поднимался безоружный, но гордый против величайшей армии Европы — «за нашу и вашу свободу»¹⁵.

¹³ В. Шохина, [Ответ на анкету], «Литературная газета» 1993, № 29.

¹⁴ М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, «Знамя» 1993, № 7–8.

¹⁵ М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, Москва, 2001, с. 157.

С самого начала литературной деятельности Михаил Шишкин исследует судьбу человека, не подчинившегося мнению большинства, открыто заявляющего о своем несогласии. Но, повторяю, героем-повествователем писатель делает не несогласного Ситникова (Ситников появляется ровно на середине романа — и исчезает раньше финала), а Ларионова, предавшего Ситникова (и, главное, его образ мыслей, тайно им разделяемый), — который тоже в финале тихо угаснет, только не в каземате, а у себя в поместье.

Второй роман тетралогии, *Взятие Измаила*¹⁶, написан в другой технике, «без снисхождения к читателю», без интервалов, сплошным текстом, где нет никаких пауз, деления на главы и части, благодаря чему читатель мог бы перевести дыхание. Этот роман появится через шесть лет после первого в совершенно ином, новом контексте: географическом, социальном, литературном и личном. Он пишется в Швейцарии, куда уехал из России автор. В эпилоге, носящем автобиографический характер, Шишкин рассказывает про обстоятельства своей жизни после изощренного по стиливым компонентам и развитию мысли, артистичного и интеллектуального основного текста, переводя повествование в новый регистр, как бы снимая предшествующую сложность, поверяя ее ценностями реальной человеческой жизни.

Роман вызвал этическую отповедь рассерженного общим решением букеровского жюри (куда он входил) Андрея Немзера. Дважды, до положительного решения Букеровского жюри и после, роман был охарактеризован как показатель «мощной тенденции духовного капитулянтства»¹⁷. Бурная реакция критика в газете подтверждает: роман был воспринят в контексте актуальнейших общественных дискуссий, дискуссии о судьбе России (накануне ухода Ельцина с президентского поста) и о судьбе личности, о выборе, в том числе страны проживания: «*Взятие Измаила* — страстное оправдание эмиграции 90-х. Правоту пословицы „Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше“ не оспоришь»¹⁸.

Претензии критики шли по отношению к романам Шишкина в двух направлениях: этическом (эмигрировал, не любит родины, открыто критикует режим, принимая в то же время литературные награды — под-

¹⁶ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, «Знамя», 1999, № 10–12.

¹⁷ А. Немзер, *Измаил взят. Лауреатом премии Smirnoff — Букер стал Михаил Шишкин*, «Время новостей», 6.12.2000.

¹⁸ Там же.

разумеается, что здесь, в отечестве, выпускают книги куда более достойные люди, этих наград безусловно заслуживающие) и эстетическом (пишет постмодернистские или модернистские, хаотические тексты, так называемый арт-хаус — это первое; второе обвинение еще серьезнее: без зазрения берет фрагменты чужих текстов и присваивает, вставляет их в свои без кавычек — то есть обвинение в плагиате).

В отличие от благосклонного (да и то не полностью) жюри, иные критики не приняли изощренную технику шишкинского письма (сложное сочетание реализма, модернизма и постмодернизма), и не попытались проникнуть в смыслы романа (новая эра, то есть христианство в России, еще не наступила, страна, народ и власти пребывают в язычестве; торжествует насилие, личность угнетена и унижена; несмотря на смену режимов правления, от имперского — через советский — до сего дня, чеченской войны и прочих отягощающих событий ельцинского времени, Россия никак не может вырваться из определенной государственно-политической матрицы).

Таков был контекст общественных дискуссий (времени публикации романа и его премирования), отраженных непосредственно в журнале, рядом с текстом романа Шишкина, буквально на соседних страницах.

Среди дискуссий в журнале «Знамя» (журнальная рубрика «Конференц-зал» — *Есть ли будущее у социализма в России?*) прозвучали параллельные смыслам шишкинского романа умозаключения, — процитирую Андрея Илларионова: «В течение вот уже почти столетия Россия не может вырваться из плена социалистического помешательства. [...] Российское национальное сознание глубоко отравлено социализмом. Единственная альтернатива — либеральная»¹⁹ (при этом, замечу в скобках, даже Гайдара и Чубайса Илларионов относит к социалистам).

Процитирую целиком стихотворение (опубликованное на страницах журнала рядом с романом Шишкина) Михаила Дидусенко. В двух строках поэт метафорически передает восприятие русской истории, историческую тревогу и пессимизм, близкий атмосфере романа Шишкина:

– А я скажу вам, барин:
Наш строй — татаритарен²⁰.

¹⁹ *Есть ли будущее у социализма в России?*, «Знамя» 1999, № 11, с. 164.

²⁰ М. Дидусенко, *Съехались Стожары, железны татары*, «Знамя» 1999, № 11, с. 51.

Но, может быть, самой показательно близкой к роману стала статья психолингвиста Георгия Хазагерова *Скифский словарь*. Исследуя несущие слова-концепты в русском языке, такие как вода, вожжи, борьба, воздух, время, земля, огонь, пространство и т. д., Хазагеров проводит параллели между Киевской Русью и Русью Советской: «В центре мира — *свои*, обустроенное пространство, отделенные *границей*, вокруг которой располагается *кольцо врагов* — враждебная, дикая территория»²¹. В «знаменской» статье того же литературного сезона Хазагеров анализирует концепты «царь» и «кайзер» в русских и немецких пословицах, тоже по смыслу близко к рядам пословиц в финале романа²². Ведь на самом деле автору, Михаилу Шишкину, важно не «царапанье стилей», не «цитатность, аллюзийность, стилистическая и временная разноголосица»²³, а миропонимание (в интервью критику Николаю Александрову Шишкин утверждает: «Друг о друга трутся не края стилей, но края мироощущений»²⁴).

Итак, неустойчивое ожидание перемен и тревожная неуверенность в их возможностях были зафиксированы в критике, публицистике, поэзии в параллель с романом Шишкина. А критиков романа настораживало резкое отношение писателя к историческому прошлому и неприятие настоящего России. Причем критика шла отнюдь не со стороны «национал-патриотов» — обвиняли *свои*, казалось, близкие по духу. Исторический пессимизм Михаила Шишкина расходился с тогдашним историческим оптимизмом Андрея Немзера, автора вышедшей в 2003 году книги *Замечательное десятилетие русской литературы*. На фоне «перестроечных» перемен, с энтузиазмом воспринятых либералами как путь к новой России, шишкинский пессимизм представлялся сомнительным, но оказался куда более реалистичным.

Прочитирую и Юрия Арабова:

Мы свою умертвили свободу,
и отправили лес в сухостой,
мы, вино превращавшие в воду,

²¹ Г. Хазагеров, *Скифский словарь*, «Знамя» 1999, № 12, с. 201.

²² Г. Хазагеров, *Во дни сомнений... (прислушиваемся к свидетельствам русского языка)*, «Знамя» 1999, № 3, с. 203–207.

²³ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 7.04.2017).

²⁴ Там же.

чтоб веселье кипело рекой.
Что ж ты харкаешь кровью, как Чехов?
Что ж ты воешь, как зверь, человек?²⁵

Новый роман, *Венерин волос*²⁶, был удостоен в России премии «Национальный бестселлер» и переведен на 30 языков. Несмотря на спасительную для XX века травку-муравку — «венерин волос» — подложенную читателю автором в финале как утешение, обещание надежды, это роман об утратах — иллюзий, семьи, родины. Немецкая критика назвала *Венерин волос* романом обворожительного многообразия. В отечественной критике он был воспринят по-разному, в том числе отрицательно, ему было предъявлено обвинение в плагиате²⁷. Но самое большое неприятие вызвало опять-таки смысловое наполнение текста — акцент на свободе и независимости человека, испытание общества историческими катаклизмами, катастрофой, невыносимость бытия, пессимизм.

В романе Шишкин продолжает актуализировать историческое прошлое России, приближая повествование, с одной стороны, к жгучей современности, а с другой — спускаясь вглубь, к античности. Повествование пересекается в разных плоскостях, идет в нескольких планах, но так или иначе возвращается к главному: свободен ли и счастлив ли по своей природе человек — или обречен на несчастье?

Этот вопрос актуален — но он вымывается из печатного окружения шишкинского романа, из контекста. Проза Шишкина продолжает усложняться, а литературный контекст играет на спрямление смыслов и упрощение поэтики. Происходит и смена писательского окружения: возникает и крепнет группа «новых реалистов» (Захар Прилепин, Роман Сенчин, Сергей Шаргунов), их чаще и чаще упоминает критика, у них растут тиражи. В соревновании/конкуренции побеждает брутальный «нацбол» (национал-большевик из партии Эдуарда Лимонова, явно опередивший в популярности своего прародителя).

К концу первого десятилетия XXI века позиции «нового реализма» усиливаются. Происходит это внутри социума, интеллектуальная часть

²⁵ Ю. Арабов, *Попытка плача*, «Знамя» 2005, № 6, с. 63.

²⁶ М. Шишкин, *Венерин волос* [роман], «Знамя» 2005, № 4–6.

²⁷ А. Танков, *Шествие перепёрщиков*, «Литературная газета» 2006, № 11–12, <http://old.lgz.ru/archives/html_arch/lg112006/Polosy/8_2.htm> (дата обращения: 7.04.2017). См. аналогичные обвинения в статье: А. Караковский, *Паразитный текст и массовое книгоиздание*, «Вопросы литературы» 2011, № 3, с. 95–112.

которого тоже постепенно упрощается. Происходит движение навстречу друг другу. Удивительно, но факт: либералы легко прощают Прилепину или Шаргунову заявления и манифесты, сходные с которыми вызывают синдром нерукопожатности, если они исходят от Александра Проханова, газет «Завтра» и «День литературы» или журнала «Наш современник». А Шишкину — не прощают.

Шишкин остается чужим — и для патриотов, и для либералов.

Зато он все больше и больше утверждается среди «высшей лиги» читателей — при всей усложненности и всем эстетизме.

Его главная и постоянная тема — это тема России. *Что за страна? Что за народ?* — вопросы, над которыми мучаются его герои и непрерывно размышляет автор. Русский XX век в итоге показан Шишкиным как бесплодный. Вместо беременности у девятилетней героини его романа — запор, вместо родов и чаемого ребенка — скопившиеся в кишках и вышедшие перед смертью наружу отходы.

В генеалогии прозы Шишкина русская классика пересекается с классикой модернизма, Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом: не случайно первая (и пока единственная) монография о его прозе Сергея Оробия называется *«Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы*, подзаголовок отталкивается от авторского намерения «рассказать о русской любви к Акакию Акакиевичу на художественном языке Джойса»²⁸. Шишкин свободно пользуется литературным капиталом, «прошлым» условной «литературной семьи», в которую входит не только первый ряд прозы, классиков золотого века и модернизма. Но здесь не обнаружить цитат из писателей-современников. Современной прозы для Шишкина как бы не существует, однако его произведения проникнуты разноголосицей общественных идей и споров, выраженных в окружающих ее (в частности, в журнале) дискуссиях и манифестах, статьях и даже стихах.

Шишкин принципиально одинок. Он существует словно бы отдельно от современников; спроси его — кто это Прилепин? Пелевин? — не сразу и ответит, если ответит. Вместо того, чтобы объясняться, вступать в отношения, полемизировать с «соседями по литературе», дружить или соперничать с ними, — он дистанцировался. Есть, наверное, доля литературной позы в такой дистанцированности, этакий байронизм, сказали

²⁸ С. Оробий, [аннотация к книге] *«Вавилонская башня» Михаила Шишкина...*

бы в веке XIX-м «Пока я с Байроном курил, / пока я пил с Эдгаром По»²⁹, — сказано поэтом сто лет тому назад. Впрочем, у поэта это прошло, и довольно быстро.

Венерин волос был опубликован ровно посередине нулевых. «Нулевое» время неустойчиво: оно может сдвинуться, «упасть» и на правую сторону, и на левую. Но пока что — замолкают окружающие голоса, как замолкают голоса птиц перед серьезной переменной погоды, когда становится душно: как перед грозой, которая то ли разразится, то ли нет. Литературу одолевает ностальгия (*Стоп-кадр. Ностальгия* — название сборника прозы non-fiction, выпущенного журналом «Сноб» совместно с редакцией Елены Шубиной в АСТ). Проза не разразилась, а духота пришла и осталась. И *Венерин волос* окружен этой духотой, она давит на стенки текста.

Что касается времени нового романа, *Письмовник*³⁰, то оно опять пошло вспять.

Шишкин стремится — впрочем, эта тенденция у него была всегда — к большому времени, в которое впадает время интимное: подробно-бытовая фиксация «сдвинутого» в сознании персонажа времени здесь проходит через переписку.

Литературные пути Шишкина и нового мейнстрима (эпического романа, семейной саги — Захар Прилепин, Гузель Яхина) расходятся всё дальше. В поколении Шишкину близок в своих поисках, пожалуй, только Владимир Шаров. Почти одновременно с Шишкиным он работает над эпистолярным романом *Возвращение в Египет*. Но если у Шишкина большое время заложено в фантастический сдвиг жизни и смерти, при этом реальные катаклизмы включены в текст, то письма у Шарова принадлежат множеству персонажей, которых связывает в «гоголевскую» семью безумная и великая историческая цель создать недостающий текст к *Мертвым душам*, дабы свернуть историческое существование России с ее матрицы.

Простота построения *Письмовника* обманчива (хотя из-за этой видимости простоты он получил сдержанно-благоприятную, а не гневную, реакцию критиков). Этот «филологический феномен» (еще одно определение), в котором разворачивается борьба с литературностью, а глав-

²⁹ Б. Пастернак, *Про эти стихи*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений с приложениями: В одиннадцати томах*, т. I: *Стихотворения и поэмы 1912–1931*, Москва 2003, с. 115.

³⁰ М. Шишкин, *Письмовник* [роман], «Знамя» 2010, № 7–8.

ными темами которого являются утрата коммуникации и тема войны и смерти, появляется на фоне, чужом и чуждом шишкинской поэтике нелинейности. Рядом с Шишкиным премию сезона 2010–2011 получили Владимир Сорокин (2-я) и Дмитрий Быков (3-я), вот такой контекст — шире не придумаешь.

Рассказ *Клякса Набокова*, внешне весьма простой, — матрица прозы Шишкина. Протагонист-повествователь живет не в России, а в Швейцарии, имеющей множество коннотаций в русской литературе XIX и XX веков, дистанцирован от России. Но автор сталкивает в сюжете его с родиной — в облике семьи «новых русских», чей образ жизни еще более чужд рассказчику, чем прошлое при советской власти. Рассказ встраивается в контекст не только «золотой» классики, вплоть до Набокова (прямая отсылка в названии), но и актуальной действительности современной России, выплеснувшейся за пределы государственных границ. Клякса Набокова в ящике письменного стола отеля «Палас» в Монтрё теперь доступна всем русским путешественникам, в том числе и новорусскому семейству, все могут вложить персты в эту литературную рану, — только она никому, кроме эмигранта, вынужденного сопровождать новорусскую семью в унижительной роли переводчика-слуги, не интересна. Он — единственный, кому важно до нее дотронуться.

Что касается контекста прозы, который он постоянно держит в сознании, разрабатывая свою технику, создавая свой инструментарий, то наряду с Сашей Соколовым сюда непременно входит и Александр Гольдштейн. В контексте растворен и сам язык, который экспортирован Шишкиным, — названный им «спасенным». «Язык является творцом и телом всего сущего» — Шишкин почти дословно повторяет любимую мысль Иосифа Бродского о языке как творце его поэзии. Язык вывезен — значит, спасен; это, по мнению писателя, необходимо и достаточно для литературной деятельности.

Отечественная словесность в понимании Шишкина постоянно корреспондирует с властью через язык как «способ существования в России нетоталитарного сознания. [...] Язык, русской литературы — это оборона. Островок слов, на котором должно быть сохранено человеческое достоинство»³¹.

³¹ М. Шишкин, *Язык — это оборона* [интервью Глебу Мореву], «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html>> (дата обращения: 7.04.2017).

Михаилу Шишкину важен не только текст, который он пишет, но и контекст, в котором существует его проза и он сам. В одном из интервью он заявил, что, переехав на жительство в Швейцарию, ощутил вокрут себя чужую, культурно закрытую для него (несмотря на свободное владение немецким) среду. Но дело не только в немецкоязычной среде:

[...] любая дорога со временем приходит в негодность — рытвины, ухабы. Язык стирается. Дорога, по которой прошли поколения, становится непроезжей. Зарастает пустословами. Нужно прокладывать новую. «Очередной роман» пишется стертым языком, уже никуда не ведущим. Чтобы добраться до цели, нужна новая дорога, новый способ складывания слов.

«Новый тип романа» — это просто другой путь, что приводит в ту же Ницевию, в которой каждого из нас любят и ждут. Дело не в романе, это может быть и рассказ, какая разница. Просто новая дорога ведет через новый языкомир. И его нужно создать таким, чтобы туда все влезло — каждой твари по паре. Если бы Ной сделал себе лодочку или плотик, а не свой плавучий заповедник, то никто бы не спасся³².

Так Шишкин создал необходимый ему контекст, в том числе и в человеческом измерении.

Mikhail Shishkin: the Contexts of Prose

Mikhail Shishkin's prose has appeared in different contexts: the context of Russian literature, the context of the literary monthly "Znamya", where all his novels (four) were first published; the political context of nowadays Russia; the historical and social contexts. Shishkin's prose has been greeted with enthusiasm by "Znamya"'s audience: the young new writer was awarded an impressive number of prestigious literary prizes and became an exclusive author. In the present article Natalia Ivanova focuses on the context of Shishkin's novels, stories and essays, which are mainly devoted to the problems of contemporary Russia, the history and society. The author also analyzes Shishkin's philosophical and ethical outlook, literary and human strategy (Russia as a place of origin, on the one hand, and Switzerland as a country of emigration, on the other); the modern, post-modern poetics of his prose.

³² Там же.

Марк Липовецкий

США, Университет Колорадо, Боулдер

ЦЕНТОН ШИШКИНА: ИМПЕРИЯ, НАСИЛИЕ, ЯЗЫК

Письмо Шишкина вбирает в себя различные стилевые и исторические регистры. Он — мастер монументальных центонов, сплетающих «далековатые» цитаты и порождающих мощные ассоциативные резонансы. Думается, можно спроецировать на другие романы то, что Шишкин говорил о *Взятии Измаила*:

Несущей конструкцией текста является царапание стилей, которое играет роль, традиционно отводимую конфликту между добром и злом, волей героя и роком, человеческим кулачком и Медным всадником. Слова становятся героями, отстаивающими каждый свою картину мира, фразы — стилями. Друг о друга трутся не края фраз, а края мироощущений¹.

Начав со стилизованных мемуаров русского дворянина о 1830-х годах (*Записки Ларионова/Всех ожидает одна ночь*, 1993), Шишкин пришел к относительно новой для русской литературы (ближайшие параллели — «мовизм» Валентина Катаева, монтажи Павла Улитина, первые

¹ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 07.03.2017).

два романа Саши Соколова) форме романа, объединенного не сюжетом, а сплетением нескольких разномасштабных нарративных пластов — философских, натуралистических, лирических, исторических, мифологических. *Взятие Измаила* (1999), *Венерин волос* (2005) и *Письмовник* (2010) более всего напоминают «звучащие фрески» — то есть произведения пространственной, а не временной природы — населенные многими фигурами и голосами; фрески, вписывающие как историю России, так и личный опыт автора в бесконечную череду пыток, унижений, страданий и любовных историй, простирающихся от Античности до сегодняшнего дня.

Однако, в каждом из романов Шишкина эта вневременная фреска **привязана** к определенной точке, определенному моменту русской **имперской** истории. В *Записках Ларионова* это подавление польского восстания 1830 года и создание военных поселений в России. Во *Взятии Измаила* — распад Советской империи и начало нового цикла имперского насилия войной в Чечне. Центральную часть *Венериного волоса* образует вымышленный дневник Изабеллы Юрьевой, знаменитой советской исполнительницы романсов, дневник, вбирающий в себя период от распада Российской империи (Великая война и революция) до формирования сталинской империи (1930-е). Наконец, *Письмовник*, по крайней мере в одном из своих нарративных пластов, описывает русское участие в подавлении антиколониального Боксерского (Ихэтуаньского) восстания в Китае в 1898–1901 годах. И хотя эти исторические «рамки» не охватывают всего многообразия тем и мотивов каждого из этих романов, являясь, скорее, временными «якорями» состояний и аффектов, которые Шишкин интерпретирует как внеисторические, они, тем не менее, крайне существенны для понимания логики его творчества. Действительно, Шишкин последовательно размывает границы между эпохами и культурами, подчеркивая то, что их сближает в гораздо большей степени, чем то, что их разделяет. Однако субъектности персонажей и повествователей Шишкина, благодаря этим «якорям», оказываются прочно укоренены в имперском контексте — их судьбы не удастся отделить от судеб империи, но их сознание ищет освобождения от имперской зависимости. Само вписывание этих исторических состояний в надисторический контекст представляет собой один из сценариев такого бегства из империи. Но действует ли этот метод? Или наоборот, таким обра-

зом Шишкин придает «имперскости» значение универсального состояния общества и универсальной связки между идентичностью, языком и историей? В этом нужно разобраться.

В *Записках Ларионова* протагонист и повествователь Александр Ларионов, сначала офицер, а потом казанский чиновник, так реагирует на разговор об антиимперском польском восстании 1830 года, которому он сочувствует в отличие от его сослуживцев:

Никогда еще я не испытывал большего унижения. Что может быть отвратительней этого безысходного двуличия, этого оскорбительного бессилия: радоваться малейшему успеху восставших и присоединяться к всеобщему возмущению вслух! Никогда еще я так не презирал себя за то, что я — русский, за то, что отечество мое — отчество палачей, за то, что язык мой — язык завоевателей.

Я стыдился быть русским.

Я ненавидел и проклинал эту волчью, безмозглую страну до помешательства, до боли в челюстях².

Примечательно, что Шишкин изображает польское восстание и русские реакции на него таким образом, что они живо напоминают читателю и о Пражской весне (Ларионову рассказывают, что на стенах Варшавы пишут «За нашу и вашу свободу!» — знаменитый лозунг 1968-го) и, еще более, о недавних событиях в Прибалтике, боровшейся за отделение от СССР. Аргументы провинциальных русских дворян первой половины XIX века звучат неотличимо от кухонных споров позднесоветского и перестроечного времени: «Люди, окружавшие меня, не понимали совершенно искренне, почему не может быть доволен сытой жизнью угнетенный народ!» [с. 157]. По контрасту к своим оппонентам, Ларионов предстает как парадигматический русский интеллигент, испытывающий отвращение по отношению к российскому имперскому насилию и идентифицирующий себя с колониальным субалтерном, а с не с российским государством.

Шишкин усложняет позицию своего героя несколькими важными обстоятельствами. Во-первых, субалтерны, чьему восстанию сочувствует Ларионов, характерным образом представляют **Запад** Российской империи, или точнее — Европу в границах Российской империи. География

² М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь. Записки Ларионова*, Москва 2001, с. 158. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобках.

в этом случае символически нагружена: польское восстание отстаивает достоинство личности как важнейшую ценность **модерности**, ценность, которая оказывается чуждой и непонятной имперской России, где, по словам Ларионова, сам «воздух пропитан неуважением к личности» [с. 182].

В то же время, живя в Казани, в центре российской колонизации **Востока** и служа в колониальной конторе, ответственной, помимо прочего, за контроль над «туземцами», Ларионов в этом случае не замечает имперской репрессии; его сочувствие «туземцам» не простирается дальше стереотипной ориентализации, граничащей с презрением. Более того, во время своей военной службы он участвовал в создании военных поселений, представляющих собой, по Александру Эткинду, один из центральных проектов «внутренней колонизации» в России XIX века³. В понимании Ларионова цель поселений состояла в «европеизации России». Вот почему в отличие от коллег-офицеров и даже от своих начальников, Ларионов первоначально весьма воодушевлен этим проектом:

Я доказывал им, что эта идея цивилизовать нашу дикую страну равняется по размаху лишь с замыслами Петра и может принадлежать только великой душе. [...] чтобы европеизировать Россию, надобно столько средств и сил, что решить эту задачу по силам лишь исполинской военной машине, ибо тогда все решается приказом, а не выполнить приказ никак нельзя. Этих людей, доказывал я, нужно учить добру хворостинной, как малого ребенка, и приводил в пример далеко не добровольное распространение у нас картофеля и вовсе уж насильное прививание оспы. Со мной соглашались, но от военных поселений с самого начала ждали чего-то недоброго [с. 63].

Эта риторика внутренней колонизации также вполне согласуется с либеральным дискурсом времен Перестройки и ранних 1990-х. Вполне показательным, что Ларионов первоначально пытается внедрять либеральные реформы (отменяет телесные наказания для своих подчиненных, ведет «долгие беседы о пользе образования», сам читает солдатам лекции по римской истории и т. п.) Однако, убедившись, что вместо ответной любви солдаты презирают своего командира как бесхарактерную тряпку, Ларионов прибегает к насилию и даже испытывает удовольствие, наблюдая порку провинившегося солдата. Он также наблюдает, как поселения разворовываются, превращаясь в очередную потемкинскую де-

³ A. Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge 2011, с. 135–137.

ревню. Думается, именно «комплекс Ларионова» становится исходной точкой того исследования отношений между идентичностью, языком и империей, которое занимает Шишкина в 2000-е годы.

Идентичность этого персонажа основана на парадоксальном сочетании противоположностей и колебании между двумя позициями. С одной стороны, Ларионов — классический «русский европеец», которому дороги ценности Просвещения — то есть рациональной организации общества, уважения к личности, свободы и прогресса. С этой точки зрения, он возмущен российской действительностью и сочувствует полякам, восставшим против империи. С другой, осмысляя необходимость «европеизации России», он готов принять имперское насилие — как часть внутренней колонизации, направленной против «дикости» солдат, крестьян и туземцев-азиатов. Он одновременно и бунтарь (хотя и тихий) против имперской системы, и ее энтузиастический (во всяком случае, поначалу) агент. Подчеркивая это глубинное противоречие, Шишкин приводит своего чувствительного и сострадательного героя к предательству: из-за любви к женщине, он сочиняет политический донос на своего соперника, и тем самым отправляет в тюрьму, по сути, своего двойника, по крайней мере, человека, близкого ему в своих политических симпатиях и антипатиях.

«Комплекс Ларионова», или «комплекс русского европейца» исследуется — и проблематизируются — и в других романах Шишкина. Например, в *Венерином волосе* Изабелла Юрьева так описывает оккупацию Ростова-на-Дону немецкими войсками в 1918–19 годах:

Я до сих пор всего этого не могу понять, как так получается: воевали против немцев за порядок и довольствие в своей стране, а смогли получить это, только когда немцы нас победили. А что случилось с железной дорогой! В одночасье вагоны и вокзальные помещения разделили на классы, поезда пошли по расписанию, порядок стал такой, как до революции! Вдруг на перекрестках появились столбы с точным обозначением направлений и расстояний [...]. Сразу заработал городской телефон, дали электричество, не нужно было сидеть вечерами со свечами в полутемных комнатах. Просто поражает, с какой радостью все были готовы принять порядок — немецкий, с германским флагом, веющим над городом — и не способны ничего сделать сами! [...]

К папе стали приходиться немецкие офицеры лечиться. Помню, с какой горечью он тогда сказал, что Россия — никакая не великая, а просто очень

большая рабская страна и должна быть немецкой колонией, и что если уйдут немцы, мы все друг друга здесь перережем, перегрызем друг другу глотки.

Вот и нет немцев⁴.

А в *Письмовнике* военная операция против восставших «азиатов», в которой в качестве медбрата участвует главный герой — Володя, ожидаемо приносит не «европеизацию», а еще большее насилие.

Раз коллизии Ларионова так прочно вписаны в контекст Перестройки, зачем же Шишкин помещает их в Золотой век русской культуры — первую половину XIX столетия? Сходным образом, почему в *Венерином волосе* он смешивает современные постсоветские ужасы с псевдо-дневником Изабеллы Юрьевой, в полной мере — наследницы Серебряного века? И что ему за дело в *Письмовнике* до забытой военной экспедиции в бунтующий Китай на рубеже XIX и XX веков?

Один, и вполне настойчивый, ответ на эти вопросы очевиден: Шишкин стремится демистифицировать предреволюционную эпоху, воображаемую позднесоветской и постсоветской интеллигенцией как потерянный рай и антипод убогой современности — как эру исключительно возвышенных чувств и мыслей, благородных поступков и прекрасных любовных историй.

Однако напрашивается и другой вариант ответа: Шишкину крайне важно понять «комплекс русского европейца», явленный с такой очевидностью в *Записках Ларионова*, не как советский или постсоветский феномен, а как неотделимый компонент — и продукт! — всей истории русской империи — от Петра до Путина.

И русской литературы тоже. Сама насыщенная цитатами фактура прозы Шишкина служит осязаемым подтверждением **совместимости** языка русской классики с подозрительно современным «комплексом Ларионова». Важнейшим аргументом в пользу этой логики становится финальная часть и кульминация *Взятия Измаила* — 20-страничный центон, состоящий из нескольких сотен цитат, обсуждающих Россию, ее национальную судьбу и характер ее жителей. Этот центон охватывает века размышлений о России, начинаясь с Геродота и включая, среди многих, Сумарокова, Одоевского, Гоголя, Чаадаева, Хомякова, Погодина, Герцена, Аксакова, Достоевского, Щедрина, Тютчева, Фигнер, Бердяева,

⁴ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2005, с. 315. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

Шестова, Розанова, Николая Федорова и Вячеслава Иванова. Вместе с отрывками из сочинений русских писателей, центон Шишкина включает в себя фрагменты правительственных указов (обычно вполне людоедских) и заметок путешественников в Россию — от Ричарда Ченселера, приехавшего в Москву времен Ивана Грозного, до мадам де Сталь и маркиза де Кюстина. Включаются в этот «поток культурного сознания» и анонимные сатиры XVII века, и *Протоколы Сионских Мудрецов...* На первый взгляд, Шишкин просто проводит читателя через исторические изгибы «русской идеи», однако, при более пристальном рассмотрении в структуре центона обнаруживается игра трех важнейших, по-разному интонированных, дискурсов. Первая из этих дискурсивных формаций объединена темой **насилия**. Примечательно, что весь центон начинается с цитаты из смертного приговора Густава Шпета, знаменитого русского философа, убитого в 1937-м. Тема продолжается историческими описаниями опричнины, пыточными инструкциями, рассказом об убийстве Павла I, указами Пугачева, планами декабристов по уничтожению всех членов царской семьи, включая женщин и детей; описанием казни Романовых большевиками и т. п. Эта тема сплетает воедино, казалось бы, контрастные цитаты: хвалы самодержавию и монархии с бунташными прокламациями. Когда революционная риторика входит в повествование вместе с цитатами из Герцена, Огарева и Фигнер, она также предстает неотделимо сплоченной с темой насилия. Например, между фрагментами из Фигнер и Огарева, Шишкин помещает цитату из Бакунина: «Разбой — одна из почтеннейших форм русской народной жизни. Разбойник — это герой, защитник, мститель народный, непримиримый враг государства и всего общественного и гражданского строя, установленного государством»⁵. И наоборот: в том же сегменте центона появляется и цитата из мемуара Ивана Аксакова, в котором он описывает свой замысел фантастической пьесы *Честная губерния* — «где люди вздумали исполнить и применить весь свод Российской империи, и как все народонаселение бежит оттуда, как все глохнет и блекнет, и трава вянет, и цветы сохнут» [ВИ, с. 319].

Роль контрапункта играет дискурс, представленный различными описаниями «русского национального характера», а также рассу-

⁵ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2000, с. 318. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

дениями о **русской уникальности и превосходстве** над всем миром. Здесь, с одной стороны, многочисленные похвалы иностранцев русской выносливости к холоду и голоду. А с другой — акколады мистической русской душе и «всемирной отзывчивости» — от славянофилов, Достоевского, Бердяева, Розанова и Вячеслава Иванова. Эти мотивы оказываются взаимосвязаны и в то же время сбалансированы рассказами о русском сверхъестественном пьянстве, жульничестве и воровстве — сюжет, обобщаемый цитатой из Щедрина: «Идет чумазый, идет и на вопрос: „Что есть истина?“ твердо и неукоснительно отвечает: „Распивочно и на вынос”» [ВИ, с. 319].

Напряжение между темами насилия и русского «превосходства» не вполне разрешается, однако, синтезируется третьим дискурсом центона. Мотивы насилия (как государственного, так и революционного) и русского превосходства (как духовного, так и криминального) соединяются в дискурсе **русской утопии**. Цитируемые Шишкиным утопии прославляют подавление грешной плоти во имя единства с Богом, они изображают мирное правление монарха, основанное на законах милосердия и совести, а также мечтают о воскрешении мертвых ради создания вселенского человеческого тела. Особенно впечатляют цитаты из двух утопий — *Сна* (1819) декабриста Александра Улыбышева и из *4338-й год* (1835) известного писателя-романтика Владимира Одоевского. Обе утопии изображают империю как идеальное состояние русского общества и государства. В первом случае, под водительством мудрого просвещенного монарха Россия вбирает в себя общемировые влияния, соединяя «европейское изящество с азиатским величием». Во втором случае, Россия правит миром, образуя центр «русского полушария и всемирного просвещения» [ВИ, с. 327].

Трехчастная структура центона Шишкина в полной мере резонирует с «комплексом русского европейца», оформившимся в *Записках Ларионова*. Только здесь психологический комплекс персонажа переводится в специфическую архитектуру дискурсов национальной идентичности. В процессе этого «перевода» дискурсы насилия оказываются пригодны и для оправдания тоски по европейскому порядку, и зверских методов внутренней колонизации. Дискурсы «национального превосходства», с одной стороны, обеспечивают основание для ориентальных стереотипов по отношению к мифическому «русскому народу», с другой же,

постулируя духовное превосходство русской культуры с ее якобы «всемирной отзывчивостью», они обосновывают необходимость имперской репрессии по отношению к народам, которые не так «отзывчивы», как русские. Слияние этих взаимоисключающих дискурсов и порождает утопизм, который, при всем прекраснодушии, никогда не расстается с идеей империи — а значит, и насилия.

Главные темы центона из *Взятия Измаила* всплывают и в *Венерином волосе* — хотя и в несколько трансформированном виде. Если *Взятие Измаила* представляет каталог различных стилей и дискурсов русской культуры, то *Венерин волос* разворачивает панораму насилия, **порождающего свой собственный язык**. Недаром повествователь в романе служит переводчиком при швейцарском иммиграционном агентстве: его задача — переводить на общецивилизационное наречие жуткие истории иммигрантов из бывшего Советского Союза. Симптоматично, но в этом романе насилие, о котором рассказывают кандидаты на иммиграцию, исходит не от государства — ведь в этой части романа запечатлены 1990-е, тот, как выяснилось, недолговременный момент, когда казалось, что русско-советская империя канула в Лету, оставив после себя дымящиеся руины. Насилие практически во всех историях, приводимых в романе, **приватизировано самими бывшими имперскими субалтернами**. В этой ситуации «Запад», от которого «русские европейцы» ожидали благожелательной колонизации, не хочет ни колонизовать бывшую империю, ни принимать жертв постсоветского насилия.

Однако повествователь романа, толмач, за жуткими историями пыток, унижений, изнасилований — правдивыми или вымышленными, неважно — прозревает **язык**, который они порождают:

Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально. Правда есть только там, где ее скрывают. Хорошо, люди не настоящие, но истории, истории-то настоящие! Просто насиловали в том детдоме не этого губастого, так другого. И рассказ о сгоревшем брате и убитой матери тот парень из Литвы от кого-то слышал. Какая разница, с кем это было? Это всегда будет верняком. Люди здесь ни при чем, это истории бывают настоящие и не настоящие. Просто нужно рассказать настоящую историю. Все как было. И ничего не придумывать. Мы есть то, что мы говорим [ВВ, с. 25].

Истории насилия становятся «верняком», когда они вписаны в коллективный опыт, когда они, по Аристотелю, возможны и необходимы.

Иначе говоря, в этом случае они становятся языком — общепонятным и универсально применимым. Истории постсоветского насилия резонируют с историями убийств, изнасилований, погромов во время гражданской войны — это два пика повествования в романе. А между ними, как всегда, истории о нечеловеческой жестокости, простирающиеся от античной Греции и Рима до экзотических тайфалийских и херулийских племен. Если для Шишкина (как утверждает Сергей Оробий⁶) перформативная функция языка важнее, чем констативная, то с помощью этих описаний роман постулирует межвременной характер языка насилия. Язык порождает свою историю, телеологию и даже мифологию. Богом насилия становится Серый, старослужащий солдат, измывающийся над новобранцами: это из его тела, как из тела бога, сделана вселенная. В этой вселенной есть и свой идеал красоты — «юноши, молодые воины должны потерять свою человеческую сущность и обрести сущность более высокую, стать волками, или медведями, или дикими собаками. Так что ничего страшного. Помучили и помучили» [ВВ, с. 250].

По Шишкину, именно этот язык первичен. И задача искусства — преодолеть его, как, например, преодолевает окружающий ее ужас своим пением Изабелла Юрьева:

А я так считаю: если где-то на этой земле раненых добивают прикладами, значит, необходимо, чтобы в другом месте люди пели и радовались жизни! И чем больше смерти кругом, тем важнее ей противопоставить жизнь, любовь, красоту! [ВВ, с. 377].

Или еще:

Помнишь, Паша, ты сказал: как можно петь и веселиться, когда такое время, столько кругом боли и несчастий, зла! А я считаю, что если красота и любовь не ко времени, тогда нужно быть красивой и любить назло времени! [ВВ, с. 448].

Именно эту программу Шишкин пытается реализовать в *Письмовнике*. Получается ли? Думается да: ведь оба повествователя переплавляют свое горе, свою боль — от насилия и от безлюбья — в чистую любовь, лишенную эгоизма и театральности.

⁶ С. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011, с. 11–24.

В одном из интервью Шишкин говорил о том, что он пишет не отдельные романы, а протяженный текст, в котором он обращается к одним и тем же вопросам. И действительно, «комплекс русского европейца» превращается в «русскую идею» во *Взятии Измаила*, чтобы породить универсальный язык насилия в *Венерином волосе* и привести к поискам его альтернатив в *Письмовнике*. Шишкин многократно провозглашал, что именно в традиции русской литературы он видит противовес языкам насилия. «Русская литература — это не форма существования языка, а способ существования в России нетоталитарного сознания», — пишет он в эссе *На русско-швейцарской границе*. В интервью «Критической массе» он продолжает эту мысль:

Язык Кремля и лагерный сленг улицы имеют одну природу. В стране, живущей по неписаному закону законов, — сильнейший занимает лучшие нарты — наречие адекватно реальности. Слова насилуют. Опускают.

Язык русской литературы — это оборона. Островок слов, на котором должно быть сохранено человеческое достоинство. Сам по себе литературный язык не существует, его нужно каждый раз создавать заново. Чем я и занимаюсь. Это моя борьба, моя война. А вы говорите о какой-то нейтральной позиции⁷.

В этом контексте русская литература — и есть главная русская утопия. Но раз так, то за ней тянется и мифология превосходства русской культуры и имперскость. Шишкин, безусловно, сознает, не может не сознавать, что та культурная традиция, на верность которой он присягает, **пропитана** всем тем, что он пытается преодолеть. Об этом весь его центон. И потому главная проблема, которую он решает, состоит в том, как, оставаясь в родной ему культурной традиции, заново, практически с нуля изобрести **новый язык** — свободный от насилия. Об этом Шишкин говорит не менее выразительно:

Каждый писатель должен был создать свой русский нетоталитарный язык, нужно было придумывать слова, которых не было: «человечность», «влюбленность», «общественность». Язык улицы, телевизора, газет, сленг, мат — из этого я хотел уехать, еще находясь в России. Но куда уезжать? Тот язык, в который ты хочешь уехать, ты можешь создать только сам. Вот этим

⁷ М. Шишкин, «Язык — это оборона». Михаил Шишкин о новом типе романа, русском языке и любви к Акакию Акакиевичу [интервью Глебу Мореву], «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html>> (дата обращения: 7.03.2017).

я и занимаюсь — созданием языка русской литературы. [...] Язык, который я создаю и которым я вместе с русской литературой пытаюсь читателя вытащить, очистить, спасти от того русского языка, смысл которого в унижении и опускании. Тот язык, который здесь, который развивается, меняется, — это язык тюремного сознания. И единственное, что можно этому противопоставить, — создать свой язык, который тебя будет вытаскивать оттуда⁸.

Отсюда вырисовывается куда как масштабный проект, встающий за метароманом Шишкина. Его задача (или вернее, сверхзадача) — **переписать русскую классику**, освобождая ее от комплекса русского европейца, имперской мифологии, «русской идеи» и всего, о чем шла речь выше. Вот почему его любимой формой становится центон — отсылающий ко множеству текстов одновременно и вскрывающий конфликты, скрытые внутри культурной традиции. Понятый таким образом, проект Шишкина оправдывает сравнение с Джеймсом Джойсом. Перед нами попытка развернуть джойсовскую революцию на почве русского классического романа. Каждый новый роман Шишкина — отчет о ходе этого эксперимента.

Shishkin's Cento: Empire, Violence, and Language

Having begun his literary career with stylized memoirs of a Russian nobleman living in the first half of the 19th century (*Larionov's Notes / One Night Awaits Everyone*, 1993), Shishkin has created a new (at least for Russian literature) form of the novel — not united by a single plotline but weaving together multiple narratives, philosophical, naturalistic, lyrical, historical and mythical. A resulting effect, exemplified by *The Seizure of Izmail* (2000), *Maidenhair* (2005), and most recently, *The Light and the Dark* (2010), can be best compared with a multi-figured, living and breathing frescoes, inscribing Russia's history and the author's personal experience into an endless procession of tortures, deaths, wars, humiliations, sufferings, and love; frescoes stretching from ancient times to the present day. Focusing on the analysis of the large fragment in *The Seizure of Izmail*, the article provides an interpretation of Shishkin's

⁸ М. Шишкин, *Писатель Михаил Шишкин: «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги»* [интервью Наталье Кочетковой], «Известия» 2005, <<http://izvestia.ru/news/303564#ixzz2ixqD8tVb>> (дата обращения: 7.03.2017).

concept of Russian literature/language as engaged in a torturous dialog with discourses of violence, utopia and “national character”. The language of Russian literature in all Shishkin’s statements appears as congruent to the language of love, i.e. non-totalitarian, non-violent language. In other words, literature itself and especially its language acquires the meaning of the ultimate Russian utopia. However, utopia in his writings, in turn, immediately revives adjacent discursive formations — the violent prison language of post-soviet sociality and the nationalist discourse of Russian exclusivity. Shishkin is painfully aware of the interconnectedness of discourses of national selfness and utopia with violence — the fusion of these themes in his portrayal of the “Russian idea” proves this thesis more tangibly than any abstract speculations. This is why he insists that cultural languages of the past cannot be recycled, the language of Russian literature should be reinvented every time anew.

Юлия Брюханова

Россия, Байкальский государственный университет, Иркутск

МИХАИЛ ШИШКИН: ИЗБЫВАНИЕ ТРАГИЗМА БЫТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЛОВЕ¹

Несовершенство бытия, одиночество человека, невозможность полноценного понимания, стремительно утекающее время, непоправимость содеянного, исход жизни и страх перед вечностью — все эти постулаты характеризуют трагизм бытия, свойственный рефлектирующему сознанию, которое стремится постигнуть противоречия реальной действительности и неизбежно сталкивается с невозможностью их разрешения. Поиски ответов на вечные вопросы ведутся в трех измерениях — религии, философии, творчестве — не тождественных, но не мыслимых одно без другого. На протяжении «исторического» существования религии, философии и искусства неизменным оставалось осмысление трагизма бытия человечеством: от античных поисков прекрасного и гармоничного (Аристотель, Гераклит, Платон и другие), утверждения приятия и смирения, восточного созерцания (древнеиндийские Упанишады, учение Конфуция, понятие «гармонии» древнекитайского мыслителя Ши Бо и т. д.), средневековых трактатов о достижении божественной сущности (Аврелий Августин, Фома Аквинский, Франциск Ассизский и другие),

¹ Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект 16-34-15016 б(ф).

попыток выработать этико-рациональный подход к жизни в эпоху Просвещения (Дени Дидро, Готхольд Лессинг, Иоганн Вольфганг Гёте и прочие), через переоценку ценностей (Фридрих Ницше) и утверждение новых путей совершенствования (Владимир Сергеевич Соловьев, Николай Александрович Бердяев и др.) в период предмодернизма и расцвета модернистских течений, к отрицанию всех ценностей и следованию условностям в постмодернизме (Жан Франсуа Лиотар, Жан Бодрийяр, Юлия Кристева и другие), к поискам новых решений, диктуемых условиями всеобщей информатизации и нарастающей глобализации, которая из явления межгосударственного и межнационального переходит в сферу индивидуального, обобщая чувства, переживания, делая их шаблонными, надсубъективными. Поэтому изначальный и всепроникающий трагизм бытия ощущается в повседневной жизни редко. Как отмечает Владимир Исаев, «для современной цивилизации [...] характерно отсутствие опыта страдания и, в особенности, сострадания»². Об этом же говорил и Зигмунт Бауман, характеризовавший современное общество начала XXI столетия как общество индивидуумов, которые склонны быть равнодушными, скептически настроенными по отношению к «общему благу»³.

Поскольку «история сделала все, чтобы перевести идею трагического из круга философско-эстетических категорий в ряд понятий общепринятых, оценочных и экспрессивных в своей содержательности»⁴, мы избираем объектом внимания более конкретное в своей дефиниции понятие «трагизма», определяемое как безысходность и трагическое положение, а не категорию трагического, приобретенного в современном художественно-философском контексте надысторический и наджанровый масштаб. Более того, принципиально важным для нас является разделение трагического и трагизма на основании соотнесенности этих терминов с понятием конфликта. Источник трагического как философско-эстетической категории — неразрешимые противоречия, острые столкновения. Однако в отношении трагизма конфликтность нивелируется (трагизм как синоним трагичности трактует приятие жизни без

² В. Д. Исаев, *Человек в пространстве цивилизации и культуры*, Луганск 2003, с. 167, <http://yanko.lib.ru/books/add/isaev-chelovek_v_pr_cult.htm> (дата обращения: 1.07.2016).

³ З. Бауман, *Текущая современность*, пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова, Санкт-Петербург 2008, с. 44.

⁴ И. И. Плеханова, *Преображение трагического*, ч. 1, Иркутск 2001, с. 3.

оправдания, без провидения, без снисхождения, готовность принимать ее всю целиком⁵).

Данное положение становится исходным при изучении трагизма в творчестве Михаила Шишкина. Для писателя трагизм — это не просто существующая априори характеристика действительности, это концептуальное зерно, дающее ростки тематико-идейной структуры, мотивных связей, стилистических особенностей его произведений. Цель данной статьи — продемонстрировать способы преодоления, избывания трагизма бытия в художественном слове Михаила Шишкина.

Голос негероического героя

Поднимая вопрос о восприятии трагизма бытия, следует начать с рассмотрения героя произведений Шишкина. Но это оказывается не самой простой задачей. Мы с уверенностью можем сказать, что жизнь, согласно Шишкину, далека от совершенства. Его произведения изобилуют такими фактами, как смерть, насилие, несправедливость, болезнь, убожество (физическое, умственное, духовное) и т. д. Но мы не можем четко представить героя Шишкина. Безусловно, это связано с тем художественным методом, в русле которого складывается проза автора (хотя пока нет однозначного мнения исследователей по этому поводу, и характеристика метода Шишкина вписывается в рамки реализма, модернизма и постмодернизма одновременно). Но дело еще в том, что реальный герой писателю не нужен. Ему важны не герои, но стили: «Слова становятся героями, отстаивающими каждый свою картину мира, фразы — стилями»⁶. Из всех романов только в книге *Всех ожидает одна ночь* (1993) мы видим привычно «реалистичного» персонажа — дворянина Александра Львовича Ларионова, однако и здесь обилие интертекстуальных связей размывает «реалистичные» черты и делает их условными. Кроме того, Ларионов (если все же вписывать его в контекст классических реалистических героев) не отличается психологической проницательностью (так, он не смог уловить всю глубину трагических отношений Ситникова и Екатерины Алексеевны), а его рефлексия по поводу

⁵ А. Конт-Спонвиль, *Трагичность*, в кн.: он же, *Философский словарь*, пер. с фр. Е. В. Головиной, Москва 2012, с. 629–631.

⁶ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 1.07.2016).

быстротечности жизни, бессмысленности истории и места человека в мире мало чем отличается от рефлексии любого другого человека, не отмеченного глубокой и чувствительной связью с духовным провидением, что не может сделать его фигурой трагической. В романах *Взятие Измаила* (1999), *Венерин волос* (2005), *Письмовник* (2010) и вовсе снимается груз трагической восприимчивости с героев, потому как героев там по сути нет — есть голоса, истории, дневники, письма, слова, буквы...

Примечательно, однако, кому принадлежат эти голоса и истории. В дебютном рассказе Шишкина *Урок каллиграфии* (1993) и в романе *Всех ожидает одна ночь* актуализируется образ «маленького человека» гоголевского извода (об отсылке к гоголевскому тексту в своем творчестве говорит сам Шишкин⁷). Ларионов (недаром первоначальное название романа подчеркивает отношение к письменной фиксации языка — *Записки Ларионова*) и герой рассказа *Урок каллиграфии* — это своего рода реинкарнация гоголевского Башмачкина. Александр Львович ощущает то же воодушевляющее опьянение от письма, что и его предшественник:

Я ловил себя на том, что иногда на меня стало находить даже своеобразное вдохновение при сочинении бесчисленных резолюций, отношений, выписок, и, разогнав перо, я уже не мог остановиться и мчался по листам, будто по льду на коньках⁸.

Однако если у Ларионова после такого вдохновения наступало отвращающее опустошение и понимание бессмысленности своей работы, то герою рассказа *Урок каллиграфии* письмо приносило ни с чем не сравнимое удовольствие, выходящее за рамки эстетического удовлетворения и занимающее позиции надэтического диктанта, способного казнить и миловать.

В трех ключевых романах гоголевский код прочитывается на уровне интертекстовом, но и в образах говорящих-пишущих персонажей узнаваемы черты «маленького человека»: незначительность физического/духовного/творческого потенциала, восприятие окружающей действительности как враждебной, стремление найти отдушину в любимом деле (как правило, в чтении книг или в писании). Безусловно, это не герои

⁷ М. Шишкин, «Язык — это оборона». Михаил Шишкин о новом типе романа, русском языке и любви к Акакию Акакиевичу [интервью Николаю Александрову], «Критическая масса» 2005, № 2, <magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html> (дата обращения: 1.07.2016).

⁸ М. П. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, в кн.: он же, *Всех ожидает одна ночь* [роман, рассказы], Москва 2007, с. 177.

в высоком смысле этого слова, которые открыто бросают вызов времени, пустоте и смерти. Орудия, с помощью которых они обороняются от жизни, — это чернильницы, перья, ручки, записные книжки, тетрадки для дневников, письма.

За стеною слов

Отражать нападки внешнего мира лучше всего у героев Шишкина получается, когда они находятся в оборонительной позиции (эта метафора скрыта в названии одного из романов — *Взятие Измаила*). Любое соприкосновение с действительностью для негероического, невозвышенного персонажа приносит боль, поэтому он ограждается от мира стеной слов. Действительность реальная и мир письменного текста (изначально данного в книгах или творимого в дневниках, письмах и т. д.) отражают идею двоемирия в восприятии писателя. Так, например, в книгах юный Ларионов находил убежище от нападков товарищей по школе. Его «тайные» занятия с одним из наставников — Иваном Ивановичем Козловым, на которых преподаватель точных наук читал свои поэтические сочинения мечтательному юноше, научили героя «отвечать на злые выходы товарищей, на все их плевки, щипки, подножки, толчки в спину, весьма обидные прозвища лишь гордым тихим презрением да приохотили искать замену друзьям в книгах»⁹. Словами защищался и сам Шишкин в студенческую пору, о чем он вспоминает в беседе в клубе «Журнального зала»:

Я же помню, как [...] проглатывал книги и как они были для меня важны [...]. Главным ощущением от той жизни было унижение. Все кругом унижало. Единственный островок, где можно было спастись, — это книга. Открываешь что-нибудь человеческое и как бы попадаешь через книгу к своим. Вот тут, в реальности, ты среди врагов, а там совсем другие представления о человеческом достоинстве. И слова тебя не унижают, а поднимают¹⁰.

Идея двоемирия прослеживается и в рассказе *Слепой музыкант*, в котором героиня пытается найти свое законное место в мире «не-здесь» и «не-сейчас» в противовес ее шаткому и двусмысленному положению

⁹ Там же, с. 23.

¹⁰ М. Шишкин, *Беседа в Клубе «Журнального зала»* [беседовали Елена Холмогорова, Сергей Найденов, Борис Шапиро, Татьяна Тихонова], 21.12.2010, <<http://magazines.russ.ru/project/club/shishkin.html>> (дата обращения: 1.07.2016).

в реальности. Своему возлюбленному, который обманывает смертельно больную жену, она пишет:

[...] это только кажется, будто лепите меня по образу своему и подобию, тогда как в этой дождливой с утра реальности вы сами лишь плод моих фантазий — случай в изящной словесности вполне заурядный¹¹.

Мотив ухода в иную реальность, словесно выраженную, трансформируется в сознании Шишкина в образ языкового оплота¹², однако не только язык спасает, но и писателю приходится спасать язык (эссе *Спасенный язык*) — данный акцент в отношениях будет усиливаться с развитием творческого потенциала автора. В этом плане примечателен роман *Письмовник*. Герой произведения (Володя = Он) подробно рассказывает о своем юношеском увлечении сочинением стихов, когда ему открылась небывалая сила слов, отменившая даже притяжение жизни. «Я жил в какой-то отчужденности от жизни. Между мной и миром оградой выросли буквы»¹³, — пишет он. Если в первом романе Ларионов действительно находит защиту в словесной реальности, то в последнем на сегодняшний день романе герой понимает, что слова могут стать препятствием на пути к единению с жизнью. Это откровение принципиально важно для понимания творческого мировоззрения М. Шишкина.

Борьба с жизнью

При очевидной идейной целостности всего творчества Шишкина и центростремительной силе слова в его произведениях, заметны метаморфозы в отношениях «писатель — слово».

Его романы *Взятие Измаила*, *Венерин волос* и *Письмовник* представляют собой своего рода триптих, живописующий путь превращения человека проигравшего в человека победителя. В текстах эксплицируется (а в интервью с автором еще более обнажается) мысль о борьбе, которая невозможна без слова. Слово является значимым смысловым и стилистическим центром этих романов, однако от *Взятия Измаила* до *Письмовника* оно постепенно теряет свой онтологический статус.

¹¹ М. П. Шишкин, *Слепой музыкант*, в кн.: он же, *Всех ожидает одна ночь...*, с. 351.

¹² М. Шишкин, «Язык — это оборона»...

¹³ М. П. Шишкин, *Письмовник* [роман], Москва 2010, с. 217.

В романе *Взятие Измаила* автору было необходимо противопоставить ужасу бытия мир, в котором униженная душа может обрести покойствие и уединение, поэтому герои создают свой собственный мир словом (в начале романа описывается вербальное творение мира героями, ассоциируемыми со славянскими богами), они выстраивают свою оборонительную крепость из букв: «Все тела состоят из киселя, кисель — из атомов, атомы — из букв»¹⁴. Словом знаменуется рождение и угасание, смерть человека оказывается переходом в черно-белое измерение шрифта: «Воткнули дощечку, на которой черной краской было написано, кто здесь. Было странно, что человек превратился в буквы»¹⁵. Апофеозом провозглашения витальной силы слова становятся рассуждения Евгения Борисовича Д.: «Мы — лишь форма существования слов. Язык является одновременно творцом и телом всего сущего»¹⁶. Сам Шишкин позже пояснит в одном из своих интервью, что

[...] эти слова в романе говорит сумасшедший старик, одержимый придумыванием всемирного языка. [...] Все мои тексты всегда были не про слова, а «про жизнь», и мой читатель чувствует это. [...] Просто говорить про жизнь приходится словами¹⁷.

Но даже при таком дистанцировании авторского сознания и сознания персонажа следует отметить смысловые пересечения в их мировоззрениях. Ведь другой герой — Михаил Шишкин, близкий писателю Шишкину в своей биографической и мировоззренческой ипостасях, преодолевает жизнь и создает гармонию собиранием «коллекции» и рождением детей. Так утверждается статус бытийного начала слова.

Во *Взятии Измаила* лейтмотивом выступает борьба с жизнью: победить в такой неравной схватке не удастся, но можно творить красоту словом, избавляя от трагического налета эту жизнь и получая радость. «Собирание слов в книгу, как и рождение ребенка, не спасает от трупных пятен, но приносит радость»¹⁸, — поясняет идею романа сам автор. И в

¹⁴ М. Шишкин, *Взятие Измаила* [роман], Москва 2006, с. 20.

¹⁵ Там же, с. 97.

¹⁶ Там же, с. 206.

¹⁷ М. Шишкин, *Михаил Шишкин о своем новом романе «Письмовник»* [интервью Льву Данилкину], «АфишаDaily», 16.08.2010, <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/mihail_shishkin> (дата обращения: 1.07.2016).

¹⁸ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил...*

тексте произведения провозглашается эстетическое кредо, долженствующее гармонизировать трагическую сущность мира:

И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо все это — прекрасно. Понимаешь, Франческа, прекрасно!¹⁹

Некоторые критики такую дионисийскую метаморфозу трагического контекста в радостно песенный в творчестве Шишкина воспринимают как разрушение этических координат и выражение эгоизма автора. Так, Дмитрий Ольшанский (правда, по отношению к следующему роману — *Венерин волос*) делает категоричный вывод:

Пафос этого ужасающего философического самодовольства, антихристианского эгоизма, возведенного в любовь к абстрактному «единому целому», поражает. Со времен Набокова не появлялся в нашей словесности автор, этические основания которого были бы настолько враждебны здешней литературной традиции²⁰.

Во *Взятии Измаила* преодоление и приятие жизни возможно благодаря собиранию «коллекции» и рождению детей. Смириться с амбивалентностью мира не удастся, но попытаться гармонизировать действительность словом, которое «плоть бысть»²¹, по силам человеку. В этом романе пока еще и жизнь и смерть — противники, бросающие человеку вызов, и писатель ищет компромисс с «жизнессмертью»²², стараясь заговорить ее словом.

Борьба со временем

В следующем романе *Венерин волос* слово уже не основание мира, не исходная и завершающая его точка, но оно обладает силой воскрешения, претворяя мертвое в живое. Правда, воскрешение в тексте не подразумевает очищение и перерождение. «Словом воскреснем» — значит продлить дыхание извечных сюжетов «рождение — взросление — смерть».

¹⁹ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 413.

²⁰ Д. Ольшанский, *Протоколы следствия, не имеющего причины*, «Потребности. Специальный проект GlobalRus.ru», 22.07.2005, <<http://potrebности.globalrus.ru/critics/778207>> (дата обращения: 1.07.2016).

²¹ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 188.

²² М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил...*

В отличие от канонической религиозной трактовки воскрешения здесь эта идея лишается своего преображающего начала. Рассказы и истории беженцев будут бесконечное число раз воспроизводить себя в разных вариантах, продлевая существование говоримого, но никто из говорящих не будет впущен в рай апостолом Петром, который «никому не верит»²³: «Все истории уже сто раз рассказаны. А вы — это ваша история»²⁴.

В *Венерином волосе* все персонажи с жизнью уже примирились, и в центре внимания оказывается борьба со смертью и со временем, потому что время неизменно приближает нас к конечности и тленности: «*Венерин волос* — о преодолении смерти любовью и словом, о воскрешении любовью и словом»²⁵. Ключевая идея романа высвечивается уже в эпиграфе: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» (*Откровение Варуха, сына Нерии*. 4, XLII). Владая словом, писатель-теург оживляет умершее, поскольку реальная действительность — это не человек, а рассказ о нем: «Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально»²⁶. В новой борьбе (уже не с жизнью, а со смертью, со временем) оружие остается прежним — слово. Оно преодолевает смерть, так же как любовь и красота. Это триединство (Слово — Любовь — Красота), в отличие от ценностной триады Владимира Соловьева (Добро — Истина — Красота), вырастает не из этических оснований (хотя и не исключает их вовсе), а из эстетических. Не сострадания ищет Шишкин для человека, не добро утверждает (поскольку добро — это лишь обратная сторона зла, «и все зло идет от добрых, хороших людей»²⁷) и не истины чаёт, потому что каждому дорога своя правда. Однако при такой разнице в ценностных установках идея всеединства находит воплощение и в художественном мире Шишкина. Вл. Соловьев формулировал центральное понятие своей философии следующим образом:

Я называю истинным, или положительным, всеединством такое, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. [...]

²³ М. П. Шишкин, *Венерин волос: роман*, Москва, 2005, с. 15.

²⁴ Там же, с. 50.

²⁵ М. Шишкин, «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги» [интервью Наталье Кочетковой], «Известия», 22.06.2005, <<http://www.izvestia.ru/news/303564>> (дата обращения: 1.07.2016).

²⁶ М. П. Шишкин, *Венерин волос...*, с. 25.

²⁷ М. Шишкин, «Я почувствовал себя крошечным колесиком машины, производящей говно», «Салдарнасць», 9.11.2007, <http://gazetaby.com/cont/art.php?sn_nid=9663> (дата обращения: 1.07.2016).

истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как *полнота бытия*²⁸.

Для адепта идеи всеединства, которая отражает внутреннее органическое единство бытия как универсума, безапелляционным являлось основание нравственное, стремление к божественной сущности через самосовершенствование, направленность на другого.

В художественном пространстве Михаила Шишкина мир предстает также в единстве и согласованности, а средством единения является слово, любовь и красота (которая может проявлять себя даже в самом малом, не случайно искусство каллиграфии так значимо для персонажей произведений Шишкина: герой рассказа *Урок каллиграфии*, Глазенап из романа *Письмовник*, — ведь красота графических знаков отражает красоту реального мира и в то же время влияет на гармонию в этом мире, одно воздействует на другое). Любовь для Шишкина — дар жизни, такой же обычный и обыденный, как и сама жизнь, но такой же ценный и неоцененный человеком, как и все остальное:

Любовь — это такая особая сороконожка размером с Бога, усталая, как путник, ищущий приюта, и вездесущая, как пыльца. Она надевает каждого из нас, как чулок. Мы сшиты под ее ногу и принимаем ее форму. Она ходит нами. И вот в этой сороконожке мы все едины. У нее не сорок ног, а столько, сколько у человечества²⁹.

В *Венерином волосе* раскрывается идея усиления внутреннего потенциала любви и красоты в противовес теориям, утверждающим идею трансляции любви другим:

Весь мир — одно целое, сообщающиеся сосуды. Чем сильнее где-то несчастье одних, тем сильнее и острее должны быть счастливы другие. И любить сильнее. Чтобы уравновесить этот мир, чтобы он не перевернулся, как лодка³⁰.

Такая интровертивная трактовка понятия всеединства воспринимается иногда как «антихристианский эгоизм»³¹. И действительно, в христианской формуле «Возлюби ближнего своего» Шишкин переносит

²⁸ Вл. Соловьев, *Первый шаг к положительной эстетике*, в кн.: он же, *Литературная критика*, сост. и комментарии Н. И. Цимбаева, Москва 1990, с. 63.

²⁹ М. П. Шишкин, *Венерин волос...*, с. 375.

³⁰ Там же, с. 448.

³¹ Д. Ольшанский, *Протоколы следствия...*

акцент с адресата на адресанта. Однако только тот, кто **сам** спасется любовью, сможет спасти другого — таков главный посыл преодоления смерти в его романе.

«Обмирщение» слова

Завершающая картина шишкинского триптиха — роман *Письмовник* — книга, в которой борьба оказывается бессмысленной, и все становятся победителями, потому что ни жизнь, ни смерть, ни время уже не враги:

Сейчас в новом романе *Письмовник* на все эти вопросы ответы пришли уже совсем другие: смерть — это не враг. Это дар, это великое счастье. Особенно смерть близких людей, которых ты любишь. Дар, который помогает тебе понять, кто ты, зачем ты здесь, что задумано тобой, твоим появлением на свет³².

Наступает осознание того, что нужно учиться жить, что борьба со временем тщетна, смерть нужно принимать как дар, и если ты можешь творить красоту, то необходимо ее преумножать. А одним из способов создания красоты и гармонии, как прежде, остается слово.

Представления писателя при общей стилистической целостности трех романов делают оборот в 360 градусов вокруг оси миропонимания. Если во *Взятии Измаила* нужно было противопоставить гармонию слова хаосу мира, преодолеть «жизнеспособность», то герои ОН и ОНА в *Письмовнике* приходят к пониманию того, что мир гармоничен изначально:

Все на свете зарифмовано со всем на свете. Эти рифмы связывают мир, сбивают его, как гвозди, загнанные по шляпки, чтобы он не рассыпался.

И самое удивительное, что эти рифмы уже всегда были — изначально [...] ³³.

Нарушить всеобщее равновесие способен только человек, поэтому и «смерть — это борьба космоса со временем, с нами»:

[...] мы лишь форма существования времени. Его носители. И возбудители. Получается, что время — это такая болезнь космоса. Потом космос

³² М. Шишкин, «Писатель должен ощутить всеисилие» [интервью Сергею Иванову], «КонтрактыUA», 4.08.2010, <<http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html>> (дата обращения: 1.07.2016).

³³ М. П. Шишкин, *Письмовник...*, с. 11.

с нами справится, мы исчезнем, и наступит выздоровление. Время пройдет, как ангина.

А смерть — это борьба космоса со временем, с нами. Ведь что такое космос? Это ведь по-гречески порядок, красота, гармония. Смерть — это защита всеобщей красоты и гармонии от нас, от нашего хаоса³⁴.

И задача человека — не противиться защите всеобщей красоты и гармонии, поэтому идея борьбы и преодоления трансформируется в идею приятия смерти как дара.

В тексте *Письмовника* на первый план все более выступает жизнь во внесловесном своем воплощении. Слово воспринимается уже скорее как инструмент и только один из способов создания гармонии: «Язык сам по себе — это ведь не реальность, а лишь способ проявления реального, „заязычного“. Всему действительно важному (пониманию, любви, смерти) слова вовсе не нужны, наоборот, только мешают»³⁵, — говорит Михаил Шишкин. Слово обретает инструментальный статус, и не оно теперь довлеет над человеком, а человек должен подчинить его себе, чтобы не оторваться от настоящей жизни:

Ты знаешь, это ведь я слепой был. Видел слова, а не сквозь слова. Это как смотреть на оконное стекло, а не на улицу. Все сущее и мимолетное отражает свет. Этот свет проходит через слова, как через стекло. Слова существуют, чтобы пропускать через себя свет³⁶, —

делает открытие герой романа. Сравнение со стеклом акцентирует способность языковых средств отображать и одновременно искажать сущее. Слова становятся своего рода фильтром, через который проходят все жизненные сюжеты, освобождаясь от трагического налета.

Очищение «от накипи и злобы дня»

Трагизм существования, отображенный в трех романах Шишкина, не теряет своей тональности и силы звучания, во всех текстах ужас бытия проявляет себя в одних и тех же формах: болезни, смерти, предатель-

³⁴ Там же, с. 304–305.

³⁵ М. Шишкин, *Вперед к Гоголю!* [интервью Михаилу Эдельштейну], «Эксперт», 9.05.2011, <<http://www.bigbook.ru/smi/detail.php?ID=11603>> (дата обращения: 1.07.2016).

³⁶ М. П. Шишкин, *Письмовник...*, с. 220–221.

ства, насилия и т. д. По мысли писателя, «мир ничто не спасет»³⁷, но жить с этим тоже невозможно. Михаил Шишкин, делясь своими впечатлениями от первого знакомства с фильмом Андрея Тарковского *Андрей Рублев*, формулирует творческое кредо художника:

Художник — это тот, кто берет реальность, страшную нашу человеческую жизнь, в которой человека унижают, в которой если есть любовь, то ее затаптывают, предают, в которой никакой справедливости нет, зато смерти много, — и вот художник должен взять на себя весь этот ужас мира, сделать с ним что-то, что и является тайной искусства, и дать мне, как зрителю или читателю, ощущение, что Бог есть, что все существует не просто так, и я, получив это, уйду просветленным с чувством радости и человеческого тепла³⁸.

Однако сам Шишкин не отваживается брать на себя весь ужас мира. Этот груз непременно отяжелел бы его произведения рефлексией и пессимистическими нотами, которых нет в его текстах. Но каким образом удастся писателю претворять трагическую сущность жизни в «чувство радости и человеческого тепла»? Мы находим ответ на этот вопрос в том, что Шишкин занимается «смягчением нравов»³⁹, а весь ужас мира берет на себя слово. То есть, согласно жизненной позиции героини Беллы из романа *Венерин волос*, смерть и несчастье нужно уравновешивать красотой и любовью. Это и становится целью творчества Шишкина. Однако, если решение найдено и все объявлены победителями, остается открытым вопрос, каков будет следующий после *Письмовника* шаг в творческом самосознании автора?

Итак, художественный мир Шишкина — это убежище для современного маленького, то есть негероического, человека, защита от огромной, враждебной, порой бессмысленной действительности, в которой трудно найти смысл, опору, равновесие. Это все автор дает герою и читателю через слово. Поэтому Шишкин — не фиксатор жизни, не глашатай эпохи, не художник-отшельник. Его рука выписывает на страницах рассказов и романов рецепт по спасению от времени. Ведь конечность и завершен-

³⁷ М. Шишкин, *Ирод — это время* [интервью Ирине Дудиной], «Богемный Петербург», <<http://bogemnyipeterburg.narod.ru/vocabulare/alfavit/persons/sh/shishkinMihail.htm>> (дата обращения: 1.07.2016).

³⁸ М. Шишкин, «*Написать свою Анну Каренину...*» [интервью Марии Концевой], 9 Канал ТВ [Израиль], 5.12.2010, <<http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html>> (дата обращения: 1.07.2016).

³⁹ М. Шишкин, *Ирод — это время...*

ность — вот причина страха «маленького человека». Там, за гранью, неведомое, ужасающее, непостижимое. Но время можно обмануть словом. Слово длится — и нет ни прошлого, ни будущего. Страх небытия (что было До? и что будет После?) нивелируется словом: «Пишут, что в начале снова будет слово»⁴⁰. Поэтому герои Шишкина боятся не смерти, а боятся поставить последнюю точку («мне хотелось бы все объяснить Вам теперь, не дожидаясь последней точки»⁴¹), вследствие чего возникает галерея пишущих персонажей: регистраторов, переводчиков, летописцев, мемуаристов.

«Маленький человек» Шишкина — это олицетворение сущности человеческого характера и человеческой души. Открыто бросить вызов жизни ему недостает внутренней силы, но и смирение не дается легко. Он хочет что-либо изменить, но сталкивается с пустотой: пустотой непонимания, пустотой безразличия. И слово — это способ борьбы с пустотой. Отсюда прошения, ходатайства, резолюции, заявления и т. п. (*Всех ожидает одна ночь, Урок каллиграфии, Венерин волос* и другие). Однако ответа нет, и другое слово — это не ответ, а лишь продолжение сказанного. И все же, даже если ответ не будет получен здесь и сейчас, он найдет свою рифму в этом мире, как нашли друг друга письма в романе *Письмовник*. И в последнем своем романе автор уже не выстраивает мир-убежище из слов, а проторяет словесную тропу к самой жизни.

Слова нужны людям, поскольку, пропуская жизнь через свой фильтр, они нивелируют трагизм существования, когда даже «описание кровавой резни читается как сказка»⁴². Превращать человеческие эмоции в «переносимые» — вот одна из главных задач писателя Шишкина. Как отмечает Ольга Гримова, анализируя последний роман: «Перед нами некая „энциклопедия“ архетипов человеческих эмоций [...] и одновременно способов их облечения в слова, а значит, приручения, превращения в переносимые»⁴³. А Дмитрий Бавильский замечает, что «стиль для Шишкина — [...] идеология очищения от накипи и злобы дня, зла»⁴⁴.

⁴⁰ М. П. Шишкин, *Письмовник...*, с. 7.

⁴¹ М. П. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь...*, с. 7.

⁴² Там же, с. 24.

⁴³ О. А. Гримова, *Роман М. Шишкина «Письмовник»: стратегии нелинейности*, «Gigabaza.ru», <<http://gigabaza.ru/doc/25331.html>> (дата обращения: 10.04.2017).

⁴⁴ Д. Бавильский, *Шишкин лес*, «Частный корреспондент», 11.08.2010, <http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083> (дата обращения: 1.07.2016).

Позиция Шишкина — это позиция «несгибаемого дезертира», которому ценности своей жизни, живой и осязаемой, важнее эфемерных и абстрактных идеалов: «А может, мир спасут не пламенные герои, не жалеющие во имя высоких идеалов ни себя, ни других, а несгибаемые дезертиры, которым семья, дом, любимые люди важнее светлого будущего или государственности? Не знаю»⁴⁵. Ему претит борьба и смешение искусства с политикой, героика кажется ему бессмысленной. Такая позиция не случайно вызывает ассоциацию с Хемингуэем, который в романе *Прощай, оружие!* писал: «Абстрактные слова, такие, как „слава“, „подвиг“, „доблесть“ или „святыня“, были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами»⁴⁶. Шишкин не стремится вызвать сострадание к человеку, не пытается «чувства добрые» пробуждать, он создает мир, в котором могут существовать он сам, его семья, его любовь, его жизнь. Его тексты — это дезертирство в слова.

Mikhail Shishkin's: Release from Tragedy of Being in Artistic Word

The article discusses the concept of release from tragedy of being in artistic word. The author displays the transformation of ideo-stylistic corpus of Shishkin's novels, which represents the passage from affirmation of the ontological status of the word to its exposure and inclusion into a paradigm of vital attitude.

⁴⁵ М. Шишкин, *Ирод — это время...*

⁴⁶ Э. Хемингуэй, *Прощай, оружие!*, «Эрнест Хемингуэй», <<http://hemingway-lib.ru/book/proshchai-oruzhie-27.html>> (дата обращения: 1.07.2016).

Анна Скотницка

Польша, Ягеллонский университет, Краков

МЕЖДУ УТРАТОЙ И НАДЕЖДОЙ. КНИГА КНИГ МИХАИЛА ШИШКИНА

В интервью, датированном 2010 годом, Михаил Шишкин, имея в виду тематику своих произведений¹, говорил, что всю жизнь пишет один и тот же роман. Писатель неоднократно подчеркивал, что хочет создать «текст текстов»², «книгу книг»:

Писатель должен создать книгу книг. [...] Гоголь хотел написать книгу, которая спасет мир. Создать ее, наверное, нельзя. Но если ты серьезно относишься к себе, ты должен ее писать. От этого люди сжигают свои рукописи,

¹ М. Шишкин, «*Написать свою Анну Каренину...*» [интервью Марине Концевой], 9 канал ТВ [Израиль], <<http://9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html>> (дата обращения: 20.10.2016).

² «Я хочу написать идеальный текст, текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего написанного когда-либо. Из этих осколков должна быть составлена новая мозаика. И из старых слов получится принципиально новая книга, совсем о другом, потому что это мой выбор, моя картина моего мира, которого еще не было и потом никогда не будет»; цит. по: Открытое письмо <<http://mezh-du.livejournal.com/9359.html>> (дата обращения: 20.04.2016).

от этого они умирают, от невозможности написать книгу, которую ты должен написать, но тебе это не удастся, потому что это в принципе невозможно³.

Чеслав Милош, понимая свое творчество во всем его многообразии как организующее определенный замысел, принцип, прием, говорил, что каждый поэт всю жизнь пишет одно недостижимое стихотворение, полностью реализовать которое нельзя никогда⁴. Литературовед Рышард Ныч, комментируя утверждение Милоша, отмечал, что у этого стихотворения, несмотря на внешнее многообразие, есть лишь один — глубинный — смысл⁵. Подтверждение своего понимания Ныч нашел у философа Жана Гитона, согласно которому и Монтень, и Пруст хотели оставить после себя лишь одно произведение, поскольку «существование является неразделимым целым, а время [...] слагается из разных моментов, которые надо пытаться объять одним взглядом»⁶. Таким образом, речь идет о творчестве как о едином целом, в котором отдельные произведения можно считать попыткой выразить некий общий смысл — нечто важное, появляющееся без существенных изменений в различных произведениях данного писателя, и являющееся своеобразным маркером его творческого почерка. В этом контексте имеет значение не только литература, но и биография писателя, или, скорее, его творческая личность. Сочинения автора и его жизнь — неразрывное целое, распадающееся во времени на отдельные части. И наоборот, как утверждает Жан Гитон: «То, что автор называет своими книгами, — это фрагменты, изъятые из большого целого»⁷. Для Михаила Шишкина очевидно, что книга книг всегда задана художнику, она впереди, как своего рода идеал. Можно сказать, речь идет не о конкретной книге, а о ее проекте, о горизонте, к которому устремлено творчество.

Следующее положение, которое стоит учесть в нашем анализе, касается отношений автора с его произведениями. Владимир Топоров замечает, что писатель и его текст являются одновременно и единством,

³ Диана Арбенина и Михаил Шишкин выступили на литературном фестивале в Лондоне, Диана Арбенина и группа Ночные Снайперы — официальный сайт, <<http://snipers.net/news/2014/03/09/26618/>> (дата обращения: 20.04.2016).

⁴ Cz. Miłosz, *Ziemia Urlo*, Paryż 1977, с. 160.

⁵ R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, с. 63.

⁶ J. Guitton, *Dziennik. Rozważania i spotkania 1952–1955*, przeł. J. Nałęcz, Warszawa 1965, с. 8; цит. по: R. Nycz, *Sylwy współczesne...*, с. 64 (здесь и далее перевод, если не указано иначе, мой. — А. С.).

⁷ Там же.

и противоположностью⁸; поэтому в качестве средоточия ученый называет связывающую писателя с текстом поэтику⁹.

Литературоведы, в частности Ролан Барт и Валерий Подорога, много внимания уделяли проблеме отличия книги от произведения и текста. Барт ставил вопрос следующим образом: «Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст — поле методологических операций (*un champ methodologique*)»¹⁰. В свою очередь, Валерий Подорога, автор понятия «произведение-текст», подчеркивал невозможность существования произведения без текста и вместе с тем утверждал, что «текст может существовать без произведения, когда устраняет предел, положенный ему произведенческой конструкцией»¹¹. В контексте прозы Шишкина чрезвычайно интересно сосуществование текста и Книги¹², составляющее, по нашему мнению, суть творчества писателя (его проза довольно часто рассматривается сквозь призму текста). В настоящей статье мы сосредоточимся на Книге, понимаемой как символ единства и полноты¹³. В этом отношении интересно, что Шишки-

⁸ W. N. Toporow, *O jedności poety i tekstu*, przeł. J. Faryno, «Pamiętnik Literacki» 1980, z. 4, s. 272.

⁹ Там же, с. 273.

¹⁰ Р. Барт, *От произведения к тексту*, пер. С. Н. Зенкин, в кн.: он же, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова, Москва 1994, с. 415.

¹¹ В. Подорога, *На высоте Энгадина. Фридрих Ницше*, в кн.: он же, *Выражение и смысл*, Москва 1995, с. 224–225.

¹² В отличие от польского (*książka, księga*), в русском языке существует одно определение: «книга». В данной статье мы используем написание со строчной буквы, когда речь идет о «деградированной Книге, Книге после упадка» — согласно определению польского писателя Людвика Фляшена (L. Flaszyn, *Księga*, в кн.: он же, *Cyrograf*, Kraków 1996, с. 232). Комментируя слова Фляшена, литературовед Яцек Лукасевич подчеркивает, что «Книгу можно читать, но, в отличие от книги, нельзя прочитать»; J. Łukasiewicz, *Medytacje flaszynowskie*, «Odra» 2015, № 1, <<http://www.okis.pl/site/Literatura/n/1/n/1/n/1/1561/n.html>> (дата обращения: 15.01.2017).

¹³ На эту тему см. исследования Эрнста Роберта Курциуса: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, с. 309–357; ср. также: D. C. Maleszyński, «*Jedyna Księga*». *Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, «Pamiętnik Literacki» 1982, z. 3–4; В. Banasiak, *Kulturowy topos Księgi (przyczynę do interpretacji)*, «Humanistyka i Przyrodznawstwo», Olsztyn 2009, № 15, с. 7–24; *Теория и мифология книги. Французская книга во Франции и России*, отв. ред. С. Н. Зенкин, Москва 2007 (здесь особый интерес для рассуждений о книге в контексте современной литературы вызывает статья Александра Таганова, *Мотив книги в творчестве Марселя Пруста*). В своей работе мы опираемся на положения, высказанные вышеупомянутыми авторами.

на интересует именно книга, а не энциклопедия — ему важнее единство, чем системность¹⁴. В свою очередь, определение «книга книг» в европейской культуре отсылает к Библии, рассказывающей о смысле мира и человеческой жизни, о достоинстве человека и его отношениях с Богом.

Не вызывает сомнений утверждение, что текст в процессе письма и чтения подвижен. Конфликт подвижности и неизменности в пространстве текста и автора французский писатель и теоретик литературы Морис Бланшо объясняет следующим образом:

У книги, даже фрагментарной, есть некое средоточие, к которому она устремлена, — эта точка не стоит на месте, а постоянно смещается под действием самой книги и обстоятельств ее постройки. Вместе с тем, она непоколебима, ведь даже смещаясь эта точка, если уж она настоящая, будет еще большим средоточием, более скрытым, недоступным, а потому и более деспотичным. Пишущий книгу и одержим подобным средоточием, и не ведает о нем. Поэтому чувство, будто он к нему прикоснулся, может оказаться всего лишь иллюзией¹⁵.

Нас интересует именно некое средоточие, к которому, как нам кажется, устремлено творчество Шишкина. Отсюда вытекает и следующее понимание определения «книга книг»: это нечто самое существенное в художественной деятельности писателя. При попытке описания этого центра нельзя не учитывать, что задача исследователя заключается не столько в предложении единой и единственно верной интерпретации, сколько в выявлении некой концептуальной цельности. В наших рассуждениях мы базируемся на гипотезе, что все существенные для автора темы и проблемы можно охватить категориями целостности и единения, и что мир прозы писателя организует движение между утратой и надеждой, упадком и спасением, соотношенными с конструктивными формами, связанными с концепцией порядка, которая, в свою очередь, обусловлена топикой книги.

В самом общем смысле проблема отличия текста от произведения может быть сведена к критерию завершенности — незавершенности. Не углубляясь во все аспекты этого вопроса, сосредоточим внимание на то-

¹⁴ На это различие по отношению к другому писателю обращает внимание Ныч; см.: R. Nycz, *Sylwy współczesne...*, с. 123.

¹⁵ М. Бланшо, *Пространство литературы*, пер. В. П. Большаков, Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов, Москва 2002, с. 8, <https://monoskop.org/images/3/37/Blansho_Moris_Prostranstvo_literatury.pdf> (дата обращения: 20.04.2016).

посе Книги, в которой заложены черты завершенности, интерпретации как синонима порядка. Однако, анализируя творчество Шишкина, нельзя забывать и о понятии текста, которое, в свою очередь, ассоциируется с открытостью, отсылающей нас к «чтению [...] как процессу, лишенному интерпретативной мании»¹⁶, то есть к такой модели произведения, в которой акцент ставится на разные варианты книги, когда не важны источники и отсутствуют фундаменты, корни, так как ее смысл не дан предварительно, но имеет формирующийся в ходе чтения процессуальный характер. Валерий Подорога подчеркивает: «Идеал завершенного произведения: книга-космос, „книга всех книг“, Книга-Библия»¹⁷. В этом контексте использование Шишкиным определений «текст» или «книга» можно признать значимым, так как подразумевающим или переход от мышления в категориях произведения в движении к более устойчивому варианту, или же равноправное значение обоих видов творческого поведения. Заметно, например, что последний на сегодняшний день роман Шишкина *Письмовник* (2010) уже не имеет структуры коллажа, а как и первый — *Записки Ларионова* (1993) — напоминает традиционный роман (в последнем случае — эпистолярный). А если также учесть, что в нашей культуре словосочетание «книга книг» ассоциируется прежде всего с Библией, близость к которой еще в средневековье обеспечивала памятникам письменности стабильность¹⁸, то, несомненно, упомянутое в начале статьи заявление Шишкина о желании написать «книгу книг» заслуживает особого внимания. Необходимо только еще раз подчеркнуть, что в случае Шишкина важен не столько переход от текста к книге, сколько сосуществование этих двух порядков в конкретных произведениях писателя; иначе говоря, в его творчестве текст и книга находятся не в оппозиции, а взаимодополняют друг друга.

Книга для Михаила Шишкина, несомненно, — способ восприятия мира; можно сказать, что писатель ощущает действительность в перспективе текста, чтения и следа. Уже в дебютном рассказе *Урок каллиграфии* (1993) повествователь подчеркивает, что книга открывается в чувственности буквы. Необходимым элементом для ее существования является читатель, о присутствии которого в прозе писателя говорит-

¹⁶ В. Подорога, *На высоте Энгадина...*, с. 223.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Е. Водолазкин, *О средневековой письменности и современной литературе*, «Текст и традиция» 2013, вып. 1, с. 43.

ся в контексте эффекта дежавю. И, наконец, вопрос следа отсылает нас к важной для автора мысли о памяти и необходимости записывать каждую деталь, все важное и несущественное. Таким образом, с помощью слова «книга» актуализируются и топосы памяти как книги и мира как записанной книги¹⁹, что влечет за собой необходимость фокусировать внимание также на мотиве письма.

Современная версия книги как корневища, то есть открытой, ацентричной, неерархичной системы²⁰, понимается как собрание «смысловых „руин” (Бланшо)»²¹. В свою очередь, в метафизическом понимании книга — синоним неизменной и реальной истины, целостности и полноты смысла. Топос Книги как синонима вертикальной модели культуры, укорененной в области трансцендентного, стоит в оппозиции к понятию текста, означающего горизонтальную пространственную модель культуры, которую очень удачно описывают метафоры узора и ткани²². Вероятно, в столкновении этих двух видов книги (моделей литературы), не столько противостоящих друг другу, столько друг друга дополняющих, намечается основная коллизия творчества Шишкина, который традиционные способы письма (центоны) соединяет с новейшими (коллаж, гипертекст), вырабатывая собственный стиль. Самым интересным является момент-точка пересечения противоположностей — можно предположить, что дуализм присутствует в нем диалектически как единство противоположностей. В сущности, это своего рода эпохе — момент одновременного утверждения и отрицания, наличия разных возможностей. При этом следует подчеркнуть, что речь вовсе не о релятивизме в творческом поведении писателя. Некоторые критики и литературоведы привыкли связывать творчество Шишкина исключительно с постмодернизмом, в качестве доказательства указывая на нелинейность повествования, ризоматическую структуру или эклектизм. Марина Абашева и Светлана Лашова резюмируют вышеописанный подход следующим образом:

¹⁹ См.: D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009, с. 52–62.

²⁰ В. Banasiak, *Kulturowy topos Księgi...*, с. 7.

²¹ А. Таганов, *Мотив книги в творчестве Марселя Пруста...*, с. 122.

²² Д. Х. Миллер, *Узор ковра*, пер. И. В. Кабанова, в кн.: *Современная литературная теория. Антология*, сост., пер., примеч. И. В. Кабановой, Москва 2004, с. 92–109.

Определяя место Михаила Шишкина в литературе, исследователи располагают творчество писателя в координатах реализма — модернизма — постмодернизма, что естественно: вся современная литература так или иначе существует во взаимодействии этих векторов. Большинство исследователей относят творчество Королева²³ к постмодернизму (И. Скоропанова, Г. Нефагина, А. Мережинская, В. Курицын). Дмитрий Бавильский определил поэтику Шишкина следующим образом: «постмодерн, понятный и исполненный как модерн»²⁴. Марк Липовецкий²⁵ интерпретирует прозу Шишкина как скрещение постмодернистской поэтики с интеллектуально-модернистским дискурсом, как паралогический компромисс между модернизмом/авангардом и постмодернизмом (в изводе неobarocco), но при этом называет его порождением «постмодерного реализма»²⁶.

Диапазон определений, как видим, довольно широк. Авторы статьи справедливо замечают:

Постмодернистская картина мира и поэтика действительно характерны для Шишкина: его палимпсестный текст тяготеет к коллажу, строится он ризоматически, мир предстает в своей текстуальной ипостаси прежде всего потому, что автор неустанно твердит об онтологическом статусе письма. Вместе с тем, Шишкин отнюдь не чуждается модернистских «метарассказов» (термин Лиотара): религия, история, любовь — конечно, пропущенные через сознание индивида в их эпистемологической и онтологической проблематике, занимают в его мире место основных ценностей²⁷.

Нельзя не учитывать то обстоятельство, что, несмотря на форму, в прозе писателя идет разговор о ценностях (например, о человеческом достоинстве, значимость которого подчеркивается в каждом произведе-

²³ Статья была опубликована с очевидной опечаткой.

²⁴ Д. Бавильский, *Шишкин лес*, «Частный корреспондент» 23.12.2010, <http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083> (дата обращения: 20.08.2016).

²⁵ М. Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008, с. 464, 518, 823.

²⁶ М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (К вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, № 2, с. 233. Стоит обратить внимание на работы Сергея Оробия: статья «Словом воскреснем: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина», «Знамя» 2011, № 8; монография: «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: Опыт модернизации русской прозы (2011) и Марины Безрукавой, М. Шишкин: кто он — модернист или постмодернист, «Приволжский научный вестник» 2014, № 11 (1), <<http://cyberleninka.ru/article/n/m-shishkin-kto-on-modernist-ili-postmodernist>> (дата обращения: 12.04.201).

²⁷ М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина...*, с. 237.

нии Шишкина), задаются метафизические вопросы о корнях и способах существования мира, обнаруживается палимпсестное отношение к реальности и литературе, свидетельствующее об уважении к традиции, подчеркивается идея порядка и мысль о гармонических связях.

В многочисленных исследованиях рассмотрены различные — существенные для произведений Шишкина — мотивы²⁸ и принципы²⁹; по нашему мнению, следует особо отметить базирование его прозы в аксиологическом плане на оппозиции мира «видимого» и «невидимого». Ценностный аспект творчества писателя связан с универсальной, космической перспективой, что приводит к отображению диалектических противоположностей и антиномий человеческого существования. Повествование движется между полюсами, создающими напряжение между гомологическими и в то же время разнящимися ипостасями одного и того же: целым и частью, фрагментацией и тотализацией, памятью и забвением, точкой и линией. В данном контексте логичным является постановка ряда вопросов об определении писательской практики. Что это? Лишь игра оппозициями, с помощью которых описывается и объясняется мир, или попытка вписать действительность в Книгу как эквивалент, в том числе, космоса, образа мира и смысла (логоса)?

Нередкие в прозе писателя понятия космоса, вселенной, как нам кажется, являются прежде всего синонимами утраченного целого. Такое понимание позволяет утверждать, что в произведениях Шишкина отражена не постмодернистская игра, а модернистская утрата. В основе поэтики писателя лежит опыт утраты, отсутствия, отчуждения. Одна из главных тем его творчества — смерть, разлад: любящие герои Шишкина глубоко одиноки, одни (*Письмовник*) соединяются, как Тристан и Изольда, только после смерти, другие же (*Венерин волос*) не дорастают до идеала средневековых героев; семьи распадаются, идентичность человека становится проблемой, действительность изобилует образами на-

²⁸ См., напр.: С. Н. Лашова, *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии* [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Пермь 2012, <http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2012/Lashova_22_03_12.pdf> (дата обращения: 12.04.2016).

²⁹ А. В. Кубасов, *На подступах к эстетическому кредо Михаила Шишкина (эссе-трактат «Спасенный язык»)*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, [Екатеринбург] 2015, № 2, <<http://cyberleninka.ru/article/n/na-podstupah-k-esteticheskomu-kredo-mihaila-shishkina-esse-traktat-spasyonnyu-yazyk>> (дата обращения: 12.04.2016).

силія; лишенные будущего беженцы теряют дом, родину; люди живут воспоминаниями, ностальгируя по прошлому. Эти и другие многочисленные примеры из шишкинской прозы указывают на организующий произведения писателя принцип экзистенциального и художественного характера: автор обеспокоен положением человека, им движет тоска по полноте, целостности без разделений, как будто мечта о возвращении в рай, в котором все едино, еще нет двойственности, различий, разделений, дифференциации. Писателю интересны травматические переживания, пограничные ситуации, его проза говорит о кризисном положении индивида в ситуации постсовременности.

Куда важнее тематики оказывается способ понимания действительности, тип восприимчивости, которые в случае прозы Шишкина можно рассматривать в перспективе меланхолии и ностальгии. Ирина Скоропанова включает имя писателя в список представителей меланхолического постмодернизма³⁰, но меланхолию понимает слишком упрощенно, отождествляя ее исключительно с разочарованием в ценностях эпохи модерна, с пессимизмом и печалью. Тот же мотив пессимизма отмечают и другие исследователи³¹. Однако в действительности понятие пессимизма ничего не объясняет; к тому же, меланхолия и ностальгия далеко не однозначны, их основным качеством называется неразрешимость³². Меланхолия многолика: польский писатель и историк литературы Марек

³⁰ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*, Минск 2000, с. 87.

³¹ См., напр.: М. В. Безрукавая, *Романы М. Шишкина: авторская модель мира*, «Фундаментальные исследования» 2014, № 11 (ч. 6), которая пишет: «Константное несчастье человеческого существования в самых разных сюжетах и образах переходит из романа в роман. Несчастье предстает как архетип и ключевое пространство человеческой жизни, тут же вызывая художественное слово (рожденное прежде всего из слова воспоминаний) как важнейшую сферу преодоления повторяющейся безнадежности. Таким образом, пессимистическая атмосфера, воссоздаваемая стандартной фабулой жизненного пути, сохраняет свое присутствие, но оказывается в контексте особого настроения, для которого характерны и сентиментальные чувства, и философия определенного смирения с неоспоримой моделью мироустройства, и согласие с мыслью о том, что мгновения счастья не менее значимы, чем обязательные страдания», <<https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=35742>> (дата обращения: 20.04.2016).

³² Многозначность этих феноменов подчеркивается, пожалуй, во всех исследованиях; ср. напр.: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996; M. Zaleski, *Świat powtórzony* (ч. 1: *Nostalgia, siostra melancholii*), в кн.: он же, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, с. 12–26.

Беньчик первую из двух своих книг о меланхолии³³ посвятил ее творческому варианту, а именно, по его определению, меланхолии действующей, сильной, динамичной, ведущей к переоценке ценностей³⁴. В качестве основных черт такого вида меланхолии Беньчик назвал ощущение дискретности и чувство утраты³⁵.

Однако Михаилу Шишкину, несомненно, важна не только утрата и все связанные с ней проявления — прежде всего, переживания пустоты, отрицания, горечи, боли, сожаления. Его повествованием движет также надежда, выраженная, главным образом, в поисках героями единства мира, смысла. Если утрата, отсутствие сочетаются с пассивностью и обращением к прошлому, то надежда, будучи реакцией на чувство неудовлетворенности действительностью, ассоциируется с активностью, возможностью трансцендирования³⁶. Критика, хоть и изредка, также отмечает эту способность текстов Шишкина вызывать у читателя эффект катарсиса и дарить надежду³⁷.

Распавшаяся реальность скрепляется в книге, которая, являясь моделью действительности, представляет собой единое целое. Хаос бытия преодолевается космосом книги. Писатель всеми возможными способами подражает разнообразию и величю мира, воссоздавая его существование в метафорах, афоризмах, поговорках, в коллекциях слов и изречений, фигурах перечисления, палиндромах. Фигура коллекционера, бесспорно, многое объясняет в конструкции субъекта высказывания произведений Шишкина. Эту перспективу подсказывает нам сам автор, вспоминая в романе *Взятие Измаила*, как редакторы дали мечтавшему стать писателем мальчику совет собирать ощущения, события, образы. «Уникальная коллекция, музей всего»³⁸ — не только метафорическая формула книг Шишкина, но и модель его участия в культуре. Вопрос

³³ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012. В дальнейшем анализе мы опираемся на положения автора, высказанные в этой публикации.

³⁴ M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, с. 18.

³⁵ Там же, с. 54.

³⁶ A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, с. 194.

³⁷ Екатерина Пташкина писала по поводу *Письмовника*: «Но несмотря на всю боль и трагизм, которыми до краев полна книга, она не оставляет чувства безысходности, скорее наоборот — дарит надежду»; Е. Пташкина, *Любовь и кровь*, «Частный корреспондент», 22.10.2010, <http://www.chaskor.ru/article/lyubov_i_krov_20634> (дата обращения: 20.04.2016).

³⁸ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2007, с. 440.

собиранеля позволяет шире взглянуть на прозу писателя, но в данной статье мы ограничимся лишь замечаниями, подтверждающими правоту вышесформулированного тезиса о присутствии надежды в его книгах. Согласно мнению Вальтера Беньямина, имени которого нельзя не упомянуть, когда речь идет о коллекционере, собиратель борется с раздроблением мира и преобразовывает его в пространство, в котором господствует принцип любви³⁹:

Его дело — просветление вещей. Ему выпал сизифов труд приобретением предметов в свое владение смахнуть с них товарный характер. Однако вместо потребительской стоимости он придает им лишь любительскую стоимость. Коллекционер в своих мечтах уносится не только в удаленный мир или мир прошлого, но и в более совершенный мир, в котором люди хотя так же мало наделены тем, в чем они нуждаются, как и в мире обиденном, но вещи в нем свободны от тяжелой обязанности быть полезными⁴⁰.

В другом эссе — *Я распаковываю свою библиотеку. (Речь собирателя книг)* — Беньямин подчеркивает, что «существование собирателя диалектично протекает между полюсами беспорядка и порядка»⁴¹, а он сам занят «любовным изучением их [вещей. — А. С.] как арены действия, театра судьбы»⁴². Для коллекционера характерно сердечное отношение в предметам, интимная связь с ними, в результате чего «не они в нем обретают жизнь, а он сам живет в них»⁴³. При этом коллекционеры ведут себя, как дети, которыми руководит страсть и для которых ценность представляют самые ненужные вещи. В произведениях Шишкина то и дело подчеркивается интерес к наиболее незначительным событиям, наблюдениям, образам. Так, во *Взятии Измаила* к взрослому герою приходит понимание значения коллекции:

³⁹ K. Trzeciak, *Rozkosze kolekcjonerów*, «Tygodnik Powszechny» 2015, № 45, <<https://www.tygodnikpowszechny.pl/rozkosze-kolekcjonerow-30984>> (дата обращения: 25.08.2016).

⁴⁰ В. Беньямин, *Луи-Филипп, или интерьер*, в кн.: он же, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко, Москва 1996, с. 153.

⁴¹ В. Беньямин, *Я распаковываю свою библиотеку. (Речь собирателя книг)*, пер. Н. Тишковой, в кн.: *Человек читающий. НОМО LEGENS. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества*, сост. С. И. Бэлза, Москва 1983. Цит. по: RedkayaKniga.ru: Библиотека редких и старинных книг, <<http://redkayakniga.ru/biblioteki/item/f00/s00/z0000017/st032.shtml>> (дата обращения: 19.08.2016).

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

А я тогда, в ночном оглушительном поезде, кажется, впервые понял, зачем нужна коллекция. Зачем нужен вот этот гроб. Эта женщина в крематории. Этот лифт. Вот зачем: это — прекрасно. И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо все это — прекрасно⁴⁴.

Ханна Арендт, комментируя труды Бенямина, обращает внимание на два момента. Первый: собиратели «должны видеть во всем прекрасное, что требует „незаинтересованного созерцания” (по Канту)»⁴⁵. В таком значении (и оно, вероятно, близко Шишкину) коллекционирование соотносится с ностальгией, также являющейся своего рода созерцанием. В них задействованы и память, и воображение субъекта. Второй момент — мысль об искуплении: «Коллекционирование — это искупление вещей и, стало быть, искупление людей»⁴⁶, так как оно является сбережением прошлого ради будущего. Но в таком понимании существенным становится не пассивное созерцание, а, наоборот, активное действие, ориентирующееся на обновление, то есть, будущее и надежду:

[...] для истинного собирателя приобретение старой книги означает ее второе рождение. Это и есть то характерно детское восприятие, которое свойственно старческому характеру собирателя. Для детей обновление бытия — стократное, само собою разумеющееся дело⁴⁷.

В метафоре коллекционирования как способа интерпретации мира встречаются все существенные для творчества Шишкина мотивы (воскрешение, память, распад), приемы (повторения, вариации) и категории восприятия бытия (ностальгия, меланхолия). Перемещаясь в пространстве между утратой (отсутствием) и надеждой (присутствием), автор собирает и сталкивает между собой слова, образует антиномические ряды образов, в которых расколотое и раздробленное переходит в некий синтез — слияние, образуя смысловые противоречия, лучше утверждений выражающие истинное положение вещей. Читателя не покидает чувство, что для писателя важен пастернаковский «образ мира в слове

⁴⁴ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 475.

⁴⁵ Х. Арендт, *Вальтер Бенямин*, пер. Б. Дубина, «Иностранная литература» 1997, № 12, <<http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin03-pr.html>> (дата обращения: 12.06.2016).

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ В. Бенямин, *Я распаковываю свою библиотеку...*

явленный»⁴⁸, и поэтому он будто бы приглашает к совместному поиску единственного слова⁴⁹ — такого, которое объяснит устройство всего мира. Более того, кажется также, что повествованием управляет какой-то своеобразный колебательный закон: перед читателем возникает чередование антитез и антиномий, «приливов и отливов», благодаря которым повествование воспринимается как мандельштамовское «закливание какого-то солнечного испуга»⁵⁰, как вибрация слов, напоминающая поиски, быть может, до-ментальных языковых форм. Это качество прозы лучше всего демонстрирует отрывок из *Письмовника*, в котором выражена характерная для модернизма мысль о несовпадении, неадекватности слова и описываемого мира: «Ты же знаешь, что слова, любые слова — это только плохой перевод с оригинала. Все происходит на языке, которого нет. И вот те несуществующие слова — настоящие»⁵¹. Таким образом, наше внимание фокусируется на столь существенной для модернизма антиномии явного и скрытого. В прозе Шишкина она выражается посредством сопоставления категорий видимого (например, космоса) и невидимого (например, Бога). Этим категориям соответствует оппозиция «ненастоящее-настоящее». Категория невидимого отсылает нас также к понятию палимпсеста⁵². Для нашей статьи важно обратить внимание на то, что в вышеприведенной цитате идет речь о кризисе языка; писатель возвращается к этой проблеме и в произведениях крупной формы, и в эссе, и в интервью. В одном из них он, в частности, определил свою писательскую задачу следующим образом:

Для меня важно не то, что в словах, а для меня важны вот эти впадины, эти ложбинки между словами, которые наполняются тем, что человек в жизни прожил с теми близкими людьми, которых он потерял или рано или поздно потеряет. И эти ложбинки наполняются прожитыми годами,

⁴⁸ Б. Пастернак, *Август*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, ред. А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев, А. Михайлов, Е. Пастернак, т. 3, Москва 1990, с. 526.

⁴⁹ Милош писал об «упорстве поисков одного предложения». См.: R. Nycz, *Syływu współczesne...*, с. 63.

⁵⁰ О. Мандельштам, «На перломутровый челнок...», в кн.: он же, *Сочинения в двух томах*, т. 1: *Стихотворения. Переводы*, сост. П. Нерлер, Москва 1990, с. 77. Дмитрий Бавильский говорит о «заговаривании реальности» писателем (Д. Бавильский, *Шишкин лес...*).

⁵¹ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2010, с. 116.

⁵² Данная тема настолько обширна, что рамки статьи позволяют лишь упомянуть о ней.

мудростью, человеческой теплотой, и в этих ложбинках слова должны пускать корни. Если этого не происходит, то просто вязь слов мне совершенно неинтересна. Мне важно слово только для того, чтобы оно могло передать то, что происходит за словами, внесловесное. Все, что меня в этой жизни волнует, интересует, происходит вне слов. Сама жизнь, счастье, горе. И то, чем я занимаюсь, я пытаюсь перевести это внесловесное на данный мне язык, и я понимаю, что язык для этого не приспособлен⁵³.

Видение Шишкиным проблемы кризиса языка иллюстрирует и следующее высказывание писателя: «Читатель читает слова, но в конце должен испытать что-то важное, что в слова не влезает»⁵⁴. Стремление передать внесловесное или невыразимое побуждало искусство модернизма (Владимир Соловьев писал об этом в 1895 году в стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь...»⁵⁵). В данном контексте следует обратить внимание на рассказ Шишкина *Пальто с хлястиком*, где описывается опыт эпифании (на языке Джойса) или «космической синхронизации» (на языке Набокова). Эпифания в первичном значении содержит религиозно-богословский смысл, но она проявляется также в романтическом, экзистенциально-мистическом озарении в форме индивидуального откровения универсального порядка, которое совершается благодаря переходу границ опыта в восхищении⁵⁶. В случае некоторых героев Шишкина приобщение к тайне бытия происходит в результате вмешательства трансценденции в экзистенцию (например, весть и вестник в *Письмовнике*). Повествователь — как в этом, так и в других произведениях — ис-

⁵³ [Вечер Михаила Шишкина], Клуб «Журнального зала» 21.12.2010, <<http://magazines.russ.ru/project/club/shishkin.html>> (дата обращения: 15.07.2016).

⁵⁴ М. Шишкин, «Написать свою Анну Каренину...»...

⁵⁵ «Милый друг, иль ты не видишь, / Что все видимое нами — / Только отблеск, только тени / От незримого очами? // Милый друг, иль ты не слышишь, / Что житейский шум трескучий — / Только отклик искаженный / Торжествующих созвучий? // Милый друг, иль ты не чувствуешь, / Что одно на целом свете — / Только то, что сердце к сердцу / Говорит в немом привете?»; Вл. Соловьев, «Милый друг, иль ты не видишь...», в кн.: он же, *Стихотворения и шуточные пьесы*, вступ. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц (Библиотека поэта), Ленинград 1974, с. 93–94.

⁵⁶ Эпифания в литературе описывается многими исследователями; ср., напр.: У. Эко, *Поэтики Джойса*, пер. А. Коваль, Санкт-Петербург 2006. В настоящей работе мы опираемся на труд Р. Ныча, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2012.

пользует прием ономастического тождества героя и автора⁵⁷ и рассказывает о детском опыте, который, как можно полагать, организовал все его сознание:

Вдруг ощутил себя не у куста посреди тумана, а посреди мироздания. Да я и был мирозданием. В первый раз я тогда испытал это удивительное чувство. И это было не только предвосхищение всей будущей жизни. Тогда впервые все замкнулось, стало единым целым. [...]

Все еще не названо, внесловесно, потому что таких слов не бывает⁵⁸.

Из высказывания героя следует, что такое ощущение было не единственным, а повторяющимся. Он оказывается в вечном, наделенном неким значением, настоящем: это одновременно мгновение и кайрос. Интенсивность переживания, ощущение счастья убеждают его в истинности испытываемых чувств. Бросается в глаза, что эпифания описывается как нечто скорее привычное, чем исключительное: здесь нет экзальтации. Переживание единения имеет субъективный, а не интерсубъективный или интеллектуальный характер.

Опыт существования вне разделов, противоположностей и неясностей приобретает телесный характер: тело героя становится телом мира. В результате главную роль в этом состоянии играет не дискурсивное мышление, а ощущение:

И вдруг со мной что-то произошло. Будто я попал из ненастоящего в настоящее. Будто все чувства, как объектив, навели на резкость. Будто у всего мира кругом оказалась моя кожа, продрогшая от августовского утреника⁵⁹.

Опыт интеграции (определяемый также как мистика единства) вносит глубокое понимание в процесс постижения тайны бытия. Однако открытым остается вопрос о субъекте, заострившем восприятие, усилившем чувственную сферу объекта. В описании ощущения единства замечается, прежде всего, стремление к гармонии с трансцендентным порядком, которое ведет к уходу от самого себя и направлено вовне: к другим людям. В контексте вышеприведенной цитаты из рассказа *Пальто с хлястиком* стоит обратить внимание на два момента, связанные,

⁵⁷ Т. Кучина, *Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века*, Ярославль 2008, с. 101–132.

⁵⁸ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2017, с. 30.

⁵⁹ Там же, с. 29.

соответственно, с источником переживания и положением субъекта высказывания. Первый соотносится с тактильностью, способом общения с миром при помощи осязания. Известно, что в прозе Шишкина также письмо имеет органолептический характер; важно, однако, обратить внимание на то, что опыт эпифании соединен с мыслью о смерти матери и чувством жалости. О корреляции письма с болью речь шла уже в рассказе-дебюте *Урок каллиграфии*; критика называет боль характерной чертой в творчестве Шишкина — она и тема, и способ описания мира⁶⁰. Жак Деррида в статье о Эдмоне Жабесе подчеркивает, что поэтическая речь «прорезается из некой раны»⁶¹. Пространство раны — пограничье, которое всегда находится в середине, в неким «между»⁶². Письмо и рана преобразуются в Книгу.

Таким образом, жизнь и литература образуют хиазм, в котором уничтожаются границы и разделы, результатом чего становится появление внебарьерного мышления — слово (буква, письмо) и мир составляют единое целое. Лучше всего такой подход иллюстрирует окончание эссе *Вальзер и Томцак*. В нем речь идет о теле умершего писателя, которое на снегу «напоминало букву какого-то нездешнего алфавита на пустом листе бумаги. Он сам стал своей последней буквой»⁶³. В прозе Шишкина неоднократно повторяется мысль о том, что по-настоящему существование возможно только в книге-памяти-мире⁶⁴, из чего следует, что все имеет знаковый характер, а также, что книга является конструкционным центром мира. Таким образом, между рассказом и миром нет

⁶⁰ См., напр.: Б. Кенжеев, «Взятие Измаила» *sub specia aeternitas*. Роман как вежа в развитии российского самосознания, «НГ-Кулиса», 17.11.2000, № 15.

⁶¹ Ж. Деррида, *Эдмон Жабес и вопрос книги*, в кн.: он же, *Письмо и различие*, пер. с франц. под ред. В. Лапицкого, Санкт-Петербург 2000, с. 83. Тот же мотив напоминают строки из стихотворения *Явь и речь* Арсения Тарковского: «Не я словарь по слову составлял, / А он меня творил из красной глины; / Не я пять чувств, как пятерню Фома, / Вложил в зияющую рану мира, / А рана мира облегла меня, / И жизнь жива помимо нашей воли»; А. Тарковский, *Явь и речь*, в кн.: он же, *Благословенный свет*, сост. М. Тарковская, Санкт-Петербург 1993, с. 268.

⁶² W. Panas, *Pismo i rana*, Lublin 1996, с. 32.

⁶³ М. Шишкин, *Вальзер и Томцак*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком. Короткая...*, с. 180.

⁶⁴ Ср. также: Ж. Деррида, *Эдмонд Жабес и вопрос книги...*, с. 95: «Быть означает быть-в-книге, даже если бытие — не та тварная природа, которую в Средние века часто называли Книгой Бога. Сам Бог появляется в книге, которая переплетает тем самым его с человеком, а бытие с самим собой».

границ — имеет значение не форма высказывания, а то, что рассказ — это форма коммуникации.

Характерное для эпифании исчезновение пространственных и временных границ между миром и личностью, между людьми повторяется в опыте дежавю. Оно, в свою очередь, отсылает нас к предчувствию существования параллельных миров, что в *Письмовнике* соотносится с мотивом предсуществования душ. Дежавю напоминает структуру озарения и припоминания: появляется ощущение, как-будто воспринимаемое уже давно известно. В одном из фрагментов романа герой переживает ощущение временности своего бытия благодаря тому, что испытывает состояние повторения образов или чувств из прошлого:

Подумал, что секрет дежавю, наверно, заключается в том, что в книге бытия все это написано, конечно, только один раз. Но оживает опять, когда кто-то снова читает ту страницу, которая уже была когда-то прочитана. И тогда снова оказываются живы и эти обои, и прутик по штакетнику, и пахнувшая вблизи рыба, повешенная на шпингалете, и шуршание этой щетины, и чайник с холодной заваркой, и женщины еще таинственны. Значит, просто кто-то читает сейчас эти строчки — вот и весь секрет дежавю⁶⁵.

В приведенном фрагменте обращает на себя внимание определенный способ чтения, в процессе которого исчезают границы между прошлым и настоящим, упраздняются пределы между литературой и действительностью. Само чтение как «акт длящегося настоящего»⁶⁶ соответствует писательской практике изображать и воспринимать все как содержащееся в настоящем. Так рождается своеобразная форма соучастия и идентификации читателя с прочитанным. Михаил Шишкин утверждает:

И не так важно, это книга о русских, французах или марсианах, важно написать так, что читающий прочитает в ней про себя. Только тогда и получится книга бытия. Разве в Книге Бытия мы читаем про древних иудеев? Да нет же, про нас самих. Потому и читаем⁶⁷.

⁶⁵ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 77.

⁶⁶ В. Подорога, [реплика в дискуссии] *Философия филологии*, «Новое литературное обозрение» 1996, № 17, с. 65.

⁶⁷ М. Шишкина, *Разорванное время соединит читающий...* [интервью Майе Кучерской], «Ведомости», 20.09.2010, <<https://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20100920/281732675818895>>, (дата обращения: 20.08.2016).

Дистанция между читателем и героем как-будто отсутствует. Исследователи уже обратили внимание на то, что предполагаемый Шишкиным процесс чтения имеет форму автокоммуникации, присущей лирике⁶⁸. Юрий Левин, занимающийся вопросом поэтического языка, замечает: «Автокоммуникативный акт, сопутствующий созданию стихотворения (разговор поэта с собой), как бы проецируется в акт восприятия стихотворения, делая этот акт разговором читателя с собой»⁶⁹. В результате возникает вопрос о некой «обоюдности» процесса чтения, которую можно сформулировать следующим образом: человек читает книгу, а книга «читает» читателя; читатель проникает в чужую жизнь — жизнь персонажей книги, — а она извлекает в читателе то, что скрытое, забытое, вытесненное⁷⁰. Возникающие благодаря искусству и силе воображения близость и сострадание оказывают спасительное влияние. В этом отношении интересной представляется рассказанная в *Венерином волосе* легенда о заключенном, который сбежал из тюрьмы в нарисованной собой лодке. Этот мотив появляется в контексте героя — писателя, утверждавшего, что «Этот роман — моя лодка. Напишу, сяду в нее и уплыву»⁷¹. Образ беглеца, плывущего в лодке с черенком от тюремной ложки, встречается дважды: во второй раз — в потоке сознания, содержащем фразы, которые могут принадлежать разным субъектам. И наконец, в заключении романа, в котором собираются все мотивы книги, снова говорится о нацарапанной на стене лодке, плывущей по Тибру, но уже пустой. Кстати, метафорой романа-лодки автор пользуется и вне *Венериного волоса*: «Роман — это лодка. Нужно так оживить слова, что-

⁶⁸ Ср.: К. А. Воротынцева, *Лирический дискурс в романе М. П. Шишкина «Письмовник»*, «Narratorium» 2012, № 1, <<http://narratorium.rggi.ru/article.html?id=2626150>> (дата обращения: 20.06.2016).

⁶⁹ Ю. Левин, *Лирика с коммуникативной точки зрения*, в кн.: он же, *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, <http://philologos.narod.ru/texts/levin_lyric.htm> (дата обращения: 15.02.2017).

⁷⁰ В феноменологической перспективе процесс чтения описывается следующим образом: «Чужой субъект, который думает чужую мысль в читателе, указывает на потенциальное присутствие автора, чьи идеи могут стать частью внутреннего мира читателя: „Я, читатель, придаю каждому тексту не только существование, но осознание существования”. Значит, сознание образует некую точку, в которой автор и читатель совпадают, сходятся, и одновременно это скажется в прекращении временного самоотчуждения читателя, которое происходит, когда его сознание оживляет идеи автора»; В. Изер, *Процесс чтения. Феноменологический подход*, в кн.: *Современная литературная теория...*, с. 222.

⁷¹ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 295.

бы лодка стала настоящей. Чтобы в нее можно было сесть и уплыть из этой жизни-одиначки туда, где нас всех любят и ждут. Спаситься. И взять с собой всех своих героев. И читателя»⁷².

Спасительная функция литературы, таким образом, не заключается лишь в сохранении осколков прошлого, но также в катарсисе и в возможности вырваться из мира ограничений и пройти в мир свободы — прикоснуться к вечному, так как книги «забирают нас с собой туда, где нет и не может быть ни времени, ни смерти»⁷³. Иначе говоря, задача искусства — приобщать к смыслу, к гармонии, к красоте⁷⁴.

Второй момент, связанный с эпифанией, описываемой в рассказе *Пальто с хлястиком*, касается положения субъекта высказывания как пассивного объекта воздействия трансцендентной силы. С этим связано состояние говорящего как медиатора, занимающего пограничное пространство; его кожа — граница, порог, и он сам — медиум, находящийся «между», то есть нигде и везде: рассеянный в бесконечном числе масок или, согласно опыту эпифании, исчезающий, переливающийся в мир. В таком ракурсе в качестве важной темы творчества Шишкина обнаруживается интеграция личности, поиски которой ведут к опыту трансцендирования. В субъективном опыте озарения герой созерцает не себя, а космическую гармонию бытия, и жалость сменяется переполняющим его чувством счастья, так как в единении содержится также момент надежды, утверждающей в наличии смысла и стимулирующей к его поискам. Благодаря этому переживанию приостанавливается распад мира. Этот момент неразрывно связан со смыслом. Поль Рикёр подчеркивает, что стремление к единству, отождествляемому со смыслом, противостоит экзистенциальной двойственности:

⁷² М. Шишкин, *На русско-швейцарской границе*, «Новый журнал» 2006, № 242, <<http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html>> (дата обращения: 05.09.2016).

⁷³ М. Шишкин: «Человек может обманывать, а его текст — никогда» [интервью Юрию Володарскому], Портал о современной культуре ШО, 1.09.2011, <<http://sho.kiev.ua/article/924>> (дата обращения: 10.09.2016).

⁷⁴ «Художник — это тот, кто берет реальность, страшную нашу человеческую жизнь, в которой человека унижают, в которой если есть любовь, то ее затаптывают, предают, в которой никакой справедливости нет, зато смерти много, — и вот художник должен взять на себя весь этот ужас мира, сделать с ним что-то, что и является тайной искусства, и дать мне, как зрителю или читателю, ощущение, что Бог есть, что все существует не просто так, и я, получив это, уйду просветленным с чувством радости и человеческого тепла»; М. Шишкин, «Написать свою Анну Каренину...»...

[...] надежда вступает в поле рефлексии в качестве рефлексии и посредством регулирующей идеи целостности благого бытия; но, в отличие от абсолютного знания, исходное утверждение, тайно поддерживаемое надеждой, не связано ни с каким обнадеживающим *устранением* (*Aufhebung*); оно не «преодолеывает», а «противостоит»; оно не «примиряет», а «утешает»; вот почему тревога сопутствует ему до самого конца⁷⁵.

В то же время философ замечает, что единство соотносится не только с разумом, но и с чувством любви, и пишет:

Единство, будучи задачей разума, является также и задачей чувства; под чувством я понимаю состояние безотчетного «пред-обладания», касающегося способа желать, печалиться и радоваться, стремиться к единству — утраченному или предполагаемому; единство желанно⁷⁶. [...] всякий раз как мы ощущаем глубинную связь, существующую между различными видами реальности, точками зрения или не похожими друг на друга людьми, мы бываем счастливы; счастье, испытываемое перед лицом единства, свидетельствует о *Жизни*, которая более глубинна, нежели различные явления нашей культуры. Разумеется, Жизнь в конечном счете должна означать единство, как если бы сначала существовала некая инстинктивная жизнь, нерасчлененная жизнь-желание, а затем произошел культурный взрыв, появилось существование со всем своим разнообразием истин, и по ту сторону от них вырисовывается другое единство, которое станет Разумом и Жизнью⁷⁷.

Таким образом, можно сказать, что момент единения открывает героя на истину⁷⁸, на нерасчлененную жизнь, то есть на ту скрытую сущность мира, которая, не устраняя беспокойства, спасает от него и направляет субъект от прошлого и настоящего в будущее и в вечное.

Перспектива вечности позволяет увидеть реальность в нерасчлененном виде. Как уже говорилось, для прозы Шишкина характерна диалектика распада и единения. В данной статье мы сосредоточились на единении. Вопрос единого, эквивалентом которого является Книга,

⁷⁵ П. Рикёр, *История и истина*, пер. И. С. Вдовина, О. И. Мачульская, Санкт-Петербург 2002, с. 369.

⁷⁶ В польском переводе труда Рикёра последняя фраза приобретает другое значение: «Единство является предметом любви». Данная трактовка звучит сильнее и более убедительно в контексте рассматриваемых вопросов (веры, надежды). Ср.: P. Ricoeur, *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*, red. S. Cichowicz, Warszawa 1991, с. 69.

⁷⁷ П. Рикёр, *История и истина...*, с. 198.

⁷⁸ «Истинное и Единое являются взаимозаменяемыми понятиями. [...] Говоря о Едином, мы подразумеваем Истинное»; там же, с. 216.

— это также вопрос абсолюта, Бога. Писателя, несомненно, волнуют вопросы вечности и бесконечности. Он старается противостоять дискретности мира путем повторения мотивов, их зеркального отображения, цитирования как продолжения и, одновременно, обновления существующих текстов, подбора парных, но противоположных явлений или мотивов (например, смеющегося Демокрита и плачущего Гераклита), столкновение которых способствует устранению зазоров, щелей между явлениями. Каждый элемент и прием в прозе Шишкина может рассматриваться в перспективе целого, понимаемого как сосуществование противоположностей. В этом отношении также Книга, относящаяся к эссенциональности мира и равноценная смыслу, в том числе и ее образец — Библия, предстоят перед нами не только как пример завершенности. В данном контексте стоит вспомнить, что Библия в качестве эквивалента единого рассматривалась Борисом Пастернаком как «записная тетрадь человечества»:

Я понял, что, к примеру, Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры⁷⁹.

Определяя Библию как «записную тетрадь человечества», Пастернак акцентировал внимание на том, что в ней важны не закрытость и непостижимость, а возможность, открытость, тайна; что она — запись, в которой содержится коллективная память человечества и читаются варианты событий и ситуаций. Это своего рода открытая целостность⁸⁰.

⁷⁹ Б. Пастернак, *Охранная грамота*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 4, Москва 1991, с. 208.

⁸⁰ Такая формулировка, по замечанию А. Кучинской, звучит как оксюморон. Но она показывает, что «характер целостности зависит не только от ее внешних объективных признаков, но еще от чего-то дополнительного, таинственного, что не поддается однозначной оценке [...]». И добавляет, что в традиционной истории культуры понятие целостности не было постоянным, оно изменялось и было открытым; А. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii...*, с. 76.

Заканчивая наш анализ, стоит сказать, что вопрос Книги, открытости и целостности обращает внимание на проблему начала и конца, также волнующую Шишкина. Непосредственно она ставится в письме героя *Письмовника*:

Помнишь, я никак не мог убедить тебя, что любая книга — ложь, уже хотя бы потому, что в ней есть начало и конец. Нечестно поставить последнюю точку, написать слово «конец» — и не умереть. Мне казалось, что слова — это высшая истина. А оказалось — какой-то фокус, мошенничество, ненастоящее, недостойное⁸¹.

В одной из статей Пастернак писал: «Ни у какой истинной книги нет первой страницы»⁸², а в романе *Доктор Живаго* его герой размышляет о том, что «искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает»⁸³. Мысли эти, бесспорно, близки также Михаилу Шишкину, творчество которого следует рассматривать в контексте палимпсеста и интертекстуальности.

В свою очередь, по отношению к человеческой экзистенции вопрос целого и отсутствия связан прежде всего с любовью. Однако это тема для отдельной статьи⁸⁴.

⁸¹ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 219.

⁸² Б. Пастернак, *Несколько положений*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах...*, т. 4, с. 368

⁸³ Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах...*, т. 3, с. 91–92.

⁸⁴ Ср., напр.: А. Скотница, *Как устроен мир? «Письмовник» Михаила Шишкина*, «Przegląd Rusycystyczny» 2013, № 2, с. 29–44; *Мотив любви в «Письмовнике» Михаила Шишкина*, в кн.: *Powrócić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji = Вернуться в Россию стихами и прозой. Литература русского зарубежья*, ред. Г. Нефагина, Słupsk 2012, с. 308–316.

Between Loss and Hope. Mikhail Shishkin's Book of the Books

In the present article, the author demonstrates that Shishkin's creative technique is dominated by simultaneous coexistence and clash of contrasting categories such as: Text and Book, Fragment and Wholeness, Degradation and Reconstruction, Loss and Hope. The article argues that the most important place in the writer's prose is occupied by the notions of Wholeness and Oneness, while the construction of the presented world is based on tension between Loss and Hope as well as gradual transition between these categories. Because such problems as Pain, Misfortune, and Suffering, associated with the notion of Loss in Shishkin's writing, have been already discussed by the researchers, the author of the present article concentrates on the problem of Hope and depicts how the search for harmony and meaning of life is carried throughout Shishkin's works. To achieve this goal the author conducts the analysis of the following problems: collecting as the way of interpreting the world, as well as the form of its salvation; modernist concept of inexpressibility, which points out towards the hidden nature of the world and its harmony; and epiphany, which has the form of the comprehensive viewing of the world in its non-temporal dimension, in eternity.

Роман Шубин

Польша, Университет имени Адама Мицкевича, Познань

МЕТАФИЗИКА МИРОВОГО ЧЕЛОВЕКА В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА. ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1. Обозначая новаторскую форму крупных произведений современного русского прозаика Михаила Павловича Шишкина как «изоциренную», Анна Скотницка вполне справедливо предлагает изучать постоянную гераклитовскую изменчивость и очевидную бинарность художественного мира в категориях **энантиодромии** и **гармонии**¹. «Взаимная противоположность» («enantiodromia») явлений образует особую диалектику и противопоставлена единству как тождеству и снятию противоположностей. Анализируя мотив смерти в романе *Письмовник*, польская исследовательница показывает, что «гармоническое состояние [...] есть результат напряжения сил, действующих в противоположном направлении, но создающих некий порядок, скрепление, миропорядок»².

2. Исходя из этого, в «противобегную» цепь противоположностей можно включить категории персонального, личностного и имперсонального, внеличного, бытия, необычайно сильные в творчестве

¹ А. Скотницка, *Как устроен мир? «Письмовник» Михаила Шишкина*, «Przegląd Rusycystyczny» 2013, № 2, с. 38–39.

² Там же, с. 41.

Шишкина. Имперсональное требует уточнения; речь пойдет о тенденции превращения многого в одно, множества в единство — некое образование, которое перерастает границы персонального, когда личность инкорпорируется в мир, рассматривается в контексте социума, как представитель семьи, рода, народа.

Прежде всего, следует заметить, что в европейском и русском дискурсах эта проблема приобретает различную ценность, определяемую сдвигом русской оптики в сторону телесности, «реальности человека», а западной — в сторону «идеальности личности»³. В русской картине мира личность атрибутируется как лицо–личина–лик, следовательно, малая часть некоего целого. В западной системе личность — это и есть человек, презентующий все человеческое. Анализируя разные высказывания на этот счет, петербургский ученый Владимир Колесов приходит к мнению, что «сильное личностное начало в русском народе»⁴ опирается на соборность, коллектив, а сама личность представляет идеи социальной группы или нации. В результате этого абстрактное собирательное понятие человечества вытесняется телесным индивидом — **соборной личностью, синтетической личностью**; понятие трансцендентального Бога зачастую подменяется «синтетической личностью всего народа»⁵ или иными имманентными формами; универсальное понятие человека заменяется конкретным образом индивидуально-видового единства. «Лицо человечества» — так характерно назвал облик Льва Толстого Дмитрий Мережковский⁶. При этом лицо, от-*личие* от других, трактуется как «дольнее свидетельство богоподобия человеков»⁷, где «дольнее» звучит как «телесное». Ключом к истолкованию личности может служить цитата Вальтера Шубарта: «Идеалом личности на Западе является сверхчеловек, на Востоке — всечеловек»⁸, разбивающая, по мнению Колесова, «призывы русских персоналистов к освобождению индивидуалистской души»⁹.

³ В. Колесов, *Русская ментальность в тексте и языке*, Санкт-Петербург 2007, с. 226.

⁴ Там же, с. 227.

⁵ Ф. Достоевский, *Бесы*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 10, Ленинград 1974, с. 198.

⁶ Д. Мережковский, *Было и будет. Дневник 1910–1914*, Петроград 1915, с. 17.

⁷ К. Г. Исупов, *Космос русского самопознания. Лик/лицо/личина*, «Terra Humana» 2008, № 4, с. 188.

⁸ В. Шубарт, *Европа и душа Востока*, Москва 2000, с. 141.

⁹ В. Колесов, *Русская ментальность...*, с. 228.

3. В связи с этим становится вполне очевидным изучение русской концепции личности в контексте понятия всечеловека и идеи всеединства. Эта идея представлена во множестве интерпретаций и вариаций, содержащихся в основном в философской литературе. В конечном итоге, к «всечеловеку», которым Достоевский назвал Пушкина, к целому пучку родственных идей «человекобога», «богочеловека» и «синтетической личности народа», описанных в *Бесах*, восходят философы Владимира Соловьева («всечеловеческий организм»), Сергея Булгакова («миро-человек»), Льва Карсавина и Николая Трубецкого («симфоническая» и «многочеловеческая» личности), Михаила Пришвина («всюдный» человек и «Весь-человек»), Алексея Ухтомского («макросубъект») ¹⁰. В исследовательской литературе приняты понятия «гротескное тело» (Михаил Бахтин), «родовое тело» (Натан Тамарченко), «коллективное тело» (Александр Эткинд) ¹¹ и «мировой человек» (Вардан Айрапетян).

Более чем существенная адресация к **всеединому человеку** есть и в романах Шишкина. Писатель практически целиком воспроизводит историко-философские идеи Достоевского, Соловьева, Леонтьева, приводя узнаваемые цитаты в знаменитом центонном отрывке и создавая дистанцию к ним. «Народ-шапконосец» (у Достоевского — «богоносец»), «всемирное счастье» русского скитальца, «вселенское семейство Христа» и др. [ВИ, с. 205, 177–178] ¹² иронически и парадоксально соотносятся с имперским комплексом и «величием» России: «У нас, русских, нет великоимперских стремлений, потому что великая Империя — наша давность,

¹⁰ См.: Ф. Достоевский, *Пушкин (очерк)*, в кн.: он же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 26, Ленинград 1984, с. 147; он же, *Бесы...*, с. 198; Вл. Соловьев, *Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэмы. Из «Трех разговоров»*, под ред. А. Б. Муратова, Санкт-Петербург 1994, с. 150; С. Н. Булгаков, *Философия имени*, Санкт-Петербург 1999, с. 35; Л. Карсавин, *О личности*, в кн.: он же, *Религиозно-философские сочинения*, т. 1, Москва 1992, с. 91–181. Н. С. Трубецкой, *К проблеме русского самосознания*, в кн.: он же, *История. Культура. Язык*, Москва 1995, с. 105–106; А. Ухтомский, *Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях*, Санкт-Петербург 1996, с. 464; М. Пришвин, *Дневники. 1932–1935. Книга восьмая*, Санкт-Петербург 2009, с. 323.

¹¹ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 4 (2), Москва 2010, с. 36 и далее; Н. Тамарченко, *Категории самосознания и «родового тела» у Бахтина, Андрея Белого и Фридриха Ницше*, в кн.: *Vachtin, Europa, wiek dwudziesty*, ред. В. Щукина, Kraków 2006, с. 55–64; А. Эткинд, *Хлыст (Секта, литература и революция)*, Москва 1998, с. 459.

¹² М. Шишкин, *Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник*, Москва 2012, с. 14. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

а не задание. Россия слишком велика, чтобы иметь пафос расширения и владычества» [ВИ, с. 178]. То есть «великоимперские стремления» настолько банальны и органичны, что даже не замечаются рядовыми носителями великих идей (=«шапок»). Однако далее, в сюжетах и в образной системе романов, проявление историософских тенденций, с одной стороны, встречается со сквозным мифопоэтическим моделированием, а с другой — утопает в собственной поэтике, метафорике, в которой дистанцированность автора уже теряется.

4. На наш взгляд, наиболее обоснованно данная тема варьируется в герменевтических исследованиях русского фольклора Вардана Айрапетяна. Ключевое понятие его учения — **мировой человек** — реконструируется из русских пословиц и образуется путем перехода отождествления, которое «делает разное одинаковым», в обобщение, которое «делает разное одним»¹³: «Отождествление легко переходит в обобщение, множественные все как один незаметно сходятся в единственном „всеедином” человеке, мировом человеке пословицы *Мир — велик человек (мир — велико дело)* или *Мир — большой человек*»¹⁴. Если Владимир Топоров изображает коллективного **первочеловека** (*homo mundi*) в виде «гигантского „все-тела”, вне которого ничего нет»¹⁵, а для Михаила Бахтина существует лишь «память надындивидуального тела»¹⁶, то для Вардана Айрапетяна мировой человек разворачивается в коммуникативном аспекте и представляет собой собирательный образ говорящего; он «собирательный хозяин языка», тогда как партикулярный говорящий, «мирянин» — «неповторимый представитель»¹⁷ и толкователь речений мирового человека.

Однако не следует рассматривать собирательность (по принципу «Никто в отдельности, но все как один»¹⁸) как апологию коллективного начала русской ментальности. Русский герменевт усиленно придержи-

¹³ В. Айрапетян, *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски*, Москва 2011, 6312. Далее в силу фрагментарной структуры книги, состоящей из многоуровневой системы комментариев, вместо страницы указывается буквенно-цифровой фрагмент.

¹⁴ Там же, 6316; курсив Вардана Айрапетяна. — Р. III.

¹⁵ В. Н. Топоров, *Из статьи «Флейта водосточных труб и Флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты)»*, в кн.: он же, *Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы*, т. 1, Москва 2010, с. 441.

¹⁶ М. Бахтин, *К вопросам самосознания и самооценки...*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5, Москва 1997, с. 78.

¹⁷ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, а242, 63165.

¹⁸ Там же, д42, б24.

вается принципа персонализма в духе Михаила Бахтина: «И я — есмь [...] и я причастен бытию единственным и неповторимым образом»¹⁹. Другое дело, что личность осуществляется через преодоление своей самости, эгоцентризма, в сфере **дружости**, среди других людей.

Опираясь на бахтинское различие дружости («я-для другого») и самости («я-для-себя»), автор книги *Толкуя слово* приводит в движение диалектику понятий Бога, мирового человека и «я», или трех видов инакости: чужести, дружости и самости. Богом отдельная личность включается в общество других, поэтому и «включивший себя в мир „всевидающим оком“ Бога мирянин призван посылно осуществлять мирового человека как его неповторимый представитель»²⁰. Или иначе: «Бог тот иной, кто дарует самости — мирового человека и моей — дружость»²¹. Благодаря Богу «я», сам для себя иной (самость), становлюсь таким же, как и **все** — человеком (дружость), при этом мировой человек, в противоположность Шагову в *Бесах* («Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого сначала его и до конца»²²), не ассоциируется с Богом, а Бог сохраняет трансцендентность по отношению к личности и обществу.

5. Итак, если субъект речи собирательный, по Айрапетяну, то и язык, и словесность — это собирательное, «общее достояние, поэтому его составляет всё и только повторяемое в неповторимых высказываниях»²³. Подобная концепция языка служит нам отправной точкой для перехода к «языкомиру» и «мирозыку»²⁴ Михаила Шишкина, которые исследователи и сам автор склонны воспринимать также в собирательных образах: вавилонской башни²⁵, пазла²⁶, спасительного ковчега [П, с. 561–562]. Более развернутое представление дает метафора языка «кем-то заваренная

¹⁹ М. Бахтин, *К философии поступка*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 1, Москва 2003, с. 38. Более подробно см.: В. Махлин, «И я есмь»: персональность в дискурсах М. М. Бахтина, в кн.: он же, *Большое время: Подступы к мышлению М. М. Бахтина*, Siedlce 2015, с. 117.

²⁰ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, 63165.

²¹ Там же, 61263.

²² Ф. Достоевский, *Бесы...*, с. 198.

²³ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д42.

²⁴ М. Шишкин, *Язык — это оборона* [интервью Глебу Мореву], «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html>> (дата обращения: 18.08.2016).

²⁵ С. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011.

²⁶ С. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, «Вестник пермского университета» 2010, № 6, с. 186–190.

русская каша», соединяющая множественности и противоположности, личные воспоминания и национальные архетипы, поэтому неслучайно в «русских буквах» автор видит и императрицу Екатерину, и комсомольца, которые в свою очередь «держат их [русские буквы. — Р. Ш.] в себе, как в клетке»²⁷.

В интервью *Язык — это оборона*, представляющем собой не спонтанные высказывания, а хорошо продуманные и организованные мини-тексты, писатель говорит об охранительной (в гуманитарном плане) функции литературы, о собирательном, а потому и коллективном облике ее языка, в котором находится место для индивидуальности — «островок слов» в океане (чего — молчания, речи?):

Язык русской литературы — это оборона. Островок слов, на котором должно быть сохранено человеческое достоинство. Сам по себе литературный язык не существует, его нужно каждый раз создавать заново. Чем я и занимаюсь. Это моя борьба, моя война²⁸.

Язык вбирает в себя мир, прошлое, специальные слова, из которых потом вырастают целые произведения, например «адиантум венерин волос», или подзабытый мышинный аттракцион «взятие Измаила», давший толчок идее бессознательного движения людей к смерти. Отсюда и необычайное присутствие мифологических реалий, упоминания «прабогов», настойчивый поиск «правеществ» и «первосуществ». Обращение к мифологическим образам и моделям не следует рассматривать в качестве остраняющего приема, наоборот, мифологический пласт, синтезированный с языком, становится основным материалом, в котором автор пытается создать свою постмифологию. Отходя от упомянутых во *Взятии Измаила* «наивных мифологий» и картин происхождения вселенной из пупка или бедра, Шишкин стремится продемонстрировать самопроизрастающуюся вселенную, заданный мир, несмотря на научную теорию взрыва (*Письмовник*), все же держащийся на «слонах, китах и черепахе» [ВИ, с. 100]; мир, созданный или вызванный к жизни словом, «сгустком тепла и света» [П, с. 453], «первоначальным сгустком чего-то», который «вроде как взорвался и с тех пор все растет и растет» [ВВ, с. 344].

²⁷ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 18.08.2016).

²⁸ М. Шишкин, *Язык — это оборона...*

От «первоарбуза» в *Письмовнике* разлетелись семена, ставшие судьбами девочки, которая хотела быть мальчиком, и юноши, который «погиб, но он жив и здоров» [П, с. 493], Саши и Володи, живущих в разные времена, но связанных друг с другом любовью. А Володя, как известно, пытался через слово стать равновеликим миру, первоговорящим:

[...] я ощутил себя всемогущим. [...] Через меня замкнулась очень важная цепь, может быть, самая важная, которая шла от того реального человека, пусть потливого, с дурным запахом изо рта, левшой, правшой, мучимого изжогой, неважно, но такого же реального, как ты и я, который написал когда-то: «В начале было слово» [П, с. 535].

В постмифологии Шишкин указывает, что его мир даже не порожден, а включается в безначальную цепь других порождений. Для писателя важно показать, так сказать, «безначальное начало», поэтому в его активе достаточно много места занимают инициации, метаморфозы, превращения: «Это же инициация. Чудо превращения прыщавой гусеницы в перламутровую бабочку!» [ВВ, с. 338]. Внешний мир можно вобрать в себя, «внюхав в себя» (как для героини *Письмовника*), а зачав ребенка — включиться в «цепь людей»; дочь можно слепить из снега, а будущее — только вспомнить:

И еще я подумала вдруг, что именно поэтому мир не мог быть сотворен²⁹. [...] Чтобы сотворить это — никакого воображения не хватит, должно быть знание. А это могу знать только я. Понимаешь, есть детали, которые никакой творец не может придумать. Их можно только увидеть, испытать, вспомнить [П, с. 507].

Как видно, автор избегает темы естественного рождения, детерминированного порождения, логики причинно-следственных связей; иное дело — безначальное бытие, самозарождение, проявление, чудо и даже смерть. Это заданное бытие проступает сквозь данный быт: «ее жизнь для его жизни промокашка, [...] его жизнь обрывками проступает на ней» [П, с. 542]; имперсональное и персональное изначально образуют рифму, а рифму «нельзя придумать» [П, с. 454], она задана. Эти мотивы образуют средоточие имперсональной личности, в первом романе — Осириса, умирающего и воскресающего бога, который — и это почему-то волновало нарратора — «вступил с нею [своей сестрой. — Р. III.]

²⁹ Здесь и далее выделение полужирным шрифтом в приводимых цитатах наше. — Р. III.

в брак еще до рождения» [ВИ, с. 12]. А в *Венерином волосе* «космогонически» описывается процесс создания предзаданной вселенной из плевка солдата: «В каждом плевке летит вселенная» [ВВ, с. 337], — а затем зеркальный процесс расчленения бога-жертвы, уже убитого солдата:

Он взял одного убитого под Бамутом солдата. Ты его знаешь, это же Серый. И вот из тела его сделал землю. Из крови, что вытекла из его раны, получились реки и море. Горы — из костей. Валуны и камни — из передних и коренных зубов. Из черепа — небосвод. Его мозг — облака, пульс — сквозняк, дыхание — ветер, перхоть — снег [ВВ, с. 344].

6. Можно выстроить целую систему метафор и метафизических, мифологических концепций, в которых сосредоточена центральная, на наш взгляд, идея всеединства. Всеединству подчинены практически все мотивы трансформации, перехода, отождествления: «я перехожу в вас, вы в меня, все во всех» [ВИ, с. 72], «я — это он, отец», «я был моим отцом» [ВВ, с. 405], «я — ты, ты — я» [П, с. 524]; мотивы одновременности и равенства, тождества части и целого, гетеросубстанциональности: человек «может быть одновременно животным, растением и минералом» [ВВ, с. 400], «Все умирают, только не одновременно. Но какая, в сущности, разница...» [ВВ, с. 332], «все кругом — это весть и вестник одновременно» [П, с. 490]. Два «противобезжных» измерения реальности так же организуют «собирательную» оптику, логику совмещенных реальностей:

Назови это любым другим словом — тем же путником, или пылью, или Богом, или вот хотя бы той же сороконожкой. В одном измерении она спряталась под кирпичом между набухшими, тяжелыми от дождя флоксами, а в другом — она везде [ВВ, с. 400].

Мировоззренческая позиция героев и автора четко проявляется в тенденции к телесному единению с миром. Вместо философии и познания шишкинские герои репрезентируют «двуголовое», «двутелое», словами Бахтина³⁰, мироощущение: способность мгновенного перехода от бытового измерения к бытийственному, прорастание нетленного сквозь продукты распада; ощущение малого «я» частью целостного «гигантского механизма», делающего малое «всемогущим, всесильным» [П,

³⁰ См.: М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 180–181. Само гротескное «двутелое тело», по мнению Махлина, является демонстрацией «персонального бытия [...] разомкнутой в „событие бытия“ структуры субъективности и идентичности»; В. Махлин, *«И я есмь»: персональность...*, с. 117.

с. 565]. В этом смысле они не познают новое, а узнают себя в другом, не философствуют, а **мироощущают**, подобно тому, как «бузина — и та мироощущает» [П, с. 454]. «Вечные вопросы» смерти и бессмертия, можно сказать, даны в ощущениях, там же, на уровне тактильных прикосновений и запаха, множества деталей, запечатлевается «самое ненужное», второстепенное, преходящее, которое «оказывается самым замечательным» [ВИ, с. 291].

Здесь можно воспользоваться еще одним инструментом, предложенным Анной Скотницкой для исследования пространственной структуры произведений Владимира Маканина, а именно: лентой Мёбиуса³¹. В романах Шишкина мир, порождающий сам себя, в котором в одном и том же месте одновременно находятся демиург и его творение, Бог и личность, человек и плевок, навевает идею ленты Мёбиуса. Поверхность этой ленты не является глубиной или собственно трехмерным пространством, но, преломленная посередине, она обнаруживает свойство соединения двух поверхностей в одно. В известном примере муравей по ленте Мёбиуса, двигаясь по прямой, постоянно переходит из «внутреннего» во «внешнее» пространство, и наоборот. И таким образом создается модель бесконечного пространства и безначального времени, в котором снимаются оппозиции большого и малого, близкого и удаленного, внутреннего и внешнего, уродливого и прекрасного, чудесного и чудовищного, начала и конца.

Интересно, что и Бахтин предполагает «первофеномен» в качестве кругообразного движения, которое совершает гротескное тело, «вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело»³², — вращения вокруг своей оси: «Тело кувиркается. Тело ходит колесом»³³; в результате происходит перемещение «верха в телесный низ», «замещение лица задом и верха низом»³⁴.

7. Такое самовращающееся, «кувыркающееся» человеческое сообщество воплощается в образе сороконожки «размером с Бога», которая «ходит нами». Это и есть наиболее точная и полная шишкинская реконструкция мирового человека, имперсональной личности человечества:

³¹ A. Skotnicka, *Pejzaż egzystencjalny w opowieści Władimira Makanina «Właz»*, в кн.: *Szkola moskiewska w literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta, K. Jastrzębskiej, Częstochowa 2007, с. 53.

³² М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 36.

³³ Там же, с. 400.

³⁴ Там же.

Любовь — это такая особая сороконожка размером с Бога, усталая, как путник, ищущий приюта, и вездесущая, как пыльца. Она надевает каждого из нас, как чулок. Мы сшиты под ее ногу и принимаем ее форму. Она ходит нами. И вот в этой сороконожке мы все едины. У нее не сорок ног, а столько, сколько у человечества. Она состоит из нас, как из клеток, каждая клетка — сама по себе, но может жить только одним общим дыханием [ВВ, с. 400].

Единое тело Бога–человека–сороконожки, образованное по принципу айрапетяновской другости (**все как один**), приводит к смешению лиц и личностей, биографических героев и литературных имен (например, истории Тристана и Изольды, тунгуса и орочки, Володи и Сашеньки часто написаны так, что непонятно, от кого именно ведется повествование); смешению подвергается грамматическая категория лица:

Вы — это и есть ваш отец, потому что ваш сын — это и есть вы. Вы переходите в вашего сына, он еще в кого-то, я перехожу в вас, вы в меня, все во всех. Они смотришь. Мы поете. Ты едим. Вы люблю. Она умер. Я, ты, вы — какая разница! Пифагор из Самоса даже в лае собаки узнал голос умершего друга [ВИ, с. 72].

В свете взаимной корреляции персонального и имперсонального бытия данная грамматическая аномалия выглядит карнавольно закономерной. Мировой человек Айрапетяна также говорит через нас, нами: «вы говорите мне через тебя, тобой»³⁵. К образу любви-сороконожки, в которой «мы все едины», и Осириса, в котором «вы переходите в вашего сына», добавим «телесный» образ истории, становящейся в перспективе трансперсонального мирового человека «живым существом», обладающей **рукой**, а значит и **телом** (вспомним и **ногу** в примере о сороконожке): «История — рука, вы — варежка. Истории меняют вас, как варежки. Поймите, истории — это живые существа» [ВВ, с. 269].

Отметим, что тема европейского карнавала неоднократно появляется во всех романах Шишкина. И почти всегда она оттенена жестоким, циничным, негерменевтическим взглядом, разрывающим единство карнавального действия. Например, «единая человеческая семья» вооруженных сил коалиции в подавлении Ихэтуаньского (Боксерского) восстания —

Вот мешаются здесь с нашими фуражками белые шлемы англичан, синие круглые головные уборы французов, германские каски, чалмы сипаев, задорно загнутые шляпы американцев, маленькие белые фуражки японцев —

³⁵ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, а242.

и приходит ощущение, что есть, действительно, единая человеческая семья [П, с. 512], —

разрушается картинами голода, мора и гибели китайцев и Володиных сослуживцев. Карнавал во *Взятии Измаила* описан как одно существо, причем зооморфное: «Карнавал квакает лягушками, размахивает гигантскими крыльями летучих мышей [...]» [ВИ, с. 43]. От него отпадает случайный русский турист, пытающийся вместить в себя карнавальное действо и противостоять ему: «напьюсь **один** — и весь карнавал» [ВИ, с. 44]. Как бы в противовес Бахтину антигерменевтическое лицемерие здесь осуществляется с позиции самости, эгоцентрического «Я», в результате чего анальная и низовая топика реализована без карнавальной амбивалентной конвенции и соотношения с верхом, именно в сексуальном акте с больной раком героиней: «Она бормочет что-то нечленораздельное, а я ее раком» [ВИ, с. 45].

Но с другой стороны, повсеместно появляются персонажи, наделенные гротескными телами, символизирующие карнавальное единение личности и человечества. Их особенности: полнота, ощущение целостности и центральности, а также посредничество. В *Письмовнике* это мифический поп Иван, «господин господствующих и повелитель всех повелителей» [П, с. 474, 612], в царство которого вступает Володя после смерти. В *Венерином волосе* — первочеловек/демиург и одновременно солдат Серый (Сергей). Во *Взятии Измаила* их сразу два. Периферийный персонаж доктор Соловьев: «шумное медведеобразное существо с постоянным запахом пота, которого он совершенно не стеснялся, говоря, что запахом животные метят свою территорию, а ему, Соловьеву, **принадлежит весь мир**» [ВИ, с. 131] — пародийно снижает образ философа Владимира Соловьева и его идею «вселенского семейства Христа», подчиняющую себе «органические единства — церковь, государство и общество» [ВИ, с. 178], развиваемые в статье *Русская идея*.

Второй прописан более подробно: адвокат Илья Андреевич, «патрон» (pater — отец) героя Александра Васильевича, своим внешним видом нарушающий условность европейского «цивилиста»: «крепкие мужицкие руки, мятый, рыхлый нос, лоб неандертальца, на пальцах толстые рыжие волосы, которые он, забываясь, грыз прилюдно» [ВИ, с. 61]. Этот персонаж наиболее полно, хотя и трагикомически, воплощает в себе идею целостности и победы над смертью: страдая обжорством, он, как

и Пантагрюэль, готов был вместить в свой желудок весь мир; будучи адвокатом, он ставил своей целью не жалеть людей, а «спасать» их (герменевтическое задание «посредников» Христа и Гермеса по Айрапетяну); умирая, он мечтал сохранить свою целостность и телесность по смерти, во время «воскресения мертвых», которое он понимал, вслед за Николаем Федоровым, как «воскрешение плоти»³⁶: «И еще все время просил не делать вскрытия и похоронить **как есть целым**: — Чтобы потом таким, согласно описи, и встать по трубе Господней» [ВИ, с. 61].

8. Итак, человек у Шишкина предстает включенным в «цепь людей», вступает в другую жизнь, проступает в другом человеке. Самостоятельное и отдельное бытие личности, то есть эгоцентрическая самость по Айрапетяну, исключает человека из мира и несет гибель, что выражено в актах рождения. Поэтому мотив рождения всегда маркирован некоторой противоестественностью и драматичностью. Дети, зачатые от нелюбимых людей, несут бремя этой нелюбви: в *Письмовнике* беременность прекращается выкидышем, а во *Взятии Измаила* девочка рождается с генетическими отклонениями. Вспомним, что для писателя актуально не-рождение, а вечное бытие, первофеномен круговращения, поэтому дочку Сашенька слепила из снега [П, с. 608–609].

Но как раз еще не родившиеся или уже рожденные дети восстанавливают, как сказал бы Юрий Трифонов, «ощущение причастности к бесконечному ряду», к «бесконечной нити, часть которой он сам»³⁷. В этой «цепи людей» личность вырастает из себя, наполняется многими жизнями, «размножается», как это передал Василий Розанов: «Но я размножился: и в детях, внуках, в сотом поколении я тысячею рук работаю в человечестве, я обоняю все запахи мира, делаю все профессии, я раб и царь, гений и безумец»³⁸. Точно так же беременная Сашенька ощущает, что «просто нашпигована будущими жизнями», и прозревает в зародыше, как «уже зреет и следующая жизнь, и еще следующая, и так без конца» [П, с. 508]. А Александр Васильевич, положив себе на живот дочку, «впервые в жизни чувствовал себя замечательно большим, этаким все-

³⁶ О разнице между воскресением и воскрешением в философии Николая Федорова см.: С. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005.

³⁷ Ю. Трифонов, *Другая жизнь*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 2, Москва 1986, с. 300.

³⁸ В. Розанов, *Люди лунного света. Метафизика христианства*, Санкт-Петербург 2003, с. 173.

сильным великаном, Микулой Селяниновичем, могущественным, бесстрашным, бесконечным» [ВИ, с. 145].

Более прочную связь с мирозданием актуализирует смерть в прозе Шишкина. Во *Взятии Измаила* сообщается о русском понимании смерти и жизни: «Как говорится, человек рождается на смерть, а умирает на живот» [ВИ, с. 56]. И позже: «умер — радуйся, родился — плачь» [ВИ, с. 63]. Эти поговорки вновь возвращают нас к категории энантиодромии, описывающей парадоксальную диалектику Гераклита: «Бессмертные смертные, смертные бессмертные, одни живут смертью других, а те умирают их жизнью»³⁹. Для Вардана Айрапетяна этот парадокс соответствует китайскому афоризму «Знающий не говорит, говорящий не знает» («По-русски лучше сказать „Знайка не говорун, говорун незнайка”») ⁴⁰. То есть в герменевтическом плане жизнь и смерть определяют переход от слова к знанию, от речи к смыслу, поэтому можно сказать, что бытие мирового человека распространяется и на умерших. Цитируемые слова поэта Виктора Кривулина о том, что «все люди, которые умерли, присутствуют, на самом деле присутствуют среди нас. [...] через язык, через слово, и это совершенно другой мир [...]»⁴¹, очень кстати соответствуют ощущениям героев Михаила Шишкина: «Мертвые, они ведь никуда деться не могут. Это живые умирают. Был среди нас — и исчез. А мертвым — куда исчезнуть? И вот они все ждут, а потом начинают лезть» [ВИ, с. 84].

9. В заключение скажем, что логика художественного развития в творчестве Михаила Шишкина совпадает с конструированием совмещенных реальностей, обладающих «взаимно противоположной» семантикой. Описанные и реконструированные структуры большого единого человека (мирового человека), вечного бытия, преображения-воскрешения поддерживают материальные предметы бытового плана, определяют ощущения, жизнь и судьбу отдельных персонажей. По слову писателя — «Так Бог может свернуться в какой-нибудь предмет, или тварь, или в звук колокола — как молоко в творог» [ВВ, с. 372], — перспектива роста вещи и человека разворачивается (как и сворачивается) в иное изме-

³⁹ А. Лебедев, *Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов)*, Санкт-Петербург 2014, с. 220.

⁴⁰ В. Айрапетян, *Толкуя слово...*, д5312.

⁴¹ Там же, д5312, д4252. См.: В. Кривулин, *Поэзия — это разговор самого языка* [интервью Владиславу Кулакову], «Новое литературное обозрение» 1995, № 14, с. 226.

рение, переводятся в иную оптику. В конечном счете, эти два измерения контрастируют друг с другом по принципу Гераклитовой противоположности-энантиодромии и синхронизируются в конструкте мирового человека, отдельные воплощения которого мы разобрали в статье.

По сути, писатель в своем новаторстве опирается на сильную традицию, представленную в деятельности русских мыслителей XIX века, и демонстрирует русское мышление в его центробежной тяге к обособлению, к превращению материка в остров (неслучайно и язык — это «островок слов»⁴²), изолированный от мирового движения, но заключающий в себе непреложность роста, расширения и движения на месте. На острове доминирует не логическое мышление, а говорение и толкование, герменевтическая задача сделать каждое свое слово Божественным Логосом и каждую тварную вещь непосредственным Творением Бога.

The Metaphysics of the “One-man” in Mikhail Shishkin’s Prose. An Experience of Hermeneutic Analysis

The present article aims to explore the relation between personal and impersonal existence in Mikhail Shishkin’s prose. The reconstructed image of the “One-man” (rus. “мировой человек”) is embedded in the ideas of “vseedinstvo” (rus. “всеединство”, germ. “Einheit”) and “vsechelovek” (rus. “всечеловек”, germ. “universal-Mann”), two widely common terms in the Russian philosophical thought of the XIX–XX centuries. The idea of the “One-man” in the article is described from the perspective of Solovyov’s metaphysical doctrine of Sophia, as well as according to the concept of Eurasian “synthetic” identity (Dostoyevsky, Karsavin, Troubetskoy), Toporov’s mythopoesis of “the first man”, Hayrapetyan’s hermeneutic theory, and Prishvin’s idea of “All-man” (rus. “весь-человек”). Particular attention is paid to the dialectic of part and whole, to the categories of grotesque reality and “double-body” introduced by Bakhtin, to the problem of corporeality and demythologization, birth and death. The author also considers the connection between the metaphysical concepts of death, past, folklore, and personality.

⁴² М. Шишкин, *Язык — это оборона...*

Борис Ланин

Россия, Институт стратегии развития образования Российской академии
образования, Москва

АНТИБАХТИНСКИЙ РОМАН МИХАИЛА ШИШКИНА¹

Легенда русского писателя часто включает в биографию физическую и низкооплачиваемую работу. Трудно представить себе, как Михаил Шишкин, сын известного московского педагога и ученик элитной советской школы, работал дворником и укладывал асфальт. Но представлять себе ничего не надо: надо верить, ведь это — легенда, миф о постсоветском писателе, лауреате-самоучке.

Шишкин последовательно выстроил свою писательскую биографию. Там есть и тема Холокоста (дядя-еврей расстрелян нацистами), и трудное детство в неполной семье (родительский брак распался еще до его рождения), и прогрессивная мать-учительница, которая защищала своего ученика — диссидента Владимира Буковского, а позже чуть было не лишилась работы из-за того, что разрешила школьникам провести вечер памяти Владимира Высоцкого, и, конечно, сам он уже в детстве проявлял вольномыслие и копировал диссидентские журналы и «тамиздатовские»

¹ Работа выполнена в рамках гранта РГНФ №16-06-00963 (а) «Национальный читательский канон: психолого-педагогические основания».

публикации. Конечно, даже крещение его бабушка по отцу организовала «тайно».

Особое влияние на него оказал писатель Александр Гольдштейн, автор «филологических» романов-эссе *Прощание с Нарциссом: опыты поминальной риторики* (1997) и *Аспекты духовного брака* (2001), в искусстве — режиссер Андрей Тарковский и композитор Альфред Шнитке.

Воспринимая Михаила Шишкина, важно понять, что он мистифицирует читателя, и это — часть его писательской стратегии. Уже дебютный роман печатался под разными названиями. Сначала он назывался *Записки Ларионова*. На первой странице романа есть цитата из Горация «*Omnes una manet nox*». Во время подготовки к журнальной публикации название было изменено на русский перевод этой цитаты: *Всех ожидает одна ночь*.

Позднее роман выходил отдельным изданием под журнальным названием в 2001 году (в издательстве «Вагриус» вместе с рассказом *Урок каллиграфии*), а под исходным названием *Записки Ларионова* — почти через двадцать лет после создания, в 2010 году (издательство «АСТ»/«Астрель»).

Все это описывается понятным и ясным стилем, который принято называть «классическим». Лишь потом мы узнаем, что больше к этому стилю Шишкин не вернется. Этот стиль недостаточно интеллектуален для него, нет в нем подлинного «вызова» для читателя, он не предполагает загадок. История течет своим путем, в ней нет нравственного содержания. Нравственная оценка возникает лишь в душе и в сознании Ларионова. Честный дворянин и благородный человек, он понимает аморальность николаевского правления, несправедливость беспощадного подавления польского восстания, но у него нет друга, которому можно доверить свои мысли. Кажется, что таким другом может быть Ситников — не только коллега, но и соперник в любви! Однако агентам Третьего отделения, «охранного отделения», предка ЧК–ГПУ–НКВД–КГБ, удастся запугать Ларионова и склонить его к предательству Ситникова. Подлый режим не снимает ответственности с героя-предателя, он несет всю полноту ответственности, но разве при николаевском режиме он не обречен стать бесчестным? Вот и сын по-своему предает Ларионова, когда уезжает на Кавказ на очередную имперскую войну, где и гибнет, и гибель эта пресекает род Ларионовых. Даже не остается родных людей,

кому бы оставить записки. Ларионов адресует их своему врачу, но врач уезжает, не дождавшись записок. В этом романе нет кризисных событий привычных для романов о лишних людях, но в нем есть медленное и неотвратимое удушение личности, попавшей в лапы мерзкого бесчеловечного режима. Ларионов — не романтический герой, его жизнь — не яркая вспышка, а медленное тление и угасание. Страшный своей психологической безжалостностью, беспросветным «ночным» пессимизмом и авторской мастеровитостью роман!

Следующего романа пришлось ждать шесть лет. Шишкин приучает своих читателей к мучительному ожиданию следующего загадочного романа, в котором непременно будет диалог сквозь различные эпохи, сумерки человеческого сознания, имитация потока сознания, чувственная любовь и горький пессимизм. Роман *Взятие Измаила* (1999) можно считать первым триумфом Шишкина. Роман был написан в Цюрихе в 1996–1998 годах. К тому времени писатель уже жил в Швейцарии. В 2000 году роман был удостоен премии «Русский Букер».

Шишкин, как обычно, обыгрывает исторические ассоциации. В его романе Александром Васильевичем зовут мальчика, который только мечтает о цирковом аттракционе, в котором «взять Измаил» должны... мыши. В эпилоге еще раз вспоминается это название, когда отец говорит Мишке: «Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!»². Такая философия у моряка-подводника выглядит примитивной. В ней ответ читателю, который хотел найти в романе сюжетный смысл. Его и нет. Эстетическая загадка романа кроется в его композиции. Без объяснения автора понять ее трудно (как правило, это говорит не в пользу романа: зачем нужны объяснения, если роман находится перед глазами читателя?). Кто-то начинает писать книгу, а когда включается сюжет, он обрывает линию и делает reset: начинает писать эту книгу заново. Так происходит несколько раз! Кроме того, некоторые сюжетные линии предваряются судебной риторикой, в ином стиле излагающей сведения о судебном деле или о личности. После нескольких попыток повествователь бросает изложение событий, и уступает место реальному течению жизни. Чьей жизни? Конечно, самого писателя. Речь идет о его жизни с раннего детства в коммуналке вплоть до отъезда из России. Он уезжает, потому что в России 90-х невозможно оставаться, но освободиться от России он ни-

² М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2007, с. 476.

когда не сможет. Все это — то есть, сложную композицию с имитацией нескольких подходов вместе с резким переходом к изложению автобиографии — Шишкин называет «тотальный роман», подразумевая роман обо всём, в котором главным героем является не персонаж, а изменяющийся стиль. Очевидно влияния романа Джеймса Джойса *Улисс*, потому что стиль нестабилен, он изменяется, в нем переплетаются различные лексические слои и времена.

Следующий роман *Венерин волос* был создан в Цюрихе и Риме в 2002–2004 годах. Печатался в «родном» для Шишкина журнале «Знамя» в 2005 году, вышел отдельным изданием в 2005 году. В финансовом отношении это была наивысшая удача писателя: он получил две крупнейшие премии: «Национальный бестселлер» и «Большая книга».

Известно, что название происходит от латинского названия растения *Adiāntum capillus-venēris*. В основу романа лег опыт работы переводчиком в иммиграционном бюро. Шишкину приходилось переводить беженцев или иммигрантов, обращавшихся к властям с просьбой о предоставлении убежища. Конечно, такая работа стала сюжетным Клондайком для писателя, потому что разворачивала огромный выбор сюжетов и тем для будущего романа. В романе три сюжетные линии. Первая — это обстоятельства личной жизни переводчика-толмача. Она в основных чертах известна читателю по предыдущим романам. Второй важный пласт сюжетов — это рассказы его «клиентов», которых он переводит: рассказ изнасилованного в тюрьме заключенного, морально опустошенного «дедовщиной» солдата, который воевал в свое время в Афганистане во время советской интервенции. Третья часть — это дневники певицы Изабеллы Юрьевой (1899–2000). Как всегда, различные сюжетные линии переплетаются с историческими анекдотами, с событиями из далекого прошлого. Толмачу-переводчику нужно отредактировать дневники великой певицы, и перед ним разворачивается вся ее жизнь. Его задача — воскресить ее из мертвых: она жива, но ее забыла пресса, и для широкой публики очень пожилая певица «мертва». Нужно опубликовать интервью, которое покажет, что певица — жива, и что ее любовь преодолела забвение и смерть.

Оценки романа были восторженными. Критики высоко оценили стилевые поиски писателя.

Роман *Письмовник* идеально демонстрирует шишкинский принцип: действие «происходит всегда и везде». Письмовник — это сборник об-

разцов для составления писем разных жанров. Таким образом, Шишкин позиционирует себя «образцовым писателем писем». Он надеется, что со временем слово «писем» исчезнет, и он окажется просто «образцовым писателем». Этот момент был утерян, к примеру, во время перевода романа на японский язык: он получил название *Письма*. Вместе с названием исчезли «образцовость», исчезло чувство абсолюта.

Новосибирская исследовательница Елена Макеенко заметила, что эпистолярным романом *Письмовник* не является, так как разрушен эпистолярный сюжет, и даже слово «диалог» берет в кавычки, ведь «переписки как таковой не происходит»³.

Действительно, начинается роман с любви Володи и девушки Сашки. Эта история описана чувственно и вместе с тем тонко. Но Володя не может жить лишь одной любовью. Он должен стать другим человеком (метафорически или буквально — непонятно), и отправляется на войну. Он оказывается в 1900 году в Китае во время Ихэтуаньского (Боксерского) восстания. Его письма теперь — это письма из потустороннего мира, даже из ада. Саша тоже пишет, но уже непонятно, кому. Читатель не уверен, что она пишет Володе. Эти письма для обоих оказываются средством самопознания, а не коммуникации. Герои находятся в разных эпохах. Летом 1900 года, между июнем и августом, Володя погибает. Время застывает в Китае, но в России (или Советском Союзе) оно продолжает идти. Володя описал лишь три месяца, но Саша, судя по всему, несколько десятков лет.

Очень простая структура, — уверяет Шишкин (одновременно пытаюсь мистифицировать своего собеседника — многоопытного критика Николая Александрова), — он, она пишут друг другу письма. Начинается все очень нежно — первая любовь, дача. Но вот приходит письмо, которое взрывает этот мир, рвется связь времен, и время исчезает, или, вернее, оно становится всеобъемлющим. И приключения полярного летчика перерастают во взятие русскими войсками Пекина в 1901 году. Это и Шекспир, и Марко Поло, это попытки двух людей собою снова связать оборвавшуюся связь времени. [...] Умрут все, кто любит тебя. Как все это вобрать в себя и жить дальше, как преодолеть это. И, мне кажется, в этом тексте я сам для себя понимаю, что не нужно смерть пытаться обмануть, не нужно с ней бороться

³ Е. Макеенко, *К вопросу о трансформации жанра эпистолярного романа в современной русской литературе (Михаил Шишкин, «Письмовник»)*, «Сибирский филологический журнал» 2013, № 3, с. 177.

словами, коллекциями слов, детьми. Смерть — это такой же дар, как любовь, и нужно этот дар принять⁴.

Время в романе распалось, распался и бахтинский хронотоп. Действительно, как пишет Инга Монхбат, «время не играет роли в тексте, его нет»⁵. Главное же — нет никакого диалога между главными героями, а возможно, и не было. Так что трудно согласиться со Светланой Лашовой, утверждающей, что основу художественной системы М. Шишкина составляют «особые язык и хронотоп»⁶.

Эта важная структурная и философская особенность романа осталась незамеченной, возможно, потому, что критики заметили многочисленные фрагменты из других книг. Частым заимствованием чужих сюжетов и текстов Михаил Шишкин сжег мосты между собой и традиционным читателем. «Мемуарным мусором» он называет текст, из которого заимствовал длинный фрагмент. Шишкин достиг той писательской дерзости, которая либо уничтожает репутацию автора, либо приносит ему самые высокие награды. У читающих современников создается ощущение, что Шишкин умеет как-то особенно влиять на критиков, а это иррациональное влияние в современном мире приносит непредсказуемые результаты.

В последние годы он получил ряд литературных премий за произведения на немецком языке. Таким образом, Шишкин встраивается в славную когорту двуязычных русских писателей, вслед за Владимиром Набоковым и Иосифом Бродским.

Творчество Шишкина заставляет задуматься над двумя кардинальными вопросами современной эстетики:

Во-первых, что первично: языковые поиски и эксперимент или понятность, прозрачность и адекватность фабульно-сюжетной конструкции?

Во-вторых, где заканчиваются пределы постмодернистской игры с текстом?

⁴ Цит. по: Н. Александров, *С глазу на глаз: Беседы с российскими писателями*, Москва 2012, с. 354.

⁵ И. Монхбат, *Текст и сюжет как форма оправдания мира в романе Михаила Шишкина «Письмовник»*, «Филология и литературоведение» 2014, № 11, <<http://philology.snauka.ru/2014/11/1020>> (дата обращения: 11.04.2016).

⁶ С. Н. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» 2010, № 6, с. 187.

Пожалуй, здесь справедливо помнить слова наших польских друзей о том, что «подход Шишкина мы можем назвать не постмодернистской игрой, а попыткой создать некую целостную картину мира, которая, в свою очередь, опирается на своего рода религиозную концепцию слова»⁷. Эту картину мира невозможно вместить в бахтинские координаты. Видимо, прежде всего потому, что у Шишкина — писателя — складывается картина **мира**, а у Бахтина — философа и лишь затем литературоведа — описывается **мир романа**.

Мы настаиваем, что в шишкинских романах наблюдается распад хронотопа. Вслед за Рейчел Фалконер, мы соглашаемся, что хронотоп у Бахтина имеет важнейшее значение для его теории жанров, прежде всего — для романного жанра, который выдвигается на авансцену мировой культуры (не только литературы):

[...] the central importance of the chronotope in Bakhtin's definition of genre necessitates a close, indeed a contingent relation between epic, novel and romance. It may be that their very contingency threatens Bakhtin's emerging conviction that the novel must occupy a singular place in modern culture. An Oedipal struggle is required to wrench the novel free of its relation to epic⁸.

Творчество Михаила Шишкина настолько разнообразно в жанровом смысле, что хронотоп — в качестве важнейшего романного постулата — ему не нужен. Процесс письменного говорения, внутренние монологи гораздо важнее событий, происходящих в его прозе. Трудно припомнить современного прозаика, которому бы настолько точно удалось описывать ощущения человека. Об этом очень хорошо рассказал в своем докладе профессор Александр Леденёв⁹. Вторжения в бессознательное героя являются для писателя стержневым приемом и главной темой. Рассказать о том, что передать словами невозможно, — вот в чем видится сверхзадача героя. М. М. Бахтин ведь говорил, что переносит термин «хронотоп» из теории относительности в литературоведение

⁷ А. Скотница, А. Ярек, «Талант с неправильной пропиской». Михаил Шишкин в зеркале критики, в кн.: *Русская литература и журналистика в движении времени*, ред. Е. Орлова, Москва 2014, с. 128.

⁸ R. Falconer, *Bakhtin and the Epic Chronotope*, в кн.: *Face to Face: Bakhtin in Russia and the West*, eds. C. Adlam, R. Falconer, V. Makhlin & A. Renfrew, Sheffield 1997, с. 255.

⁹ *Сенсорная реактивность как свойство поэтики Михаила Шишкина* (доклад был прочитан на краковской конференции «Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин», 19–21.05.2016. Текст напечатан в настоящем томе).

«почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)»¹⁰. Если же хронотоп формулируется легко, то такая проза Шишкина не интересует.

Иначе происходит отрицание Бахтина в речевой структуре шишкинской прозы. Для Бахтина диалог был единственным средством раскрытия человека:

Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа; нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически¹¹.

Герой Шишкина раскрывается монологически, через выговаривание, и роман — лишь повод для самораскрытия. Если задаться вопросом в духе ранних формалистических работ, — «Как сделан *Письмовник?*», — то ответом будет **переплетение двух напряженных монологов, не рассчитанных на понимание собеседника и даже не подразумевающих существование такого собеседника**. Эти монологи находятся вне времени и пространства, представляя собой зафиксированную на письме художественно обработанную речь, стилизованную под внутренний монолог. Достаточно сравнить хронотоп *Бедных людей* Достоевского и *Письмовника*, чтобы понять, что сравнение невозможно. В первом случае перед читателем диалог «из окна в окно», когда даже появление цветка или новой занавески на окне становится репликой. Во втором случае подобной реплики никто не увидит, ни одной записанной фразы никто не услышит. Кроме того, герои Шишкина обладают внутренней цельностью и завершенностью. Им не нужна внутренняя диалогичность и противоречивость: вот они, перед читателем. Чтобы их понять, нужно лишь дочитать роман до конца.

Конечно, при отсутствии диалога невозможно говорить и о полифоничности шишкинской прозы, хотя в ней слышны голоса разных людей и эпох. Как заметил Владимир Седуро (1910–1994), один из ранних исследователей М. М. Бахтина, сумевший в вынужденной эмиграции

¹⁰ М. М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике*, в кн.: он же, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 121.

¹¹ М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, 5-е изд., Киев 1994, с. 160.

выпустить имевшую резонанс книгу *Достоевскоеведение в СССР* (1955), в полифоническом романе голос героя

[...] построен так же, как самостоятельный голос автора. У него все признаки полновесности, значительности и самостоятельности, но он не является и рупором авторского голоса. Он не в одном ряду с авторским словом и сочетается с ним не в обычном сюжетно-пра-грамматическом (так!), предметном и психологическом, плане¹².

В *Письмовнике* не с кем сравнивать весомость голоса героя, ибо отсутствует голос автора. Отсутствие подлинного диалога отрицает и полифоничность — в классическом, бахтинском ее понимании.

Единственное место встречи героев — текст. Они не встречаются (и не встретятся) и после смерти. Средством их воскрешения, возможно, когда-нибудь станет... почерк: «в очень отдаленном будущем наука путем сложнейших подсчетов [...] сумеет воскрешать давно умерших людей по их почерку»¹³.

Итак, перед нами — коварный «анти-бахтинский» роман, хотел того Михаил Шишкин или не хотел:

В нем распался хронотоп, потому что распалось время и невозможно определить место действия.

В нем фальсифицирован диалог. Герои общаются **не между собой, а сами с собой**, пытаясь собрать воедино свое личное время (а не хронотоп романа).

Mikhail Shishkin's Anti-Bakhtinian Novel

Shishkin novelty is noted by many scholars. Nevertheless, one aspect remains untouched. His novel can be treated as directly anti-Bakhtinian. There is neither full classical dialog in *The Light and Dark* nor chronotope as a typical “time+space” conglomerate. Instead, his characters exchange long self-disclosing monologues, and ‘otherness’ is used as a pretext for own written message.

¹² В. И. Седуру, *Достоевский как создатель полифонического романа (М. М. Бахтин о форме романа у Достоевского)*, «Новый журнал» 1958, № 52, с. 72.

¹³ В. Шефнер, *Имя для птицы или чаепитие на желтой веранде. Летопись впечатлений*, в кн.: он же, *Имя для птицы. Повести*, Ленинград 1977, с. 136.

Марина Абашева

Россия, Пермский государственный гуманитарно-педагогический
университет

ФУНКЦИЯ ПЕРВИЧНЫХ РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА

Проза Михаила Шишкина, при безусловной уникальности ее художественных достоинств, нередко демонстрирует тенденции, симптоматично отражающие ключевые процессы современной русской литературы. В частности, тенденцию к изменениям романного жанра.

Представляется, что в современном романе (в частности, российском) происходит инволюция жанра — не в оценочном, а в структурном отношении. Актуализируются, если говорить в терминах Михаила Бахтина, первичные речевые жанры в составе вторичных, литературных¹ — через воспроизведение, конструирование, стилизацию. Может показаться, что первичные жанры сегодня заново эмансипируются. Цель настоящей работы — определить содержание обозначенных тенденций через анализ поэтики Михаила Шишкина.

¹ «Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*» (М. М. Бахтин, *Проблема речевых жанров*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5: *Работы 1940-х — начала 1960-х годов*, Москва 1997, с. 159–206).

Сегодня очевидно тяготение литературы к документу и к нехудожественному, живому слову. Наиболее яркий образец такой поэтики — книги нового нобелевского лауреата Светланы Алексиевич, состоящие из устных рассказов. Поэтика вербатима программно используется, например, в *Обращениях в слух* (2013) Антона Понизовского. В названии романа намеренно акцентирована позиция слушающего: повествователь не обращается к кому-то вслух, но обращается в слух сам, он выслушал и собрал, представил устные истории. Развивается даже поэтический вербатим — в пьесах Андрея Родионова и Екатерины Троепольской (например, *Счастье не за горами*, 2015), где документы, материалы фейсбука и бытовые разговоры превращаются в поэтическую речь. У Михаила Шишкина устные рассказы лежат в основе романа *Венерин волос* (2005), где вопрос об их подлинности в принципе неразрешим: такова художественная установка. Рассказы беженцев в романе включены в другой бытовой речевой жанр — они протоколируются; это почти судебное разбирательство, излюбленный риторический жанр писателя, организующий, например, художественную структуру романа *Взятие Измаила* (1999). И здесь Шишкин работает в продолжение традиции русской литературы: пушкинского *Дубровского*, толстовского *Воскресения* и др.

Подобных отчетливо явленных первичных речевых жанров у Шишкина чрезвычайно много. Например, едва ли не в каждом его произведении присутствует речевой жанр письма: от дебютных *Записок Ларионова* 1993 года (текст содержит письма героя своему врачу) до последнего по времени эпистолярного романа *Письмовник* (2010). Письмо занимает разные позиции в структуре шишкинских произведений: текст в тексте (в *Венерином волосе* это письма повествователя сыну — «Навуходона-завру», согласно придуманной отцом игре), опосредование внутреннего монолога (в *Слепому музыканте*, 1994). Переписка существует у Шишкина как самостоятельная форма (*Кампанила святого Марка*, 2011) и в виде эпистолярного романа (*Письмовник*).

Обращение Шишкина к письму — также знак общей тенденции современной литературы. Стоит только назвать последние ее проявления в русской прозе — романы в письмах Владимира Шарова (*Возвращение в Египет*, 2013), Людмилы Улицкой (*Лестница Якова*, 2015 и *Даниэль Штайн, переводчик*, 2006) — и станет трудно остановиться. Это романы Алексея Слаповского (*Победительница*, 2009), Дмитрия Липскерова (*Ле-*

онид обязательно умрет, 2006), Марии Рыбаковой (*Анна Гром и ее призраки*, 1999), Елены Элтанг (*Побег куманики*, 2006) и др.

Не менее значимы и частотны у Шишкина дневниковые формы, сочетающиеся с мемуарными: так, в *Венерином волосе* использованы мемуары Веры Пановой для воссоздания дневника Изабеллы Юрьевой. Дневник популярен и в современной российской прозе в целом: из последних образцов назовем романы *Зимняя дорога* Леонида Юзефовича (2015) и *Авиатор* Евгения Водолазкина (2016). В последнем дневник ведут все три главных героя. Дневник сегодня заново востребован в связи с активизацией социальных сетей, блогосферы, сделавших нашу жизнь ЖЖЖизнью. Евгений Гришковец едва ли не ежегодно публикует книги с названиями *Год ЖЖ-жизни* (2008), *Продолжение ЖЖизни* (2009) и т. п. Свежий пример — *Вот жизнь моя. Фейсбучный роман* Сергея Чуприна (2015) — не только текст, названием своим обнаруживающий собственный генезис, но проба новой жанровой формы.

Каковы же функции первичных жанров устной и письменной речи в художественном мире Шишкина?

Прежде всего, в случае Шишкина понятие «художественный мир» обретает особый смысл, выходящий за пределы литературоведческого термина. Романский мир писатель всякий раз демонстративно строит с нуля и, как правило, описывает момент создания мира словом из первобытного немого хаоса:

Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории [...]. Пустота и тьма — необходимое условие для сотворения мира².

Как справедливо заметил Сергей Оробий, «первозданный хаос медленно оформляется в романное слово речевыми усилиями персонажей-демиургов»³. В части повествования этот мир представляет собой гипертекст из повторяющихся мотивов, где в каждом романе автор-демиург, «воскрешая», по выражению Шишкина, «мертвые слова» языка, строит ковчег языка будущего: «Я показываю, что Бог может воскресить нас, используя слово, потому что этот мир был создан словом и словом

² М. П. Шишкин, *Взятие Измаила* [роман], Москва 2006, с. 8.

³ С. Оробий, «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина, «Знамя» 2011, № 8, с. 186.

воскреснем — это эпитафия к моему тексту»⁴. В *Уроке каллиграфии* 1993 года Шишкин словно создал свою азбуку по прописям русской литературы, повторив ее знаковые имена, образы, тексты. *Записки Ларионова* — усвоенный урок жанра, стилизация русского романа XIX века. Во *Взятии Измаила* некто пишет роман, он все не получается, в эпилоге начатые романские версии вдруг отменяются, и литературная ткань «продирает полотно романа»⁵ жизнью автора, рождением ребенка. Так рождается авторская романная модель — события *Взятия Измаила* можно считать метасюжетом шишкинских произведений. Далее Шишкин в каждом новом романе создает, как он говорит, «языкомир»⁶.

Об этом языке следует говорить не в терминах сосюрровской дихотомии языка и речи — грамматики и реализации, а, согласно постмодернистской парадигме, в терминах постструктуралистских — скажем, гаспаровских: это фрагменты языкового существования, обломки речи (в том числе чужого слова). «Объедки детства и очистки прочитанного», — говорит о таком строительном материале Михаил Шишкин⁷.

Как в постмодернистских техниках письма работают первичные жанры? Какова, например, функция рассказов беженцев в *Венерином волосе*, их записанной будто бы устной речи?

Устная речь в культуре, говорил Юрий Лотман, выполняет функцию не-текста:

Признаком превращения не-текста в текст (кроме изменения способа фиксации, повышения меры фиксированности и других черт [...]), [...] является изменение природы адресата: когда конкретное решение суда, связанное с каким-либо казусом, заносится в судебные анналы как прецедент, оно становится законом, т. е. приобретает характер обращения не к конкретным лицам — участникам данного процесса, а к некоему потенциальному читателю⁸.

⁴ М. Шишкин, «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги» [интервью Наталье Кочетковой], «Известия» 22.06.2005, <<http://izvestia.ru/news/303564>> (дата обращения: 30.09.2016).

⁵ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 30.09.2016).

⁶ М. Шишкин, *Язык — это оборона* [интервью Глебу Мореву], «Критическая масса» 2005, № 2, с. 31.

⁷ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил...*

⁸ Ю. М. Лотман, *Устная речь в историко-культурной перспективе*, в кн.: он же, *Избранные статьи*, т. 1, Таллинн 1992, с. 185.

Венерин волос подтверждает суждения Лотмана почти буквально. Одной из смыслообразующих осей романа становится ситуация, близкая суду (судебный протокол структурирует и роман *Взятие Измаила*). Чиновник Петер с ключами (прямо отсылающий, конечно, к апостолу Петру) решает, пустить ли рассказчиков в рай, предупреждая: от них и останется то, что запишут из их рассказа. Здесь принципиально противопоставление устного и письменного слова. Тяготение не-текстового общения к мгновенности и, напротив, текстового — к внесению в общую память культуры важно в понимании рассказа и письма у Шишкина. Не-текстовое устное сохраняет свободу в нормализованном письменном.

Борис Гаспаров видит в художественной речи возможность сохранять и переносить в ядро письменной культуры такие черты устной речи, как открытость смысла, неадекватность смыслового эффекта при воспроизведении, мифологическое по природе прорастание смысла нового текста из повтора, склонность к варьированному воспроизведению одного и того же текстового инварианта (повторяющиеся сюжеты). Исследователь отмечает, что в бытовой устной речи главным принципом генерации смысла является многоплановое и многократное наложение и совмещение отдельных компонентов⁹. Шишкинский гипертекст тяготеет к повторам в предельной степени на всех своих уровнях. То есть функция устного рассказа в *Венерином волосе* — не только демонстрация гетерогенности, разноязычия, документности-достоверности, но и создание способа наррации: устные рассказы повторяются и варьируются, а тем временем автор подменяет, подставляет к истории одного, другого повествователя (говоря, что рассказчики фиктивны, но истории реальны, их надевают как варежки), потом самого толмача-протагониста автора.

Бесконечное проговаривание (и невозможность выговориться), отыгрывание травмы российской истории в повторах, образуемых налагаемыми друг на друга краями мотивов-рассказов, и создает некий универсальный, инвариантный Текст о травме (каким, собственно, и является роман *Венерин волос*). И каждый устный рассказ таким образом вносится в коллективную — уже письменную — память культуры, подлежит сохранению.

⁹ Б. М. Гаспаров, *Устная речь как семиотический объект*, «Ученые записки Тартуского государственного университета» 1978, вып. 442, с. 63–112.

Идея сохранения текстов лежит в основе *Письмовника*. До этого романа письмо — первичный речевой жанр — жило в прозе Шишкина в виде цитаты, вставного текста в тексте, записанного голоса и выражало, как правило, авторефлексию героя. В *Письмовнике* же, в зрелом художественном мире Шишкина, оно оформляется-оплотняется в собственно эпистолярный жанр. В целом Шишкин памяти жанра верен, и на первых же страницах романа герои шутливо сравнивают себя с героями *Новой Элоизы* Жан-Жака Руссо, Юлией и Сен-Прё. Исследователь эпистолярного романа Ольга Рогинская обозначает инвариантную сюжетную ситуацию эпистолярного романа как «историю о жизни (чаще всего — о любви), „целиком ушедшей в слова”»¹⁰ — собственно, таков роман Шишкина. Квазидокументальный эпистолярный роман сочетает противонаправленные интенции: создать эффект документальности и в то же время подчеркнуть литературность приема. В основу *Письмовника* легли реальные записки участников Ихэтуаньского восстания в Китае, но эта документальная точность никак не может послужить романному адресату, и пишутся эти письма уже после гибели адресанта. Актуализирован в *Письмовнике* и центральный в истории жанра сентиментальный код. Даже память об эпистолярном романе как философском, каким он был первоначально в западных литературах (русская литература заимствовала жанр позже, в виде уже любовного романа), нередко напоминает о себе в романе Шишкина — например, открывающим книгу обсуждением философской концепции слова и времени.

Ломается ли жанровый канон эпистолярного романа тем обстоятельством, что герои пишут из разных исторических времен? Ведь в середине романа читатель испытывает шок, обнаруживая разрыв, иллюзорность коммуникации персонажей, пишущих письма? Думается, нет. В эпистолярном романе неравенство героев было обязательной сюжетной приметой: начиная с Клариссы, бедной служанки, полюбившей эксквайра, у Сэмюэла Ричардсона и Юлии из *Новой Элоизы* Руссо. В русской традиции мы видим подобные коллизии: Федор Эмин (*Письма Эрнеста и Доравры*), Николай Гоголь в *Шинели*, Федор Достоевский в *Бедных людях* тоже подчеркивали неравенство по положению или возрасту. Даже

¹⁰ О. О. Рогинская, *Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе* [диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Москва 2002 <<http://www.ruthenia.ru/document/507275.html>> (дата обращения: 11.05.2016).

в незаконченном пушкинском *Романе в письмах* героиня подчеркивает различия в происхождении, хотя они не вопиющие (оба героя из дворянских родов). Словом, Шишкин здесь просто усугубляет препятствия, стоящие перед героями, — удивительной нарративной находкой, благодаря которой читатель становится адресатом обоих героев, носителем памяти о них. Когда обнаруживается разорванность коммуникации героев, история их любви уже становится продуктом знания читателя — и тогда происходит важная перемена: рецептивная компетенция читателя превращается в креативную. Только он в силах соединить утраченную связь.

Идея письма к «неосуществимому» адресату имеет аналогии и в современном философско-литературном дискурсе. Шишкинский *Письмовник* неожиданно сходится с книгой Жака Деррида *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только* (1980). Первый раздел книги Деррида назван *Послания* и выполнен в жанре эпистол, адресованных фиктивной возлюбленной. Впрочем, эта переписка переходит в переписку философов от Платона до Фрейда. В самом начале Деррида говорит о «почтовом принципе» как модели коммуникации, основанной на отсутствии уверенности, придет ли письмо к адресату: «по недосмотру или из-за чрезмерного старания оно может попасть в чьи угодно руки: открытка, открытое письмо, в котором секрет угадывается, но не поддается расшифровке»¹¹. Письмо никогда не приходит к адресату, а если и приходит, то не к тому, кому оно послано, заставляя нас, в конечном счете, усомниться, тому ли оно действительно предназначалось, кому было отослано. Универсальная стихия письма у Деррида в конечном счете торжествует: герои пишут друг другу даже тогда, когда они встретились, чтобы больше не расставаться. У Шишкина герои при жизни никогда больше не встретятся — но принцип самоосуществления письма торжествует еще сильнее. Потому, что письма пишутся даже тогда, когда один из адреса(н)тов умер.

Неизвестно, читал ли Шишкин Деррида, хотя есть некоторые почти текстуальные совпадения в *Слепому музыканте* и *Почтовой открытке*. Скорее, Деррида и Шишкин принадлежат одной постмодернистской парадигме. Но только отчасти. Нам уже приходилось писать о том, что

¹¹ Ж. Деррида, *О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только*, пер. Г. А. Михалкович, Минск 1999, с. 5, <<http://yanko.lib.ru/books/philosoph/derrida/derrida-pochta.htm>> (дата обращения 30.09.2016).

у Шишкина постмодернистские тактики подчинены модернистским стратегиям¹². Он принадлежит постмодернизму не идеологически, а стилистически. Модернистская стратегия Шишкина — в задаче воскрешения вечных Смыслов перформативным актом собственного слова. Интенции Шишкина отчетливо напоминают федоровские идеи о воскрешении отцов, теургические концепции Владимира Соловьева и другие мотивы русского космизма начала XX века. В отличие от Деррида, для которого нет ничего, кроме текста, Шишкин за словом и текстом видит и трансцендентное, и слишком человеческое. В финале *Письмовника* повествователь вдруг забирает перо скриптора у Саши и Володи, завершая текст своим (на деле чужим) словом: этикетная формула о корабле в бурю и писце вычитана была отцом героини в старой книге:

Я заканчиваю. Все. Перо поскрипывает по бумаге, как чисто промытые волосы под пальцами. Уставшая рука спешит и медлит, выводя напоследок: счастлив быть корабль, переплывши пучину морскую, так и писец книгу свою¹³.

Автор равно «воскрешает» этого безвестного отца, несостоявшегося автора, и безвестное «чужое слово» (термин М. М. Бахтина¹⁴) безымянного писца. И это слово — речевая формула, тоже первичный жанр.

Возможно, прием писем невозможному адресату имеет еще одно протожанровое основание. Пражанр шишкинского романа — не только эпистолярный роман, но и письмовник — собрание образцов для научения письму. Кстати, Ричардсон, автор одного из первых в истории литературы романов в письмах, имел заказ как раз на «Письмовник», набор стандартных писем для третьего сословия — руководство по составлению векселей кредиторам, выражений соболезнования. Он, однако, увлекся по ходу работы составлением одной переписки — и получился роман *Кларисса*. «Письмовник», впрочем, вышел-таки позже и без имени Ричардсона, как положено учебнику¹⁵. У Шишкина же чуть иная траектория: в *Кампаниле святого Марка* использованы реальные письма русской революционерки-феминистки и швейцарца Брулбахера,

¹² М. П. Абашева, С. Н. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, № 2, с. 233–241.

¹³ М. П. Шишкин, *Письмовник* [роман], Москва 2015, с. 412.

¹⁴ М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 112–113.

¹⁵ См.: О. О. Рогинская, *Эпистолярный роман...*

а позже вышел *Письмовник* — правда, не учебник, а роман. Письмовник использовал Эмин — исследователи установили, что для писем Эрнеста и Доравры Эмин пользуется отрывками из Руссо, его языком сердца и страстей, а в письмах Ипполита и Пульхерии прослеживаются образцы шуточного, галантного стиля, заимствования из сборника писем Ренэ Ле Пэи¹⁶. Видимо, память жанра в эпистолярном романе особенно сильна — что выражается в последовательном цитировании-заимствовании.

В русской культуре письмовник имеет особое значение. Знаменитый *Письмовник* Николая Гавриловича Курганова, вышедший впервые в 1769 году, более десяти раз переизданный, содержал популярное изложение русской грамматики, но также и литературу для чтения: фольклор, афоризмы, хрестоматию из сотен стихотворений XVIII века — Александра Сумарокова, Михаила Ломоносова, Михаила Хераскова, Василия Тредиаковского, данных анонимно, духовных псалмов, сведений по истории науки, словаря. То есть письмовник представлял и азбуку, и грамматику — не только языка, но и культуры, а также знаковые для культуры тексты. Шишкин *Письмовник* Курганова читал, о чем свидетельствует его интервью:

[...] в XVIII веке был знаменитый письмовник Курганова. Когда пришла с Запада привычка писать частные письма, то появились сборники образцов: любовные письма, деловые и т. д. Русское понятие «письмо» гораздо более всеобъемлющее, чем конкретное название «письмовник» в немецком или французском. Письмо — это писание, умение писать в самом широком смысле слова. Это проза¹⁷.

Экспликация письмовника, первичного жанра, в романе Шишкина подчеркивает демиургическую роль автора как создателя грамматики — правил языка и его образцовых текстов. Вместе с тем чужие тексты оказываются в такой структуре строительным материалом для собственного высказывания писателя. Использование письмовника как первичного жанра также подчеркивает стойкость, креативный потенциал первичных речевых жанров, выполняющих в мире Шишкина роль и священного мусора для его романа-ковчега, и структурирующего начала.

¹⁶ См.: М. Г. Фраанье, *Об одном французском источнике романа Ф. А. Эмина «Письма Эрнеста и Доравры»*, в кн.: *XVIII век*, сб. 21: *Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969)*, отв. ред. Н. Д. Кочеткова, Санкт-Петербург 1999, с. 173–176.

¹⁷ М. Шишкин, *Роман всегда умнее автора* [интервью Наталье Кочетковой], «Известия» 12.02.2010, <<http://izvestia.ru/news/358397>> (дата обращения: 30.09.2016).

Таким образом, первичные жанры, пропущенные через вторичные, готовы, кажется, сегодня к самостоятельному бытию. Развитие романа образует некое кольцо, возвращаясь от зрелой романной целостности к первоматерии дохудожественных текстов. Однако, вероятно, это не прямое возвращение, а, как бывает в истории литературы, виток спирали, который обнаруживает преображенное бытие первичных речевых жанров — их художественную стилизацию. Писатель конструирует, изображает, воссоздает первичные жанры, но не сохраняет их такими, какими они существовали в дороманном своем бытии. Они моделируют и подталкивают его творческое воображение.

Вместе с тем работает и процесс, противоположенный описанному. Сегодняшний роман охотно вбирает новые первичные речевые жанры — уже новые: такие, например, как фейсбучные записи, блоги и др. То есть механизм романного творчества работает по прежним правилам: роман изображает не только образы героев, но и образы языка. И творчество Михаила Шишкина демонстрирует действенность подобной работы.

Function of Primary Verbal Genres in Mikhail Shishkin's Prose

The article discusses the problem of actualization of the primary verbal genres (according to M. M. Bakhtin's terminology) in Mikhail Shishkin's prose. According to the author, actualization of such genres as oral narration, letter, or judicial record happens thorough their incorporation into secondary, literary genres, what can be observed primarily in the genre of novel. In this situation, the primary genres of verbal and written speech play a variety of roles. This tendency is typical for Russian prose in general, what allows to talk about genre-related involution of contemporary novel, which happens due to the emancipation of the traditional primary verbal genres within its structure.

Татьяна Кучина

Россия, Ярославский государственный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского

**СЛЕПОЙ И ЗЕРКАЛО: СКРЫТЫЕ
ОТРАЖЕНИЯ КАК СТРУКТУРНЫЙ
ПРИНЦИП НАРРАТИВА В ПРОЗЕ
МИХАИЛА ШИШКИНА**

Мотивный комплекс прозы Михаила Шишкина описан в работах современных исследователей достаточно подробно¹, однако в коллекции эпистолярных, каллиграфических, сенсорных, метафизических, металитературных и иных мотивов невидимым пока остался мотив слепоты. Между тем название одной из ранних повестей М. Шишкина — *Слепой музыкант* (1994) — указывает на особую значимость этого мотива, а в *Письмовнике* (2010) у слепоты и зрячести, видимого и невидимого мира

¹ Т. Г. Кучина, *Мотивная структура повествования в произведениях Михаила Шишкина*, «Известия Южного федерального университета. Филологические науки» [Ростов-на-Дону] 2013, № 3, с. 28–33; С. Н. Лашова, *Мотив воскрешения в прозе М. Шишкина*, «Гуманитарный вектор», серия: Педагогика, психология, [Чита] 2011, № 4, с. 199–205; Е. Н. Рогова, *Мотив каллиграфии в творчестве Дж. Джойса и М. Шишкина*, «Дергачевские чтения — 2014»: *Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций* [Материалы XI Всероссийской научной конференции с международным участием], отв. ред. О. В. Зырянов, Екатеринбург 2015, с. 338–342; А. Скотницка, *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина. Постановка вопроса*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, [Екатеринбург] 2014, № 4, с. 77–90.

появляются дополнительные смысловые обертоны². В наших построениях мы будем исходить из того, что свое содержание и смысл «мотивы получают не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами»³. Семантика слепоты существенно обогащается в соприкосновении с мотивом зеркальных отражений, обладающих для героев разным субъективным содержанием. Кроме того, именно в повести *Слепой музыкант* автор словно бы намеренно дразнит исследователя связкой обоих мотивов — слепоты и зеркала: мать слепого, Ромы, носит имя Мирра — по созвучию с английским «mirror». И если наш эмпирический опыт подсказывает, что в мире слепого нет более бесполезной вещи, чем зеркало, то в прозе М. Шишкина между ними появляется семантическая корреляция. Ее мы и попытаемся рассмотреть.

Что могут показать и рассказать героям М. Шишкина зеркала? С редкостной изобретательностью они подсовывают смотрящимся не то и не тех, словно бы ничуть не заботясь о связи отражений с оригиналом. Саша в *Письмовнике* рассказывает, что в детстве часами вглядывалась в зеркало:

А вдруг это не я? И это не мои глаза, не мое лицо, не мое тело.

А вдруг я — с этими глазами, лицом и промелькнувшим телом — это только воспоминание какой-то старухи, которой я когда-нибудь стану?⁴

Расподобление «Я» станет в романе устойчивой коннотацией «зеркальных» мотивов; простых картинок-дубликатов в зеркалах *Письмовника* мы не встретим — все отражения оказываются семиотически активными (или по меньшей мере не безразличными к своему значению). Например, мотив подсмотренного будущего воспоминания — явно набокковский по происхождению (из *Путеводителя по Берлину*⁵) — повторяется еще раз, уже в мире Володи. Его соседка, столетняя старуха, отвечая на какой-то вопрос, притянула мальчика к зеркалу и прижалась щекой к щеке. Спустя годы Володя пишет: «Вопроса совершенно не помню, а вот ее ответ запомнился: мы смотрим оба в зеркало — и я вижу мое се-

² В *Письмовнике* тема слепоты связана с миром Володи: слеп его отчим; на даче для слепых работает Володина бабушка.

³ А. П. Скафтымов, *Нравственные искания русских писателей*, Москва 1972, с. 32.

⁴ М. П. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2011, с. 30. Далее цитаты будут приводиться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁵ Финальная фраза рассказа — «я подглядел чье-то будущее воспоминание» (В. В. Набоков, *Путеводитель по Берлину*, в кн.: он же, *Рассказы. Воспоминания*, Москва 1991, с. 83).

милетнее лицо и ее морщины [...]» [*Письмовник*, с. 142]. Картинка, ставшая ясным и отчетливым будущим воспоминанием Володи, тем не менее лишена подлинности в глазах соседки: старуха постоянно жалуется на то, что «в зеркале она ненастоящая, а когда-то была настоящая и хорошенькая» [*Письмовник*, с. 141]. По сути, она играет ту самую мизансцену, о которой мельком успела подумать юная Саша, и зеркало упорно не желает возвращать ей воспоминания о юности фотографически нетронутыми.

Несовпадение зеркального образа и себя настоящего — постоянная тема размышлений обоих главных героев *Письмовника*. Володя удивляется собственному отражению, в полном обмундировании пройдя мимо зеркала («Странно стало, что за маскарад?» [*Письмовник*, с. 13]), Саша, ребенком глядя на себя в зеркало, видит зеркальный «негатив» (своеобразное анти-«я») и «умирает от нелюбви [...]. Вот не глаза, вот не лицо, вот не руки» [*Письмовник*, с. 69]. Повзрослев и осознав в себе во время беременности неведомые раньше изменения, Саша вновь обнаруживает несовпадение: «И еще странно — я другая, а в зеркале привычное отражение» [*Письмовник*, с. 146].

В семиотических категориях, следуя типологии Юрия Левина, подобные свойства отражений следовало бы отнести к «модели *противоречия видимости и сущности*»⁶, однако осложняется оно тем, что агрессивная активность **видимости** угрожает самому бытию сущности. Размышляя над тем, что может служить необходимым и окончательным доказательством существования «Я», Володя приходит к трагическому озарению: «Зеркало отражало что-то, но обо мне оно, как, впрочем, и я сам, не имело никакого представления» [*Письмовник*, с. 213]. Для Володи зеркало утрачивает функции инструмента рефлексии или атрибута самопознания/самосознания; более того, герой метафорически определяет зеркало как «глотку времени» — видимо, уменьшенную интертекстуальную копию державинского «жерла вечности». История, пожираемая в стихотворении *Река времен в своем стремлении...* Гавриила Державина вечностью, у М. Шишкина сменяется отдельно взятой человеческой жизнью, которая от отражения к отражению пожирается зеркалами, отслаивающимися от нее тончайшие срезы («Заглянешь в него всего через минуту — а оно уже эту минуту проглотило» [*Письмовник*, с. 212]). Почти всякое упоми-

⁶ Ю. И. Левин, *Зеркало как потенциальный семиотический объект*, «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 831: *Зеркало: Семиотика зеркальности* (Труды по знаковым системам, т. XXII), Тарту 1988, с. 9.

вание о зеркале в *Письмовнике* оказывается связано с опредмеченным временем, словно зеркала ведут счет человеческим дням, годам, жизням. Мертвым Володя увидит себя тоже в зеркале — когда будет бриться накануне штурма Тяньцзиня.

И лишь немногие персонажи в произведениях М. Шишкина свободны от отражений. Для слепых зеркальный образ не существует вообще — поскольку не поддается тактильному восприятию. В мире слепых нет визуальных копий, которыми переполнено пространство любого романа писателя; для них, если воспользоваться выражением Владислава Ходасевича, «говорящее правду стекло»⁷ обладает нулевой коммуникативной релевантностью. Проще говоря, отражая слепого, зеркало «пomalкивает» в раме, не претендуя на визуализацию «Я» как «Другого» по Эдмунду Гуссерлю⁸, будучи равнодушно к нераздельности-неслиянности «Я» и «Ты» (по Мартину Буберу⁹), «Я» и «не-Я» по Зигмунду Фрейду и Жаку Лакану (имеется в виду обоснование «стадии зеркала» как момента отчуждения субъекта от самого себя в учении Ж. Лакана¹⁰). Для слепого зеркало не является семиотическим объектом и вообще ничего не значит — и он не пытается взглянуть на себя глазами других, не дистанцируется от себя, не знает феномена отчуждения от «Я», иными словами, **слепой всегда равен самому себе** — в отличие от всех остальных персонажей в романских мирах М. Шишкина.

Рома из *Слепого музыканта* и отчим Володи из *Письмовника* демонстрируют внутреннюю цельность, непротиворечивость и неизменную готовность к счастью. Володин отчим сочинял стихи, коллекционировал монеты, любил ходить в кино, «был сильным, жадным до жизни [...] вообще не чувствовал себя убогим или чем-то обделенным» [*Письмовник*, с. 250]. В Володиных воспоминаниях он, «насытившая, бодро шаркает по коридору, живет полной жизнью» [*Письмовник*, с. 213]. В *Слепом музыканте* Рома настаивает на том, что несчастлив не он, незрячий, а Евгения Дмитриевна:

⁷ В. Ф. Ходасевич, *Перед зеркалом*, в кн.: он же, *Колелемый треножник*, Москва 1991, с. 81.

⁸ Э. Гуссерль, *Картезианские размышления*, пер. с нем. Д. В. Складнева, Санкт-Петербург 1998.

⁹ М. Бубер, *Я и Ты*, пер. с нем. В. В. Рынкевича, в кн.: он же, *Два образа веры*, ред. П. С. Гуревич и др., Москва 1995.

¹⁰ Ж. Лакан, *Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа*, пер. с франц. А. Черноглазова, Москва 1999.

Думая обо мне, вы представляете себя в темноте, без глаз, и для вас это, разумеется, страшнее, чем умереть. Но все дело в том, что слепота — это понятие зрячих. А я живу в мире, где нет ни света, ни тьмы, а значит, ничего ужасного в этом нет¹¹.

Включенный в повествование миф о Психее и Амуре сопровождается такой подробностью, как «**счастливая**¹² темнота» [*Слепой музыкант*, с. 311]. «Вбираемая в себя тьма» и «соитие со тьмой» [*Слепой музыкант*, с. 311] и есть высший миг счастья и благодарности жизни.

По мере того как понятия «света и тьмы» включаются в разные микроконтексты, они начинают обрастать аксиологическими коннотациями. Первый раз мир, в котором «нет ни света, ни тьмы», оценивается как приемлемый («ничего ужасного» в реплике Ромы из вышеприведенной цитаты). Затем эта же формула появляется в более оптимистичном контексте: Рома вспоминает, как убежал из дома обратно в школу для слепых, потому что «там хорошо, **ни света, ни тьмы**, ни слепых, ни зрячих» [*Слепой музыкант*, с. 323]. (При этом прямым продолжением размышлений Ромы о «хорошем» становится признание в любви: «А зачем вам все это рассказываю — не знаю. Я люблю вас, Евгения Дмитриевна» [*Слепой музыкант*, с. 323].) Наконец, в финале повести контекст для «света и тьмы» выстроен такой: Женя, сбежав с собственной свадьбы, возвращается к своему «Амуру» — Алексею Павловичу, и точкой смысловой фокусировки повести становится синхронизация смерти его жены («В ванной что-то тяжело шлепнулось на пол» [*Слепой музыкант*, с. 344]) и зарождения новой жизни («Засмеялась, уже вбирая в себя жизнь» [*Слепой музыкант*, с. 344]) — между которыми пролегает формула-лейтмотив «Все хорошо. **Ни света, ни тьмы**» [*Слепой музыкант*, с. 344]. (Попутно заметим, что точно такая же мотивная связка изживания смерти будущей жизнью до *Письмовника* была использована во *Взятии Измаила*: у персонажа по имени Михаил Шишкин умирает отец-подводник — и в тот же день, на Пасху, происходит зачатие сына.) Формула счастья — «Все хорошо. Ни света, ни тьмы»¹³ — еще не утратила интонационных следов

¹¹ М. П. Шишкин, *Слепой музыкант*, в кн.: он же, *Урок каллиграфии*, Москва 2007, с. 316. Далее цитаты будут приводиться по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹² Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах наш. — Т. К.

¹³ В *Письмовнике* ощущение счастья будет приходить к героям на стыке, на пересечении света и тьмы: например, Володя рассказывает об изумительной лунной ночи, когда «небо яркое, звездное и очень похожее на счастье» [*Письмовник*, с. 221], а Саша

слепого Ромы, но уже вошла в мир Жени и Алексея Павловича и контекстуально оказалась связана с мотивом преодоления смерти.

Трансгрессия света в тьму, соотношенная с моментом перехода из жизни в смерть и вообще с пересечением границы бытия/небытия, — значимый сюжетный мотив, появляющийся в *Слепом музыканте* и повторяющийся в *Письмовнике*. Принимая очередного новорожденного и перерезая ему пуповину, отец Жени добродушно извещает орущего «новосела»: «Думали, тут свет Божий, а здесь самое Царство Тьмы и есть» [*Слепой музыкант*, с. 313]. Привычная дихотомия света и тьмы в шутку выворачивается — но указывает на важнейшую в прозе М. Шишкина способность противоположностей к полному отождествлению. Вовсе не случайно читателю *Письмовника* постоянно встречаются формулы типа «Ваш сын погиб, но он жив и здоров» [*Письмовник*, с. 108] или «Поднебесная потому и Поднебесная, что в ней умирают, но продолжают жить дальше» [*Письмовник*, с. 106]¹⁴.

Обратное движение — со «света Божьего» в «Царство Тьмы» — становится одним из важных мотивов *Письмовника*. Реализуется этот мотив введением образа Харона (которому вовсе не нужно зрение там, где он «трудится», да и сам он, согласно мифу, сын бога тьмы и богини ночи — словно бы частица мира без света). В *Письмовнике* образ Харона и его «бизнеса» возникает дважды — и оба раза в связи с отчимом Володи. Страстный коллекционер-нумизмат, слепой любит «рассматривать», перебирая и ощупывая пальцами, свою коллекцию, в которой ему особенно дороги старинные монеты утрехтской чеканки. Отчим, смеясь, просит, когда он умрет, положить ему за щеку монетку «безглавой утрехтской чеканки» — и тем самым актуализирует мифопоэтическую параллель (Харон, перевозящий души умерших за плату): «Не хочу ехать туда безбилетником!» [*Письмовник*, с. 249]. Комментарий Володи, однако, позволяет увидеть в слепом не столько очередного «клиента» Харона, сколько едва ли не двойника самого перевозчика: незрячему отчиму как будто бы ясно видимы и сами монеты, «и прошлое, и кто эти монеты чеканил, и как эти давно исчезнувшие императоры выглядели» [*Пись-*

описывает темное зимнее утро и радуется выпавшему снегу — «и опять такое счастье навалилось» [*Письмовник*, с. 396].

¹⁴ Аналогичные примеры есть и в *Венерином волосе*: «И Рим спит, город мертвых, где все живы» (М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2006, с. 477).

мовник, с. 250]. Прошлое, отошедшее в потусторонность, для слепого, в отличие от Володи, открыто.

Прямое же сопоставление слепого с Хароном появляется в сцене лодочной прогулки, на которую летним днем отправляется Володино семейство (отчим — на веслах): мимо проплывали какие-то студенты,

[...] один из них присвистнул:

— Смотрите-ка, Харон!

Их лодка чуть не перевернулась от хохота [*Письмовник*, с. 91].

Совмещение противоположностей — перевозчика душ и переправляемой души — в точности соответствует регулярному уравниванию в романе кажущихся антитетичными понятий (весть и вестник, убитые и живые, видимое и невидимое).

Уравненные в семантике «свет» и «тьма» метонимически как раз и представляют мир видимый и невидимый. Для слепого свет и открывающаяся в нем реальность не имеют цены: «ваш видимый мир, которым вы так дорожите, не больше, чем мишура, пшик» [*Слепой музыкант*, с. 319], — утверждает Рома; «Свет за одну секунду пробегает сотни тысяч верст — и все для того, чтобы кто-то мог поправить шляпу в зеркале» [*Письмовник*, с. 248], — вторит ему Володин отчим. Он особенно раздражает Володю тем, что, несмотря на слепоту, воспринимает жизнь вовсе не как «темную и пустую»: «Что он такое своими слепыми глазами видит, чего не вижу я?» [*Письмовник*, с. 213]. Ответом ему может служить описание Сашиных открытий во время беременности:

Глаза устремлены внутрь. Зачем нужен видимый мир, если внутри меня зреет невидимый? Зримое куда-то отступает, тушется. Готовится уступить место еще незримому [...] в этом живом сгустке во мне ведь уже зреет и следующая жизнь, и еще следующая, и так без конца. Я просто нашпигована будущими жизнями [*Письмовник*, с. 145–146].

Наконец, невидимый мир открывается Сашину отцу — в миг смерти: «Он еще был со мной, но уже заглянул туда [...]. Увидел то, что мне из этой комнаты не было видно» [*Письмовник*, с. 393]. Невидимый мир («царство попа Ивана» в романной терминологии *Письмовника*) наполнен жизнями — прошлыми и будущими, там умершая Соня с Донькой и неродившаяся дочка Саши, там ее вечно трехлетний брат, там мама, улыбаясь, встречает отца, там Володя сможет наконец положить

голову на колени Саше. Там — все то, что при обычном дневном свете ускользает с сетчатки, не зацепляясь за нее, но при этом ничуть не теряет в витальности по сравнению с простым видимым миром.

Авторской метафорой, объясняющей этот принцип устройства мира, являются зеркала Френеля. Саше рассказывает о них Чартков: «Взяли два зеркала, которые отражают свет. Соединили друг с другом. И под каким-то углом два световых луча породили тьму» [*Письмовник*, с. 260]. Эта самая тьма, рожденная светом, всегда открыта слепым, на мгновение — рождающимся и умирающим, для всех остальных она редкими проблесками может являться в зеркалах — окнах потусторонности.

The Blind Man and the Mirror: Implied Reflections as the Structural Principle of Narrative in the Creative Works of Mikhail Shishkin

The subject of the article is the correlation of the visible and the invisible, of “light” and “dark” worlds in the prose of Mikhail Shishkin, above all in the novel *Pismovnik* (*The Light and the Dark*) and the tale *Slepoj muzykant* (*The Blind Musician*). The blind characters play a significant role in both creative works (Roma in *The Blind Musician* and Volodya’s stepfather in *The Light and the Dark*). People capable of seeing believe that the blind ones are unhappy immersed into their eternal darkness — but Shishkin’s blind are capable of feeling life in all its completeness and can “see” what the seeing people are unable to perceive. There are no light and dark for the blind — and their reality without light and dark is the best of all possible worlds. Paradoxically, the light and the dark are made equal in their meaning in the creative works of M. Shishkin. The invisible world (or “the realm of priest Ivan” in *The Light and the Dark*’s terms — the irrevocable past and unattainable future, the world of dream and imagination) is available for blind people only. The Shishkin’s precise metaphor of association of light and dark, visible and invisible worlds, is “Fresnel mirror” (double mirror de Fresnel) in *The Light and the Dark*, where: two mirrors reflecting the light are facing each other — and at a definite angle two light beams produce darkness. This very darkness, born by light, is always open to the blind and occasionally, at the moments of birth and death, to the seeing. All the rest can see it only rarely, as minute gleams in mirrors, those windows to the Other World.

Александр Леденёв

Россия, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

СЕНСОРНАЯ РЕАКТИВНОСТЬ КАК СВОЙ- СТВО ПОЭТИКИ МИХАИЛА ШИШКИНА

[...] герой выходит в очередной сад, и **полыхают** зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно **горят** на гробовом бархате, и чем-то горьковатым **пахнет** с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости **опевают** ночь петухи¹.

Так Владимир Набоков в *Других берегах* стилизует свое впечатление от прозы Ивана Бунина, завершая рассказ о парижских встречах с кумиром его юности. В этом концентрированном отражении бунинской образности плотно взаимодействуют зрительные, акустические и обонятельные подробности. Сенсорная отзывчивость образа, его способность «одномоментно» будить в читателе целую палитру ощущений традиционно приписывается лирике, но одна из главных стилевых линий русской прозы XX века именно в этом и заключается. В современной русской прозе эта тенденция наиболее ярко проявилась в рассказах и романах Михаила Шишкина.

¹ В. В. Набоков, *Другие берега*, в кн.: он же, *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, т. 5, сост. Н. И. Артеменко-Толстой, Санкт-Петербург 2000, с. 319. Жирный шрифт во всех цитатах наш. — А. Л.

В этом смысле Шишкин развивает общую для XX века тенденцию поэтизации прозы, продолжая линию Бунин — Набоков — Саша Соколов. В контексте избранного нами аспекта анализа особенно важны такие атрибуты шишкинского повествования, как наращивание композиционной комбинаторики (отход от линейных принципов построения сюжета) с параллельным усилением эффектов «чувственного», феноменологически заостренного присутствия субъекта речи «здесь и сейчас».

Читая Шишкина, приходится «отключить» — практически до последней страницы текста — читательский «сюжетный навигатор», то есть привычку воспринимать повествование в связной последовательности причин и следствий, формирующих надежную сюжетную «колею». Дело в том, что «строительным материалом» образов у него становятся отдельные сенсорно воспринимаемые атрибуты — линии, краски, звуки, тактильные и осязательные подробности. Текст «плетется» из разноцветных нитей (не только визуальных, но и акустических, «вкусовых» и т. д.), так что на поверхности нарратива взаимодействуют не «характеры», а слова, краски и звуки, из которых постепенно — как фигуры на полотнах импрессионистов — вырастают «образы сознания» и проступают «рельефы души». Важнейшим атрибутом индивидуального стиля Шишкина, **смысломодулирующим** компонентом его прозы становятся интенсивно используемые подробности сенсорных реакций персонажа.

В русской классике XIX века отношение человека к миру передавалось в категориях устойчивых нравственных оценок — через отчетливо отрефлектированный спектр эмоций: от «отвращения от жизни» — до «безумной любви» к ней. Это слова из вступления к поэме Александра Блока *Возмездие*, главная идея которой выражена так: «Сотри случайные черты — / И ты увидишь: мир прекрасен»². Словно споря с этой декларацией Блока, Шишкин старается увидеть мир именно сквозь «случайные черты», и увидеть его не только «прекрасным», но и «яростным». Он не только не стирает «случайное», «мелкое», «второстепенное» с позиций риторики, но, напротив, фокусирует на нем внимание. В его прозе отношение персонажа к миру проявляется на уровне непосредственных (как бы «первобытных»), искренних, а потому «незакамуфлированных» и «неотфильтрованных» сознанием чувственных всполохов — иначе говоря, на уровне сенсорной реактивности.

² А. А. Блок, *Возмездие*, в кн: он же, *Избранные сочинения*, Москва 1988, с. 498.

До Шишкина подобный тип восприятия мира, на наш взгляд, был присущ героям Андрея Платонова, способным «на гробе жены вареную колбасу резать»³. В прозе Шишкина будто вывернут наизнанку завет Федора Сологуба («Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт»⁴). Шишкинская модель иная: беру обветшавший полузабытый факт или бродячий сюжет (в конечном счете комбинацию букв) и возвращаю ему свойства живой материи, **раздражающей шумами и запахами**, ибо я... поэт.

Переживание «живой жизни» как важнейший эффект прозы Михаила Шишкина провоцируется тем, что сознание читателя забрасывается в единопротяжный, не знающий календаря и дорожной разметки квазисюжетный поток, лаву, обвал подробностей. В этом потоке реальность будто готова распасться на первоэлементы (земли, воздуха, воды и огня), но ее внешние формы всякий раз с усилием — почти физиологически ощутимым (плотательным, вдыхательным, тактильным) — удерживаются, прежде всего за счет чувственной реактивности говорящего, субъекта речи. На фоне бесконечной подвижности и текучести жизненных декораций «подробности чувств», точнее говоря, комплекс соматических реакций повествователя, тяготеет к архетипической устойчивости.

Вот характерный пример из *Письмовника* (2010):

Иногда так и хочется взять да отрезать себе нос. Ну да, отрезать и отправить его с оказией домой, чтобы он ходил по моим улицам и нюхал. У Гоголя сбежавший нос ни разу ничего не понюхал. А мой ходил бы и внюхивался в знакомые запахи. Удивительно все-таки, что со временем запахи, которые запомнил когда-то, не слабеют, а становятся сильнее⁵.

В другом фрагменте романа тот же мотив подан с экзистенциальным заострением: «Понимаешь, все живое, чтобы существовать, должно пахнуть»⁶.

Конкретные эпизоды шишкинского эпоса могут различаться всем (локусом, эпохой, фабульным содержанием), но в них вновь и вновь всплывает повторяющийся маршрут осязательной или обонятельной

³ А. П. Платонов, *Сокровенный человек*, в кн.: он же, *В прекрасном и яростном мире*, Ленинград 1979, с. 5.

⁴ Ф. К. Сологуб, *Творимая легенда*, в кн.: он же, *Капли крови. Избранная проза*, Москва 1992, с. 15.

⁵ М. П. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2016, с. 256.

⁶ Там же, с. 16.

оценочности. Вот, например, недавний рассказ *Клякса Набокова* — внешне один из наиболее прозрачных текстов писателя. В нем даже фамилия ожившего «призрака из прошлого», малоприятного комсомольского функционера (обернувшегося теперь преуспевающим нуворишем) **Ковалева** предсказывает сенсорные реакции повествователя. И действительно, самой резкой оценочностью в рассказе обладают подробности запахов, пусть речь и идет о богатстве или экскурсионных впечатлениях:

[...] деньги везде пахнут, но в разных странах у них все-таки разный запах. В Швейцарии деньги себе под мышками мажут дезодорантом. А в России от них идет вонь⁷.

Лошадка была грустная и сильно пахла мочой и потом⁸.

Это свойство поэтики Шишкина проявилось уже в *Уроке каллиграфии*, где в описании положения пальцев на пере (в процессе письма) сознательно акцентирован мотив тактильного контакта между повествователем и тем, о чем он хочет написать. Ощутимый нажим тактильности в этом описании получает и металитературную интерпретацию:

Видите, тянется линия между чернильницей и вот этим тузом, слетевшим на паркет, между педалью фортепьяно и тенью от веток на подоконнике, между мной и вами. Это своего рода жилы, которые не дают миру рассыпаться. Проведенная пером линия и есть эта, как бы овеществленная связь⁹.

Один из заключительных фрагментов романа *Взятие Измаила* (он входит в состав *Эпилога*) содержит что-то вроде «предыстории» самого произведения, дает представление об автобиографическом «протосюжете» будущей книги. Персонаж, которого зовут «Михаил Шишкин», вспоминает о том, как в детстве он написал «роман». Миша отправил роман в редакцию «Пионерской правды» и получил ответ:

Кто-то собирает марки, кто-то фантики. А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. [...] Вот увидишь вокруг себя что-нибудь, что покажется тебе необычным, интересным или просто забавным — возьми и запиши. Может быть, это будет поразивший тебя закат, или дерево, или просто тень. [...] И у тебя будет каждый день пополнять-

⁷ М. П. Шишкин, *Клякса Набокова*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2017, с. 288–289.

⁸ Там же, с. 292.

⁹ М. П. Шишкин, *Урок каллиграфии*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, с. 223.

ся удивительная уникальная коллекция: **собрание ощущений, музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир**¹⁰.

В этой цитате из отзыва (почти наверняка «сочиненного») показателна редукция «прекрасного мира» к «собранию ощущений»: писательство для Шишкина и есть коллекционирование сенсорных «отпечатков» вкупе с эмоциональными реакциями. Это и есть библиотека мировой литературы, или «музей всего».

В этот грандиозный «музей ощущений» входят многочисленные детали актуальной жизни героя (связанные с его первой семьей, смертью сына, а затем и смертью родителей). Однако все эти события постепенно начинают «просвечивать» экзистенциальным смыслом:

Возвращались поздно, чуть ли не на последнем поезде метро. [...] я тогда, в ночном оглушительном поезде, кажется, впервые понял, зачем нужна коллекция. [...] Вот зачем: это — прекрасно. И именно поэтому, а ни почему другому, нужно сохранить гроб с выросшим за ночь отцом, и эту Хароншу с голосом Наташи Ерофеевой, и этот лифт, зовущий к топору, ибо все это — прекрасно [с. 370].

Одна из главных художественных идей *Взятия Измаила* как раз и заключается в том, что в любой истории важны не столько факты, сколько подробности, мельчайшие компоненты конкретных образов, в конечном счете — тот или иной «языковой узор», тот или иной способ «раскраски» («озвучки», каллиграфической техники, сопроводительных запахов и тактильных ощущений).

Все персонажи мировой литературы (уже воплощенные в слове и еще ждущие своего воплощения) названы в одном из фрагментов «сокамерниками по алфавиту»: действительно, физическая суть любого литературного образа — всего лишь комбинация букв в рамках единого алфавита. Однако комбинации «букв» различны — они-то и дают «продленную» жизнь человеку, потому что способны передать «библиотечной вечности» уникальную комбинацию страстей и сенсорных впечатлений. Пересказать роман невозможно, но его идейную схему можно выразить довольно просто: в начале было слово, которое дало старт творению

¹⁰ М. П. Шишкин, *Взятие Измаила*, в кн.: он же, *Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник*, Москва 2012, с. 343. Далее цитаты из Шишкина (все из романа *Венерин волос*) приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

мира, — и каждая жизнь по-прежнему вершится и будет вершиться словом. Даже если это «последнее слово» — оно обязательно даст импульс новому, еще не произнесенному...

Не случайно в ранних романах Шишкина складывается устойчивая мифологизированная модель судопроизводства или допроса. Самое существенное для человека, представшего перед Всевышним — «вещдоки». А поскольку записанными могут быть только слова, они должны сохранять этот заряд **вещественной доказательности**.

Энергетические источники писательства — внутренние «творческие стихии», которыми для Шишкина являются «все органы чувств и любви», то есть способность сообщить слову синтетическую сенсорную выразительность и эмоциональную отчетливость. Именно они, а не другие привычные критерии «сделанности» (сюжет, жизнеподобие, логическая ясность) обеспечивают произведению «целостность» — как формальную, так и содержательную.

Особенно важно, что от людей остаются **голоса** — видимо, единственное, что неподвластно тлению. Но голос вызывает и всю цепочку других чувственных реакций, «проваливает» восприятие в волнуемую незастывшую магму сенсорики. В этом смысле звук (и, конечно, запах!) обладают в прозе Михаила Шишкина повышенной **«мнемогеничностью»**.

В романе *Взятие Измаила* книга истолкована одним из персонажей как единственное для человека внеисторическое место жительства: Александр Васильевич обрывает жизнеописание, предупреждая, что после смерти «эта книга» останется его единственным пристанищем: он спрячется в нее, «прикрывшись обложкой» и затаившись «в засаде среди страниц». Книга-ковчег, книга-землянка, книга-убежище: сам концепт книги обрастает атрибутами обихода, жилища — с по-кошачьи остро ощущаемыми запахами и вкусовыми раздражителями.

Исходная сюжетная ситуация романа *Венерин волос* — опрос нелегальных мигрантов из России (главным образом из Чечни), претендующих на статус беженцев в Швейцарии. Переводчик, присутствующий на каждом опросе беженцев швейцарскими миграционными властями, выслушивает истории из недавнего прошлого, которыми беглецы надеются выторговать у властей комфортное будущее, обменяв кошмарный «чеченский» рассказ на альпийский «рай».

Граница между сочиненной для миграционной службы «легендой» и реальными событиями от многократных пересказов в разных инстанциях стирается даже для самого рассказчика-персонажа. Подлинность слов совсем не обязательно должна подтверждаться достоверностью фактов — к тому же решения погранслужбы (чаще всего — отказ во въезде в «рай») уже приняты заранее. Швейцарских чиновников интересуют «факты», они не чувствуют трагизма конкретных житейских ситуаций, тем более что беженцы нередко откровенно лукавят, не останавливаясь перед подтасовкой документов. Их подлинная жизнь остается «между строк» или прячется за словами — но для того и существуют переводчики, чтобы неуловимое сделать **слышимым и осязаемым**.

Содержание «свидетельств» беженцев из России однотипно: это утрированный рассказ о насилиях или пытках, которым они подвергались на родине, затем об обстоятельствах бегства и о пересечении швейцарской границы. «Показания» изобилуют натуралистическими подробностями и шокирующими деталями — с большим количеством откровенно неприятных тактильных, обонятельных и вкусовых атрибутов. Однако по мере разворачивания «легенд» для пограничной службы они, эти «легенды», все больше и больше включают в себя явно «литературные» или мифологические эпизоды и подробности.

Формально адресат «исповедей» очевиден — это швейцарский служащий миграционной службы Петер Фишер. Однако уже через несколько страниц после начала романа он превращается в апостола Петра, который знает о каждом из просителей больше, чем тот способен о себе рассказать. Процесс допроса метафорически соотносится с ситуацией Страшного суда:

[...] нас воскрешают на том самом суде, и мы должны рассказать, как жили. То есть наша жизнь и есть тот самый рассказ, потому что надо все не только подробно рассказать, но и **показать**, чтобы было понятно — ведь важна каждая мелочь, **брякающая** в кармане, каждое **проглоченное** ветром слово, каждое молчание [с. 421].

Заметим, что подлинность передаваемой истории напрямую связывается с чувственной акцентированностью конкретных подробностей: важны и визуальные («показать»), и акустические («брякающая»), и соматические («проглоченное») аспекты исповеди. Практически каждый роман Шишкина можно представить как серию «последних слов»

— усилий голосов противостоять «глухонемой» пустоте, личной памяти — «анонимной» враждебной истории, опыта чувств и ощущений — скорбной бесчувственности. В прозе Шишкина на каждой странице идет борьба сенсорно акцентированных слов — с лишенными чувственных атрибутов номинациями; «различимых» (по цвету, голосу, запаху) образов — с тусклой, безобразной субстанцией. Распадается все внешнее, материальное, но скрепляется в живое единство то, что оформлено сенсорно подсвеченным и подогретым мнемоническим усилием повествователя.

Вот еще одна характерная цитата из романа:

[...] мотылек попался, обжег крылья о раскаленную лампочку, а за окном пошел ночной дождь, но с неба падают не капли, а буквы — к, а, п, л, и — слышишь, барабанят по подоконнику, и запах сгоревшего мотылька — все это буквы. И мы все — единое целое [с. 715].

Здесь взаимодействующие реакции разных органов чувств переданы максимально интенсивно: температурные, визуальные, слуховые и обонятельные компоненты образа достигают степени неразъемности, прочной сплавленности.

Интересно, что разные сюжетные линии и разные стадии этих линий в романе по-разному «оркестрованы» чувственными ассоциациями. Книга открывается рассказами беженцев и протоколированием их показаний. С точки зрения цветности, это — самые бледные эпизоды повествования. Именно «цветовой аскетизм» выделяет их на фоне двух других сюжетных линий. Протокольный стиль не подразумевает выпуклости описаний — несмотря на страшные подробности рассказываемых историй. Речь беженцев практически лишена колористической составляющей. На протяжении всего романа читатель постоянно сталкивается с упоминаниями о смерти и зиме, что автоматически создает «черно-белый» фон повествования. Эти два базовых цвета воспринимаются в контексте единой ахроматической картины. Вот характерный пример «атрофии цвета»:

Один, вроде вас, даже в чем-то похож, уже седой, потертый, замызганный, с такими же глазами, потерявшими цвет, застиранными, стал уверять, что он где-то читал [...] будто на самом деле мы все уже когда-то жили, а потом умерли [с. 421].

На фоне сравнительной нефункциональности цвета заметно бóльшую роль в передаче сцен угнетающей бедности, жестокости и насилия играют **акустические характеристики** происходящего. Именно различные оттенки звучания оживляют рассказ, заставляя читателя сопереживать персонажу:

Все оборачивались на стекольный **перезвон и скрежет** — это старуха тащила по асфальту санки с детской ванночкой, набитой пустыми бутылками [...] [с. 412];

[...] осторожно, прислушиваясь, глядявываясь в темноту и **хрустя** пустыми шприцами, стали медленно подниматься по лестнице. И замерли. Наверху, на следующем пролете, кто-то стоял и тихо переговаривался, а когда вы остановились, разговор оборвался. Раздался **лязг** передернутого затвора. Вы поняли, что это за вами [...] [с. 416];

Как позднее было установлено следствием, начиная с трех утра мирный сон обывателей квартала нарушался **душераздирающими криками** [...] [с. 417];

Тут уж начинали **визжать, кричать** что-то, вырываться [с. 418].

Не менее широко представлена в этой сюжетной линии и группа запахов и вкусовых ощущений — нередко с «оттеночными» уточнениями. Запахи — плохо поддающаяся классификации группа сенсорных раздражителей, но именно они, если сохранились в памяти, способны вызвать в сознании экспрессивные, эмоционально акцентированные картинки. Так и происходит в ряде эпизодов. Показательно, что на воспоминания о запахах и вкусе допрашиваемого провоцирует сам ведущий допрос. Ответы предсказуемы; в них доминируют определения с семантикой вони: «Вопрос: Какой та вода была на вкус? Ответ: Зачем вам все это? Вода пахла тухлыми яйцами» [с. 615].

Общий эмоциональный знаменатель большинства подобных вкраплений — чувство омерзения, связанное, например, с упоминанием о тлеющей «помойке, распространяющей в оттепель зловоние» [с. 418]. Показательно, что большая часть упоминаемых персонажами событий происходит зимой, что обычно настраивает читателя на «чистые» образы мороза, снежинок, инея. Традиционно (например, у Пушкина или Толстого) снежный покров в зимних пейзажах вызывает ощущение чистоты, ассоциируется с началом новой жизни. Однако в воспоминаниях

шишкинских героев доминируют иные атрибуты зимней образности. Читатель, как правило, погружается в слякотную, тающую, промозглую зиму:

К полудню снег сделался рассыпчатым, губчатым, сугробы были объедены как саранчой, а под бузиной подтаявший наст прыщав [с. 412];

[...] а во млыве прошлогодний снег — вот он, мокрый, лепкий, хоть катай из него комок, рыхлый [...] [с. 493].

Дело, однако, не в том, что подобные описания аккомпанируют общей идее «хмурой» жизни пострадавших и, соответственно, призваны вызвать сочувствие по отношению к ним. Гораздо важнее сам процесс «воскрешения» жизни словом: даже «муторные», «давящие» на психику подробности преобразуют казенно-бюрократическую процедуру допроса, заставляют очередного анонимного персонажа предстать — пусть и на мгновение — «живой душой».

Вот особенно выразительный фрагмент, в котором один из допрашиваемых вспоминает о своей детской забаве:

[...] одну руку **нагреешь** под одеялом, она **горячая**, а другая за что-то **холодное** держится. А потом играешь, как два человечка идут пальцами-ногами по горам-коленкам, по складкам одеяла, по подушке. Будто один пропал, а другой блуждает в поисках пропавшего. И всегда **теплая** рука находила **холодную**, и человечки радовались, обнимались. Горячая рука отогревала, спасала холодную, укладывала к себе под одеяло — грейся, грейся! [с. 446]

Как видно по этому примеру, Шишкина мало интересуют констатации сугубо температурных показателей. «Тактильная арифметика» замещается у него своего рода «грамматикой чувств» (жалости, радости, нежности). «Теплое» и «холодное» символически просвечивают здесь желанием семейного уюта, защищенности, родственной близости, в конечном счете — любви, которая помогает преодолеть чувства покинутости и смертности.

Сходные смыслы выражены в другом фрагменте воспоминаний о беззаботном детстве:

Можно все трогать, крутить ручки, колесики, нажимать на рукоятки, задвижки, клапаны, кнопки, рычажки. И сам капитан Немо наденет ему на голову свою **пропотевшую, засаленную, еще горячую изнутри** фуражку [с. 459].

В этом случае негативные визуальные и тактильно-обонятельные коннотации, обычно сопровождающие определения «пропотевшая» и «засаленная», полностью нейтрализуются ощущением почти телесного контакта, возникающего между мальчиком и его литературным кумиром, — благодаря «ударной» температурной подробности.

Итак, в эпизодах допросов наиболее функциональны звуковые и тактильные компоненты текста. Именно они демонстрируют полюса «страшного» и «родного», истинного и мнимого в историях персонажей. В меньшей степени в этой линии нарратива использованы обонятельные и вкусовые элементы сенсорики, но особенно значимо почти полное отсутствие цвета. Как можно предположить, намеренное ослабление одних и количественное преобладание других сенсорных характеристик — часть продуманной художественной стратегии автора.

Совершенно иначе распределены пять сенсорных компонентов в сюжетной линии толмача. Прежде всего, здесь значительно больше колористических характеристик, причем за конкретными цветами не закрепляются однозначные эмоциональные полюса (негативный или позитивный). Функция цвета теперь чаще — интертекстуальная: Шишкин вплетает в рассказ о толмаче явные отсылки к стилям писателей-предшественников, будто показывая, как настоящие мастера оживляли мир словом.

Хотя «источники» стилового цитирования не всегда легко однозначно идентифицировать, некоторые образцы «цветопоэтики» опознаются с большой долей вероятности. Вот, например, стилизация под Юрия Олешу: «На газоне валяется красный зонт, как порез на травяной шкуре» [с. 391]. Вот демонстративно не замаскированная цитата из Чехова: «На плотине, видите, блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса» [с. 399]¹¹. Наконец, приведем фрагмент, в котором угадываются приемы Набокова: «А в один ветренный день газон покрылся белыми упавшими листьями, будто какому-то бумажному дереву пришла осень» [с. 406].

Своеобразный мастер-класс в области художественной цветописы продолжается в письмах, которые толмач пишет своему сыну, а потом и в рассказе об отношениях с женой Изольдой, — в истории, которая разворачивается на фоне развернутых описаний Рима. Здесь очень мно-

¹¹ Ср.: А. П. Чехов, *Чайка*, в кн.: он же, *Избранное*, Москва 2005, с. 53–54.

го подробностей, которые сюжетно не функциональны, но оправданы самой идеей творческого преобразования жизни. Общая логика образных метаморфоз — в том, чтобы показать, какой нарядной и празднично украшенной может быть жизнь, если она воспринята оком художника и передана устами речетворца. Соответственно, функция сенсорной образности в них — эстетизировать изображение, возвести слово в статус художественно преобразующего.

Вот несколько примеров ярких визуальных метафор:

В назначенный день [...] ударил мороз [...]. Усы и бороды у всех засебрились, и каждый нес перед собой **дыхание, как воздушную сахарную вату на палочке** [с. 463];

А прямо, над Святым Петром, кружится темное живое пятно. Огромная птичья стая. То сжимается, темнея, становясь гуще, то растягивается, распухает, перекручиваясь, переливаясь. Будто по небу летает **огромный черный чулок** [...]. Все из белого мрамора: стены, лестницы, колонны, будто **выточены из рафинада** [с. 530].

Заметим, что визуальные краски и линии в этих броских «стоп-кадрах» активно взаимодействуют со вкусовыми метафорами (образы почти буквально пропитываются семантикой «сладости»). Городской пейзаж очеловечивается, насыщаясь тактильной осязаемостью (стая как чулок, точеные архитектурные конструкции).

Не менее выразительны и звуковые метафоры города:

Вода щелкает о брусчатку [с. 531];

Звук шин по еще дождливой, но уже сверкающей на солнце брусчатке — совсем особый, с чмоканием, с влажным посвистом [с. 533];

Слева, где-то над piazza Venezia, гудит вертолет, приклеился к небу, как муха к клейкой бумаге, жужжит и ни с места [с. 530].

Здесь вновь проявляется тенденция к синтезу разных чувственных реакций — зрительных и слуховых.

Но особенно важна — для передачи мотивов «близости» и жизненного трепета — роль образов, связанных с запахами, вкусовыми и тактильными ощущениям. В римских эпизодах, которые сформированы романтическими воспоминаниями об Изольде, практически каждое предложение отсылает к сложной гамме сенсорности. Именно такая

концентрация лучше всего передает памятные для героя моменты, вызывая у читателя чувство «непреходящего» прошлого, превращающегося в вечно длящееся «настоящее».

Наиболее интенсивно пропитан образ Рима мотивами **запахов**:

После дождя воздух становился резким, пахучим, свежим [...] [с. 533];

Под утро снова пошел дождь, и все засверкало, в мокрой брусчатой мостовой засветились отражения фонарей, реклам, вывеска бара, витрины. Все пахло, казалось, что даже подоконник и стена дома тоже издают какие-то особые римские запахи [с. 537];

[...] это и есть счастье, — признается себе повествователь, — [...] нюхать ее запахи. Она пахла в тот день новыми босоножками — магазином, кожей, клеем, потом, духами [с. 536].

Именно в этих фрагментах подробности чувств наиболее частотны и в максимальной степени передают **семантику близости**, связанную с мотивами касаний, сближений, прикосновений. «Чувствовать щеками и ладонями мелкие острые уколы — она сбрила волосы на ногах несколько дней назад, и теперь они чуть-чуть отросли и кололись» [с. 536], — в этой и подобных им откровенных, почти интимных тактильных подробностях для повествователя и заключается главное уверение в возможности счастья.

Третья и самая обширная сюжетная линия — это дневники певицы Беллы Дмитриевны, череда эпизодов, никак не связанных с другими сюжетными линиями романа. Дневниковые записи охватывают всю жизнь персонажа — с детства до старости, но при этом они прерывисты и избобилуют затемнениями или лакунами, своего рода белыми пятнами. Цветовая составляющая в этих «черновиковых» набросках практически отсутствует, читатель наткнется всего не несколько упоминаний о цвете. Однако, несмотря на редукцию цветности в записях, чувства, переживаемые героиней, интенсивны, и главное среди них вполне предсказуемо — это любовь. Бесконечные влюбленности Беллы, ее привязанность к родителям и няне, чувство обожания, переживаемое в гимназии, череда страстных увлечений в зрелом возрасте с сопутствующими им ревностью и обидами — все это подается автором с максимальным использованием **обонятельных** (и в чуть меньшей степени акустических) характеристик.

Так, самые первые записи, посвященные описанию родителей, сфокусированы на запахах и вкусе: Вспоминаю папу, и во рту сразу лимонный вкус [...]» [с. 472]; «Мамины духи — „Muguet de mai”¹²» [с. 468]. Белла на протяжении всей жизни воспринимает мир именно через запахи. В детстве ей «нравится запах смолки в лампадке и ладана в церкви, особенно зимой, когда снаружи метель и морозно. [...] смолки зажигают, чтобы Богу было приятно нюхать» [с. 470]. Во время беременности «обонятельная реактивность» у героини усиливается: «А я теперь хожу по Парижу и вдыхаю, как сумасшедшая, запах машин. Раньше терпеть не могла, а теперь остановлюсь у таксомоторной колонки и нюхаю, нюхаю. Как чудесно пахнет бензином!» [с. 730]. Даже сны Беллы пропитаны запахами: «[...] чувствую запах медвежьих шкур, на которых сижу, и лошадиного пота и газов, все время испускаемых животными» [с. 597].

Ароматы и тактильные ощущения наполняют каждую новую сцену отношений героини с другими — начиная с первой детской влюбленности и заканчивая интрижками взрослой Беллы. Запахи не только сенсорно «оркеструют» чувство сильной любви и привязанности, но и придают высокую степень эмоциональной ощутимости ее ревности: «Только с тобой я поняла, что значит задыхаться от ярости. Представляла себе тебя с ней. Как ты целовал ее волосы, ее губы, гладил ее кожу и там, и здесь» [с. 686]. В этом эпизоде запах отсылают читателя почти к первобытным, охотничьим инстинктам. Героиню выводят из себя запахи в доме соперницы: «Она везде, во всем. И все стерильно-чистенько, не то, что у меня. И запах. Ее запах. Ее одежды, ее духов, ее тела» [с. 686].

Итак, в использовании сенсорно акцентированной предметной детализации в *Венерином волосе* наблюдается характерная дистрибуция. Первая сюжетная линия (допросы беженцев) интенсивно нагружена экспрессивными звуковыми и обонятельными образными характеристиками (как правило, с негативной окраской). В пределах этой линии просматривается тенденция к редукции цвета, намеренному обесцвечиванию упоминаемых реалий. Жизненный потенциал «воскрешающего слова» связывается здесь прежде всего с тактильными (осязательными и температурными) гранями образов, получающими заряд символических значений. Это символика семейного тепла, родительской защиты и тяги к телесному контакту с «близкими».

¹² «Muguet de mai» — «Майский ландыш».

В сюжетной линии толмача — иная иерархия сенсорности: на первый план выходят цветные образы, передающие идею творческого преобразования жизни. Активная роль визуальных метафор связана с отчетливыми интертекстуальными отсылками: повествователь будто впитывает опыт «визуальной поэтики» Чехова, Олеси, Бунина и Набокова, а затем демонстрирует собственные эстетические возможности.

При этом визуальные ресурсы сенсорики тесно взаимодействуют с акустическими и осязательными, порождая синестетические ощущения (окрашивание звука или интерференция зримого и тактильного аспектов восприятия). Своеобразной кульминацией «сенсорной реактивности» становятся эпизоды с участием Изольды, в рамках которых особенно важна роль обонятельной и вкусовой составляющих. «Чудные мгновенья» любви здесь переданы прежде всего гаммой тонких запахов, ассоциирующихся с мотивами нежности и телесной близости. В целом по мере движения нарратива ключевым вектором становится все большая роль тактильно-обонятельных регистров сенсорики. В своей совокупности приемы, передающие флуктуации чувственных реакций, складываются в устойчивую «поэтику близости», которая наиболее отчетливо реализована в сюжетной линии певицы Беллы.

Именно этот тип сенсорной реактивности получил развитие и в самом известном романе Шишкина. *Письмовник* — яркий пример семантически тонкого использования всех пяти компонентов восприятия персонажей, но сколько-нибудь подробное описание их дистрибуции и динамики может составить содержание отдельной аналитической работы.

В завершение статьи — скромная попытка стилизации. Герой Шишкина встречает очередного соотечественника, и его скулы сводит оскоминой от тысячу раз слышанных пошлостей, и дивно живучие запахи отчизны щекочут ноздри, вызывая желание по-чеховски чихнуть или по-гоголевски ущипнуть себя за кончик носа, но потом он едет домой и по-набоковски успокаивается от клавишной скользкости пера или клавиатуры, а если их нет под рукой, — от шелестящих звуков воображаемого дождя, каждая **капля** которого напоминает... о чем-нибудь — о слезах, о чернилах, или просто о том, как трогательно звучит эта смывка губного с плавным.

Sensory Reactivity as a Main Feature of Mikhail Shishkin's Poetics

The present paper focuses on a distinctive characteristic of Shishkin's prose which consists in reproducing the complex sensory reactions of the literary characters. In his novels the visual, acoustic, gustatory, olfactory and tactile components of perception, in order to understand the writer's standpoint, are often more significant than the outlines of the plot and details of action. Different types of sensual patterns (e.g.: the interaction of colors and sounds, flavors and emotions; the rise and fall of different compound sensations) are analyzed from the point of view of implied metaphysical ideas. The author takes into consideration three of Shishkin's major and most successful novels and two of his short stories — one of the first published works (*Calligraphy Lesson*) and the last one (*Nabokov's Inkblot*).

Александр Распопов

Польша, Университет имени Адама Мицкевича, Познань

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА

Проза такого сложного и противоречивого мастера слова, как Михаил Шишкин, вобравшего в себя наследие реализма, модернизма и постмодернизма, содержит в себе огромный потенциал значений, проявляющийся иногда в совершенно неожиданном ракурсе. Таковым в творчестве автора является анималистическая проблематика, требующая пристального внимания исследователей. Учитывая широту данной проблематики, мы вынуждены ограничиться обзорным рассмотрением зооморфной тематики и ее репрезентации в трех последних романах Шишкина, составляющих основу творчества прозаика — *Взятие Измаила* (1999), *Венерин волос* (2005) и *Письмовник* (2010).

В пространстве русской классической литературы и современной прозы Наталья Лихина выделяет такие типологические общности, как «анималистика, в которой фигурируют животные, реально существующие в природе, и *бестиарий*, в котором наличествуют звери, в природе не существующие»¹. Проза Шишкина в данном контексте тяготеет к пер-

¹ Н. Е. Лихина, *Бестиарный мотив в русской литературе*, «Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта» [Калининград] 2011, вып. 8, с. 149.

вому типу и тем самым сближается с реалистическим направлением русской литературы, в котором образы животных несут философский, социально-исторический и нравственно-этический смысл. По словам исследовательницы, все эти смыслы, как правило, «рассыпаны по произведениям осколками значений, деталями, символами», однако нередко анималистические/бестиарные мотивы, существуя на периферии сюжета, имеют первостепенное значение². Данное утверждение, на наш взгляд, справедливо и по отношению к творчеству прозаика. Автор создает собственный «зверинец», расширяя и углубляя анималистическую тематику, а также творчески развивая эстетику представления животных в художественной литературе.

Одним из важнейших векторов художественного исследования глубин человеческой природы, предпринятого Шишкиным, является описание тонкой и легко проницаемой границы между человеком и животным. Прозаик при введении зооморфных образов основательнее размышляет о скрытой сущности человека и животного. Образы животных в рассматриваемых романах несут в себе различные значения и выполняют различные функции. Анималистические образы предстают, во-первых, как элементы предметного мира, своеобразного стаффажа, во-вторых, как развернутые зоометафоры и сравнения, причем, с одной стороны, зооморфные черты проникают в метафорический образ человека, с другой — антропоморфные характеристики переносятся на зооморфные образы, наконец, в-третьих, данные образы наделяются символическим значением.

В поэтике романов Шишкина значимость зооморфного кода выражается повышенной частотой употребления родовых (животное, зверь) и видовых наименований (мышь, обезьяна, собака) животных, а также производных (свиной, свинство, оскотиниться). Данный факт позволяет предположить, что зоонимы (первичные наименования животных) составляют важный элемент структуры исследуемых романов, а зооморфизмы (вторичные, метафорические обозначения) и анималистические сравнения являются одной из стилистических доминант в творчестве прозаика. При исследовании зооморфного образного кода в рассматриваемых романах был выделен мотив противостояния человеческого и звериного микрокосма, а также рассмотрены образы животных, ис-

² Там же.

пользуемых в переносных значениях, в составе тропов и риторических приемов. При этом в рамках зооморфной тематики рассматриваемых произведений были выделены образы цирка, вивария/лаборатории и зоопарка, понимаемые как культурно закрепленные формы утверждения превосходства человека над животным, которые образуют лейтмотивы, переходящие из романа в роман и реализующиеся во множестве различных вариантов. Неотъемлемым атрибутом данных форм является клетка, в которой животные лишены свободы и естественной среды обитания.

В романе *Взятие Измаила* пространством, на котором происходит уподобление животного человеку и человека животному, является арена цирка. Пассаж о цирке в романе предваряют слова Ольги Вениаминовны, обращенные к своему тайному любовнику Александру Васильевичу: «Мне иногда кажется, Саша, что я — какое-то животное в цирке» [ВИ, с. 32]³. Слова Ольги нитью протягиваются к развернутому эпизоду, в котором автор романа со свойственной ему интенсивностью детализации конструирует образ цирка. Перед глазами возникает освещенный манеж, «деревянные скамейки, обитые кумачом, где-то в вышине колыхается на ветру брезентовый купол» [ВИ, с. 38]. Площадка манежа заполняется запахом «лошадиного мыла, пропотевшей кожаной упряжи, подмокших опилок, рыбы, выпавшей из кармана коверного [...]» [ВИ, с. 38], а затем и звуком нетерпеливых аплодисментов публики. Автор вручает читателю трость и револьвер («у вас стек в одной руке, револьвер в другой» [ВИ, с. 38]), превращая его в зрителя, перед которым проносятся «воронье в белых лайковых уздечках и высоких страусовых эгретах», а «голоножка вскакивает на сытый лоснящийся круп» [ВИ, с. 38]. Далее следует сеанс разоблачения цирковых трюков: мы узнаем, как создается грим азиата, как глотателям огня удается избежать ожогов, или же как сделан номер «человек-аквариум». Рефреном к супружеской измене Ольги Вениаминовны проходят упоминания о закулисных интригах. О том, как артисты «травят друг другу собак, лошадей» или о том, как спину лошади перед вольтижировкой посыпают мелким стеклом вместо

³ Здесь и далее текст приводится по изданию: М. П. Шишкин, *Три прозы: Взятие Измаила. Венерин волос. Письмовник* [романы], Москва 2012. Цитаты приводятся с указанием инициалов романа (ВИ — *Взятие Измаила*; ВВ — *Венерин волос*; П — *Письмовник*) и страницы в скобках.

канифоли. Ольга Буренина-Петрова⁴ полагает, что описание мира цирка в этом эпизоде, среди прочего, отсылает к архаическому ритуалу подготовки к войне: «И нужно научиться ловить апач, на лету рассекать шамберьером подброшенное яблоко, прокалывать себе язык, кожу на груди, мускулы» [ВИ, с. 38]. Из чего можно заключить, что в этом моменте происходит мотивное сцепление циркового номера с приготовлениями Александра Суворова к штурму Измаильской крепости и, как следствие, ироническое снижение героического пафоса этого исторического подвига.

На первый взгляд, фрагментарный и незначительный цирковой эпизод, связанный со словами Ольги Вениаминовны и мотивом взятия крепости, получает неожиданное продолжение в дальнейшей части повествования. Мальчик Костя, страстью которого были животные, и который сам был похож на одноглазую белку с обципаным хвостом, после посещения цирка, вдохновленный дуровским аттракционом с мышьиной железной дорогой, соорудил крепость. Голосом циркового глашатая он объявил Александру Васильевичу, что перед ним аттракцион «Взятие Измаила», в котором белые дрессированные мыши «должны будут перебираться через ров, карабкаться на стены и, взобравшись на башню, тянуть за веревочку, которая опускает турецкий флаг и поднимает русский» [ВИ, с. 163]. На вопрос, что нужно сделать, чтобы мыши его послушались, мальчик насмешливо ответил: «Там везде будут кусочки сыра! А вы как думали?! Все дело в сыре!» [ВИ, с. 163]. О том, что сыр лежит в основе художественного мироздания в романе *Взятие Измаила* говорят слова героя, который после беседы с афинянами спешит объяснить своей спутнице, что «Земля держится на трех китах, они — на слонах, а те, в свою очередь, балансируют, сцепившись хоботами, на черепахе, которая раздавила панцирем кусочек сыра» [ВИ, с. 125]. Таким образом, исторический подвиг Суворова, история супружеской неверности Ольги Вениаминовны, автобиографические аллюзии из сюжетной линии «взятия» жизни-крепости журналиста Михаила («Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!» [ВИ, с. 212]) сходятся в одной точке циркового пространства, а мышьиный аттракцион становится иронической концептуализирующей зоометафорой. Жизнь героев предстает как цирковое шоу, где огромная страна — это арена, а персонажи — лишённые сво-

⁴ См.: О. Д. Буренина-Петрова, *Цирк в пространстве культуры*, Москва 2015, с. 26.

боды дрессированные животные в погоне за кусочком сыра. Данная зоометафора репрезентирует основной смысл произведения, проявляясь в тексте на уровне прямых высказываний героев, используемых автором реминисценций, и, быть может, прежде всего, в заглавии романа.

Однако, в художественном мире, представленном как арена цирка, людям, теряющим свой человеческий облик, противопоставляются персонажи, которые любыми способами пытаются его сохранить. Так, во время одной из своих поездок Мотте останавливается в провинциальном городке в доме Евгения Борисовича (земца Д.) и его супруги Марии Дмитриевны. В этих «медвежьих безрадостных местах», где располагаются лишь остроги, зоны и лагеря, время стоит на месте, а единственными событиями являются грубые, поражающие своей жестокостью преступления⁵. Хозяева очень рады новому гостю, потому что к ним заходят лишь эски из местной колонии. Жизнь Марии Дмитриевны и Евгения Борисовича предстает как бесконечное противоборство человеческого и животного начал. Здесь темный мир инстинктов, дикости, грубой силы противостоит миру духовности, мысли и чувств, здесь, по словам героини, «звери⁶ должны все время рычать, показывать всем и вся свою силу, жестокость, безжалостность, запугивать, забивать, **загрызть**», где «все время нужно доказывать, что ты сильнее, **зверинее**, что любая человечность здесь воспринимается как слабость, отступление, глупость, тупость, признание своего поражения» [ВИ, с. 68]; «ты должен стать таким, как они [...], **выть**, как они, **кусаться**, как они» [ВИ, с. 69]. В тираде Марии Дмитриевны в изображаемый портрет человека проникает бестиализированная животность⁷, которая приобретает конкретные очертания с элементами звериной самоидентификации:

[...] но мы на злое возвращаемся, акы свинья в кале греховнемъ присно каляющесея, и тако пребываем, посади цветы — вытопчут, поставь памятник

⁵ В данном случае значение «медвежьей» пространственной метафоры отсылает к исторически закрепленному представлению Западной Европы о России как «медведе», который выполняет функцию «символического пограничника», маркирующего границу между «цивилизованностью» и «варварством» (А. де Лазари, О. В. Рябов, *Два медведя: государство и народ в польской межвоенной карикатуре*, в кн.: *Русский медведь. История, семиотика, политика*, под ред. О. В. Рябова и А. де Лазари, Москва 2012, с. 152–153).

⁶ Здесь и далее выделение полужирным шрифтом наше. — А. Р.

⁷ Бестиализация (от лат. *bestia* — скот, зверь), понимается как торжество животных инстинктов над духовным началом в человеке.

— сбросят, дай деньги на больницу для всех — построит дачу один, живут в говне, пьянстве, **скотстве**, тьме, невежестве [ВИ, с. 69].

На вопрос Мотте, почему Мария Дмитриевна работает, не жалея себя, она отвечает: «Чтобы, Володя, не **оскотиниться** вконец» [ВИ, с. 104]. Работа заглушает тоску безмыслия и бесправия. Героиня чувствует себя как в клетке, единственный выход для нее — это побег, и если она не сделает этого сейчас, то «убегать придется детям, не убегут дети, так убегут внуки» [ВИ, с. 69]. Мотив бегства от зверя впоследствии получит продолжение в романе *Венерин волос*.

Зооморфную метафорику усиливает Мотте, который, под напором собственных впечатлений от увиденного, записывает в дневнике: «Туземный народец, обитающий по склонам этих заросших туманами сопок [...] находится, пожалуй, в расцвете своего вырождения вследствие бесконечных **скрещиваний** с беглыми» [ВИ, с. 102]. Понятие «скрещивание» отсылает, скорее, к методу разведения животных, а не к продлению человеческого рода. Таким образом, основным художественным средством номинации утраты человеческого облика становятся лексемы **зверь**, **скот**, **свинья**, используемые в качестве зооморфных сравнений и зоомафор с отрицательной семантической и стилистической окраской.

Нередко в романе *Взятие Измаила* встречаются описания внешности героев. Рассказчик заостряет внимание на некоторых особенностях их внешнего облика, характера или поведения, которые становятся отправной точкой для сравнения с животными. К примеру, с медведем сравнивается внешность и поведение Соловьева, молодого врача, пришедшего на мальчишник Александра Васильевича: «Шумное медведеобразное существо с постоянным запахом пота, которого он совершенно не стеснялся, говоря, что запахом животные метят свою территорию, а ему, Соловьеву, принадлежит весь мир» [ВИ, с. 131]. Сравнения с животными в романе связаны не только с описанием внешности и поведения героев, но и попыткой раскрытия их внутренней сущности. Так, например, душевнобольная пациентка психиатрической лечебницы, в которой пребывает Света, сравнивается с медведицей в зоопарке: она ходит, «как медведь в клетке, вскидывая каждый раз головой на повороте» и этой медведице «еще десятки лет так ходить и мотать башкой» [ВИ, с. 199]. В данном сравнении, в зависимости от избранной перспективы,

мы можем говорить о зооморфизации образа человека или о антропоморфизации образа животного.

Используя зооморфный код, Шишкин в романе *Венерин волос* продолжает словесную разработку «зоотематики», актуализируя и творчески развивая литературные смыслы, связанные с образами вивария и зоопарка. Сложная архитектура рассматриваемых романов находит свое выражение не только в последовательном использовании приема «выключения времени» и очерчивания пространства, находящегося «вне времени», но и перехода отдельных мотивов в истории самых разнообразных и многочисленных рассказчиков. Причем такой переход возможен как в пределах одного произведения, так и в рамках всех произведений автора. Это касается зооморфных мотивов, которые в романе *Венерин волос* обретают предельно отчетливые контуры.

В центре повествования романа находится судьба толмача, который, с одной стороны, пытается спасти от забвения историю певицы Беллы Дмитриевны, с другой — занимается переводом рассказов беженцев, ищущих политического убежища в Швейцарии. Протоколируемые свидетельства эмигрантов из России создают основу романа. Большинство персонажей объединяет то, что они стали жертвами различных форм насилия и преследования, а единственным выходом для них оказалось бегство из собственной страны в поисках спасения. При этом для толмача не важно, являются ли эти истории вымышленными или нет. Главным оказывается то, что их истории может рассказать кто угодно: «Истории выбирают человека и начинают пространствоваться» [ВВ, с. 270]. В контексте зооморфной тематики данную идею иллюстрирует сценка родом из театра теней. Во время прохождения интервью на получение статуса беженца служащий удивляется невнимательности коллеги: «Как нет никого? А от кого тогда падает вот эта тень? Видите, на стене? Вот пятерня. А теперь голова собаки. Гав-гав! А если двумя руками, то смотрите, орел летит. Вот волк зубами щелк» [ВВ, с. 270]. Исследователи творчества Шишкина дискурс, в котором истории теряют соотнесенность с субъектом речи, называют «универсумом, [...], самодостаточным языковым феноменом, [...] не нуждающимся даже в носителях слова»⁸.

⁸ М. П. Абашева, С. Н. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, № 2, с. 239.

В контексте анималистической тематики рассматриваемых произведений следует выделить образ вивария. На важность данного мотива указывает то, что уже в романе *Взятие Измаила* в сюжетной линии Александра Васильевича, в которой получает освещение мучительная история его брака с Катей, вводится образ лаборатории, в которой проводятся жестокие эксперименты над животными. Подробные рассказы Кати о привязывании собак ремнями, отрезании голов и описании результатов наблюдений становятся для Александра Васильевича символом неразгаданной тайны ее внутреннего мира, в то время как клетка, из которой нет выхода, становится символом его несчастливого брака.

Позже, в романе *Венерин волос* Шишкин вновь обращается к образу лаборатории/вивария. Из воображаемой беседы толмача с девушкой, которую он любил в юности, мы узнаем, что она, как и Катя, работает в виварии при университете. Они вспоминают «ряды клеток с собаками» и трех запуганных, злых обезьян, с которыми проводились опыты. В лаборатории животных «завинчивали для неподвижности в специальные тиски, чтобы они не могли шевелиться, и вставляли в голову электроды. А в перерывах между опытами они сидели с печальными глазами в клетке» [ВВ, с. 401].

Образ животных, находящихся в неволе, актуализируется и в другом эпизоде *Венериного волоса*. На этот раз автор использует образ зоопарка. В этом фрагменте животные непосредственно сравниваются с человеком:

Совокупление в обезьяннике. Опилки, пропахшие мочой. Густая животная вонь. В ржавых клетках мучаются от тоски и жары обезумевшие звери. Кассирша в будке, такая же обезумевшая в своей узкой неволе, разбушевалась за окошечком [ВВ, с. 275].

Сопоставление данных образов позволяет выделить мотив клетки, который выражает метафорический смысл, ассоциирующийся с несправедливым устройством мира, ограниченным пространством жизни и всеобщим невыносимым томлением и тоской о свободе. Движимые этой тоской, персонажи романа пытаются сбежать из клетки «добротиной империи», безысходного пространства мучений людей-зверей, но прежде чем увидеть райский сад, беглецам предстоит пройти испытание, чтобы получить пропуск, выдаваемый «Министерством обороны рая». Так, в протокол Петера Фишера заносится история бывшего афган-

ца, милиционера Анатолия, нежелающего жить по «считалочке». Из рассказа мы узнаем, что герой осмелился бросить вызов несправедливому и абсурдному мироустройству, символом которого становится свирепствующий зверь, оказавшийся на свободе. Он никому неподвластен, потому что он сам есть власть и закон. При обозначении присутствия зверя автором используется такой универсальный художественный прием, как метонимия и ее разновидность — синекдоха. К примеру, герой, пересматривая закрытые своим начальником уголовные дела, обнаруживает на фотографиях «следы чьих-то лап», «отгрызенную голову», «хвост, торчащий из трубы на морозном закате», а на месте преступления видит «кровавый след», ведущий прямо к ступенькам Дома на площади («Это где все городские власти — милиция, суд, мэрия, сберкасса, почта» [ВВ, с. 243]).

Следует отметить, что в данном произведении есть немало случаев переносного употребления наименований животных, которые, обладая признаками метонимии и, кроме того, прямой или обратной гиперболы, связывают эти два явления. В эпизоде, когда герой признается своей подруге Ленке (которую он вытащил из «обезьянника» и беззаветно любил) о том, что он напал на след и хочет раскрыть страшные и бесчеловечные преступления, но чувствует одиночество в преследовании этого зверя, он слышит в ответ: «Пойди на площадь, встань на колени, перекрестись на колокола и скажи, что ты — только **шерстинка в его шкуре**. И все будет хорошо» [ВВ, с. 246]. С одной стороны, мы имеем дело с синекдохой (перенос наименования части — «шерстинка» на целое — «шкура») или метонимией (посредством «шкуры» происходит номинация «зверя»), с другой — данный образ можно рассматривать как стилистическую фигуру, в которой содержится художественное уменьшение величины (маленький человек против огромного зверя), то есть как литоту. В любом случае данное зооморфическое сравнение прочитывается как трагическое столкновение человека с безжалостной системой, а также как внутренняя борьба человеческого и животного начала.

Анатолий, не желая быть «шерстинкой», продолжает вести следствие и вскоре сам оказывается в колонии за решеткой. «Дальше все было по считалке. Суд. Зона» [ВВ, с. 248]; а на суде «судья был [...] в парике из клубка серой шерсти» [ВВ, с. 249]. Шерсть как атрибут нечеловеческого

(зооморфного) мира появится также в рассуждениях героев *Письмовника*. После выхода на свободу Анатолий пытается начать все с начала, но «считалочка» вновь сводит его со зверем. На этот раз bestия отнимает у него не только свободу, но и самых близких людей — Таню с Ромкой и маму с сестрой. На месте жестокого убийства стражи порядка не обнаруживают никаких улик и в пресс-бюллетене, зачитанном на брифинге, утверждают, что «убийца — гигантский свирепый орангутанг, который вылез в окно, захлопнувшись само собой, когда зверь убежал» [ВВ, с. 236]. Авторская метафора разворачивается в картину полноценной метаморфозы человека в зверя.

Этот гротескный персонаж отсылает к полузабытому образу Кинг Конга, чудовищной, гигантской обезьяны, которая в разгар Великой депрессии сеяла хаос и разрушение, нагоняя страх на жителей Нью-Йорка. Такое сопоставление актуализирует образ вивария и мотив лабораторных животных, оказавшихся на свободе. Однако образ примата, сметающего все на своем пути, вызывает одновременно ассоциации с образом носорога, утвердившегося в европейском самосознании благодаря одноименной пьесе одного из основоположников драмы абсурда Эжена Ионеско. Если сопоставить героя *Носорога* Беранже и Анатолия из романа *Венерин волос*, можно заметить некоторые сходства. Беранже живет в маленьком провинциальном городке, Анатолий — в «Царевококшайске», судя по всему, находящимся на периферии империи. Герой Ионеско работает в издательстве юридической литературы, персонаж Шишкина начинал как милиционер, а впоследствии стал телохранителем. Следовательно, стремление к соблюдению закона становится общей ценностью, которую разделяют и Беранже, и Анатолий. Оба героя противостоят монстрам, являющимся воплощением разрушительных тенденций в обществе. Кроме того, они не поддаются искушению стать такими, как все: сильными, агрессивными и жестокими животными. Они остаются одни, но мужественно заявляют, что не капитулируют, обрекая себя тем самым на одиночество и изгнанничество. Итак, превращение людей в свирепых обезьян в художественном мире Шишкина становится необыкновенно емким символом всеобщего озверения. У Ионеско подобный процесс представляется посредством вторжения ужасной эпидемии — «оносороживания». Справедливость сравнения этих двух сюжетных линий, как нам кажется, подтверждает уподобление жизни Анатолия

судьбе «негритенка» из известной детской считалочки, в которой герои лишены выбора, а логика подменена абсурдом.

Письмовник Шишкина — это роман в письмах, в котором субъектами повествования являются любящие друг друга женщина и мужчина, «Саша» и «Володя». В переписке предметом изображения становятся чувства, мысли и рассуждения главных героев о событиях, из которых состоит их жизнь. Как и в двух предыдущих романах, мотив зверя, а также образы животных, являющихся основанием для сравнений и импульсом к размышлениям героев о человеческой сущности, получают продолжение и звучат с новой силой.

В текстах Шишкина крайне важное место занимают такие исторические события, как войны, революции, погромы, восстания, депортации и иные социально-политические потрясения, так или иначе затрагивающие Россию. В рассматриваемых произведениях вокруг понятия «война» сгруппированы понятия: «насилие», «дикость», «жестокость», которые приводят к человеческому озверению. Во *Взятии Измаила* автор повествует об отечестве, которое не может жить без войн, которое «все время, все века нужно спасать»⁹. В этой стране «Псарь продажен. Власть смердяща. Закон никчемн. Глагол всевластен. Тюрьма всеядна. [...] Труп неопознан. Война ежедневна» [ВИ, с. 184]. В романе *Венерин волос* не менее важное место занимают сюжеты, повествующие о войне: поход греческого войска в Переднюю Азию, Первая мировая война, революция 1917 года, уничтожение калмыков большевиками, чеченская война и др. Однако в отличие от предыдущих романов, в *Письмовнике* война приобретает символическое значение¹⁰.

Одна из двух автономных сюжетных линий разворачивается в Китае, где главный герой в составе русской армии принимает участие в подавлении Ихэтуаньского восстания. Но прежде чем отправиться туда,

⁹ М. П. Шишкин, *Михаил Шишкин и роман в письмах влюбленных* [интервью Людмиле Клот], «Наша газета», 03.11.2010, <<http://nashagazeta.ch/news/10675>> (дата обращения: 12.09.2016).

¹⁰ В одной из бесед М. Шишкин о своем последнем романе сказал следующее: «Я не хотел писать ни о какой из прошедших войн. Я хотел писать о будущей войне», войне, которую «мы будем видеть и завтра, и послезавтра». «И все эти войны, — говорит он, — одинаковы» (М. Шишкин, «Только когда вам заткнут рот, вы поймете, что такое воздух». *Как живет русскому писателю в тонущей Европе* [интервью Надежде Сикорской], Информационный портал Colta.ru, 16.12.2013, <http://www.colta.ru/articles/swiss_made/1544> (дата обращения: 30.08.2016).

Владимир под диктовку «начальника начальников командиров командира» записывает гротескный приказ, в котором последний требует от полковых командиров внушить солдатам, что правда на их стороне и они должны отомстить за «боевых друзей, которые пока еще живы» [П, с. 481]. Однако более важным в контексте рассматриваемого вопроса представляется способ конструирования образа врага. Для этого создается образ враждебного Чужого, который, как правило представляется уродливым, безнравственным, «монструозным» существом¹¹. При его создании осуществляется метафорический перенос черт и образов животных на человека: «У здешних жителей и головы, и зубы, и глаза собачьи¹². Иноземцев, коли поймают, поедают»¹³ [П, с. 488]. Образ мифологических бестий в данном случае должен вызвать архаичный страх перед неизвестными силами, грозящими смертью, а также оправдать жестокость и насилие, с какими русские воины будут уничтожать этих монстров. Таким образом, зооморфизация портрета врага становится реализацией имперской идеологии, которая через уподобление врага животному де-

¹¹ У. Эко, *Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю*, пер. Е. Степанцовой, М. Визеля, Я. Арьковой, Москва 2014, с. 11.

¹² Образы людей с собачьей головой закреплены в эллинистической, римской, а затем средневековой литературной традиции под названием «кинокефалы». Сергей Ксаверов в *Энциклопедии вымышленных существ* пишет: «Слово кинокефал (греч. *κυνοκεφάλοι*) дословно обозначает „собакоголовый“, однако в обычном значении это слово обозначало „обезьяна“, а точнее „бабуин“ или „павиан“. Так, столкнувшись с этим священным египетским животным, его стали обозначать греки. Кинокефалы, как и прочие люди-монстры представляли собой „языческий“ мир для христианской культуры, одновременно как притягательный (чудеса), так и отталкивающий (монстры). Целые выводы различных чудовищ [...] представляли собой наглядную угрозу христианскому миру. В античности кинокефалы не несли угрожающей нагрузки, а скорее были одним из образов варварского народа и соответственно наделялись подобными чертами: неумением говорить, одеждой из звериных шкур». Это породило тенденцию, при которой «люди, говорящие на непонятном языке, рисовались чудовищами»; С. Ксаверов, *Кинокефалы*, в кн.: *Энциклопедия вымышленных существ*, <<http://www.bestiary.us/cynoceph>> (дата обращения: 12.09.2016).

¹³ Вторая часть цитаты о людоедстве туземцев восходит к описаниям Китая из *Книги о разнообразии мира* итальянского путешественника Марко Поло. В главе CLXI можно прочесть: «Но вот что хочу, чтобы вы знали: когда идолопоклонники на этих островах полонят врага, а он деньгами выкупиться не может, сзывают они своих родных и друзей. «Приходите, — говорят им, — к нам в дом обедать». Убивают они тут пленного и вместе с родными сжигают его. Варят они его и, знаете, человеческое мясо почитают за самую лучшую еду»; Марко Поло, *Книга о разнообразии мира*, предисл. Х. Л. Борхеса, пер. И. П. Минаева, Санкт-Петербург 1999, <http://www.lib.ru/INPROZ/POLO_M/mir.txt> (дата обращения: 6.09.2016).

монстрирует свое превосходство над ним. В дальнейшей части приказа «командиров командир» сравнивает собственное представление о мироустройстве с представлениями ихэтуаней и, что предсказуемо, отказывает им в праве на существование. Такова логика империи — можно либо подчиниться и стать ее частью, либо быть ее врагом. Преступная самонадеянность власти выражается в призыве: «Надо уничтожать всю эту мразь безжалостно. Как **бешеных собак!** Стереть с лица земли всю эту поганую **пси́ну!**» [П, с. 481]. Образ собаки, внушающий отвращение и неприязнь, становится обобщающей зоометафорой, которая придает пейоративный и уничижительный смысл.

Когда Владимир оказывается на войне, он терпит мировоззренческий крах. В этой кризисной (пограничной) ситуации его состояние определяет непрерывное нахождение на грани сна и реальности, жизни и смерти, разума и безумия, человека и животного. Он разоблачает имперскую риторику, утверждая, что «это мы — с песьими головами, это нас надо как бешеных собак. Это мы жить никому не даем» [П, с. 492]; «Янгуйцзы¹⁴ [...] — это нелюди, нехристи, псоглавцы. Мы. Мы нарушили всеобщую гармонию» [П, с. 492]. По словам Марины Храмовой, «анималистические черты используются для характеристики человека в ситуации агрессии, убийства, бешенства, а также для детерминации безумия и иных девиантных состояний человека»¹⁵. В соответствии с данной установкой, на наш взгляд, изображается портрет героя.

Владимир в своих рассуждениях формулирует проблему взаимоотношения «человеческого» и «звериного» в Человеке. В описании военных действий значимым оказывается использование зооморфной образности, которая помогает главному герою отразить внутренние переживания. Володя с ужасом осознает, что он и его боевые товарищи превращаются в животных. В его письмах можно проследить историю изживания человеческого начала и пробуждения звериных инстинктов, бестиализации: «Столько **зверства** кругом, столько жестокости» [П, с. 524]; «Люди **звереют**, когда видят, что делают с их товарищами» [П, с. 520]; «Нервы не выдерживают, люди срываются по любому поводу, кричат друг на друга. Все озлоблены до дикости. **Зверства** повсюду» [П,

¹⁴ Янгуйцзы — «заморские дьяволы»; так в Китае называли европейцев и американцев.

¹⁵ М. Н. Храмова, *Специфика образных представлений о животном мире*, «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств» 2014, № 1 (18), с. 15.

с. 598]. Самоидентификация героя происходит через обнаружение в себе и окружающих «звериной натуры». Неприятие «зверя в себе» приводит к гибели героя.

Зооморфные мотивы в романе тесно связаны со смертельной тематикой. Перед смертью герой признается: «Я все время думаю о смерти. Она здесь кругом. С утра до поздней ночи и даже во сне. Я ужасно сплю. Меня мучают кошмары и испарина. Иногда я потею просто **по-зверски**» [П, с. 530]. Тематику смерти в романе усиливает инфернальный образ свиней и собак-людоедов. Образы этих животных уже с древних времен тесно связаны с потусторонним миром, являясь одновременно его стражами и проводниками, доставляющими души умерших в загробный мир¹⁶: «На пожарище под дымящимися балками и стропилами копались перемазанные золой свиньи. [...] вот я увидел, как свиньи едят жареных людей» [П, с. 574]; «часовой из сторожевого охранения увидел собаку с отгрызенной человеческой кистью в зубах» [П, с. 511].

Если в истории Владимира образ зверя становится воплощением животных инстинктов, вызывающих ужас и отторжение, а неприятие их приводит к гибели героя, то для Александры, которая размышляет о природе человека, обретение полноты и осмысленности существования происходит благодаря идентификации и принятию «зверя в себе».

По словам Михаила Эпштейна,

Животное может выступать как знак не только подавления, оттеснения человеческого, но и расширения его возможностей. Способность ощущать животное в себе и свое в животном — признак зрелой человечности, осознанней себя вместилищем и хранилищем всех существований¹⁷.

Этот мотив звучит в сюжетной линии Александры. Из ее писем мы узнаем, что героиня хотела стать «ветеринаром, но, когда увидела, как собак стерилизуют только для того, чтобы людям было удобно, — возмутилась и ушла»; она стала гинекологом. В ностальгическом воспоминании о первой любви Саша рисует портрет режиссера, друга ее отца, часто заходившего к ним в гости. Еще будучи девочкой, она почувство-

¹⁶ Дж. Тресиддер, *Словарь символов*, пер. С. Палько, Москва 1999, <http://www.e-reading.club/bookreader.php/57311/Tresidder_-_Slovar%27_simvolov.html> (дата обращения: 14.09.2016).

¹⁷ М. Н. Эпштейн, *Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии*, Москва 1990, с. 103.

вала к нему сильное телесное притяжение. В этом натуралистическом портрете мы находим элементы звериной чувственности героини:

Он был рыжим, а ресницы жгуче-красные, длинные, густые. [...] Вообще волосы какой-то **зверской** густоты. За столом было жарко, он расстегнул рубашку, закатал рукава, и были видны бицепсы, мощные, усыпанные веснушками. И сквозь ворот рубашки на груди пробивались рыжие клочья [П, с. 478].

Позже, признание о том, что Саша ждет ребенка, сопровождается физиологическими подробностями и завершается констатацией: «У меня **зверский** аппетит, но все извергается обратно. [...] А у самок животных при беременности не бывает рвоты, только у человека. Мы вообще неудачные **животные** — во всем, даже в этом» [П, с. 507]. В этом сравнении героиня превозносит животное над человеком, утратившим свою звериную, естественную, природную сущность. Образ зверей становится формой выражения природной гармонии, которой лишился человек.

Образ Александры обретает новую глубину благодаря осознанию сопричастности множеству иных существований. Используя образ слонихи из зоопарка Шишкин проникает во внутренний мир героини. Основанием для сравнения становится отождествление дома героини с клеткой этого животного: «Прихожу уставшая после работы домой, а это **недом**» [П, с. 563]; «увидела зимнюю слонику [...] Мерзнет на улице, пока чистят ее **недом**» [П, с. 564]. Наблюдая в зоопарке за этим одиноким, неприкаянным прозябающим зверем, который переступает с ноги на ногу, Александра «вдруг почувствовала себя такой зимней слонихой», которая раскачивается вместе с ней. Увиденная картина неожиданно заставляет героиню задаться сложными экзистенциальными вопросами: «Как я сюда попала? Почему так холодно? Что я здесь делаю?» [П, с. 563]. Итак, образ слонихи, с одной стороны, предстает как символ одиночества Александры, с другой — как символ мудрости¹⁸, которую она обрела вместе со способностью ощущать животное в себе.

Саша, в отличие от Володи, не пытается вытеснить из себя животное. Она не только не отвергает природных инстинктов, но и сопереживает звериному, отождествляет себя с ним и тем самым обретает всепроникающее знание о себе и мире:

¹⁸ Дж. Тресиддер, *Словарь символов...*

Ночами было невозможно заснуть, глядя на то, как она [кошка. — А. Р.] мучается и как призывно воет. Лежу с открытыми глазами, все в луне, и думаю, что моя кошка — часть какого-то гигантского механизма, в котором участвуют и луна, и весна, приливы и отливы, дни и ночи, и зимняя слониха, и вообще все когда-либо рожденные и еще нерожденные кошки и некошки. И я вместе с ней начинала ощущать себя тоже частью этого механизма, это непонятно каким образом заведенного порядка, требующего прикосновений [П, с. 565].

Александр внезапно приоткрывается скрытый смысл происходящих событий, она обретает идентичность благодаря осознанию своей непосредственной причастности к природе: «Хотелось вдруг тоже взять и завывать» [П, с. 565]¹⁹. Знаком восстановления утраченной гармонии человека и природы, а также апологией витальности становится момент пробуждения героини, в котором доносящиеся через открытую форточку «клекот, рев» и «мычание», воспринимаются как звуки, издаваемые животными в райском саду, в котором окончательно разрешаются все мучительные противоречия, а человек обретает причастность к вечности.

Итак, зооморфные образы в романах *Взятие Измаила*, *Венерин волос* и *Письмовник* несут значительную философскую и символическую нагрузку. По мнению Михаила Эпштейна, художественные воплощения животных являются самой наглядной для человека формой «инобытия духа, которую он может оценивать как сверхчеловеческую и недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания»²⁰. Михаил Шишкин создает героев, для которых характерна двойственность самоидентификации: в них человеческое сознание противопоставляется звериной сущности, а их жизнь предстает как сложный поиск окончательного выбора. Используемый автором прием зооморфного образного переноса приобретает значение одной из стилистических доминант, формирующих неповторимую индивидуально-авторскую эстетику. Зооморфизмы и анималистические сравнения

¹⁹ Дж. Трессидер в своем словаре символов дает следующее толкование значения образа кошки: способность к перевоплощениям, чувственная красота. В Египте существовал культ богини с кошачьей головой Бастет. Она считалась покровительницей луны и связывалась с удовольствиями и плодородием. На наш взгляд, подобная трактовка совпадает с функцией, которую данный анималистический образ выполняет в романе.

²⁰ М. Н. Эпштейн, *Природа, мир, тайник вселенной...*, с. 88.

в художественном мире прозаика становятся не только демонстрацией несовершенства человеческой природы, но и источником нового знания о человеке.

Upon the Functioning of Animal Imagery in Works by Mikhail Shishkin

The article aims to uncover the peculiarities and the function of animal imagery in Mikhail Shishkin's prose. The present research is based on novels by Shishkin, such as *The Taking of Izmail*, *Maidenhair*, and *The Light and the Dark*, which provide a wide range of examples of animalistic comparisons. The findings show that the animal imagery in Shishkin's works is always used to highlight the distinction between human nature and animal nature of his characters, indicating their dual self-identification.

Анна Щербакова

Франция, Университет Гренобль-Альпы

ЭРОТИЗМ И МАТЕРИНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ШИШКИНА

В русской критике неоднократно отмечалось, что главной темой произведений Михаила Шишкина является любовь; кроме того, любовь в привычном русской культуре понимании, а именно — как базовая составляющая жизни, в индивидуальном и универсальном ее значении: если рождение мира в Библии начинается со слова, которое есть Бог, в творческом мире Шишкина оно начинается с любви. Эта, по словам Михаила Эпштейна, «интуитивная правда» выражена у писателя в романе *Венерин волос*¹:

В начале была любовь. Такой сгусток любви. Вернее, даже не любовь еще, а потребность в ней, потому что любить было некого. Богу было одиноко и холодно. И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла,

¹ «Большой взрыв — это зов и возможность Большой любви, переходящей в рождение Вселенной; это Бог-Любовь, обретающий свое Любимое вне Себя. Как может Бог быть Любовью вне отношения к Другому, т. е. к мирозданию? В Большом взрыве Творец выходит из самобытия, чтобы не только быть, но и любить. Эта интуитивная правда о рождении мира выражена у писателя Михаила Шишкина в романе *Венерин волос*»; М. Эпштейн, *О любви*, «Слово\Word» 2011, № 72, <<http://magazines.russ.ru/slovo/2011/72/e26.html>> (дата обращения: 3.07.2016).

прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти — и вот Бог создал себе ребенка, чтобы его любить [...]»².

Несомненно, в первую очередь речь здесь идет о родительской любви (любовь Творца, по сути, к ней приравнивается), однако любой родительской любви предшествует рождение ребенка, как следствие любви мужчины и женщины. Все романы М. Шишкина, в особенности *Письмовник*, — это романы о любви, об отношениях между женщиной и мужчиной, о поиске гармонии в них. Однако, о том, что неперменной составляющей данных отношений у Шишкина является чувственное влечение к другому, в русской критике зачастую умалчивается, хотя именно в синтезе сентиментального и эротического заключается, на наш взгляд, одна из особенностей творчества писателя: в каждом из его романов присутствуют сцены, где любовь героев рифмуется с эротическим влечением, как, например, между молодыми героями *Письмовника*³, между Тристаном/толмачом и Изольдой (*Венерин волос*), между Михаилом и рыжеволосой девушкой (*Взятие Измаила*) и т. д. Более того, для многочисленных героев, как например для Беллы из *Венериного волоса*, любовь — это прежде всего эротическое желание другого. В творческом мире Шишкина именно такое понимание любви, не разделяющее душу и тело, и есть явление жизни, лучшей иллюстрацией чему может послужить финальная сцена в *Венерином волосе* с монологом Травки-муравки, она же Венерин волос, она же Бог жизни:

Росла здесь до [...] и буду расти после, — говорит она, — А тех, бородастых, в хламидах, которые придумали порочное зачатие, рисуйте, ваяйте сколько хотите. Я прорасту сквозь все ваши холсты и пробьюсь сквозь весь ваш мрамор [ВВ, с. 473].

В первую очередь следует отметить очевидную эротическую символику в названии этого Бога жизни: «венерин» — от Венеры, богини красоты, плотской любви, желаний, плодородия и процветания; волосы — то, что символизирует женскую сексуальную притягательность; кро-

² М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 269. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

³ См., напр., монолог Володи, где он признается Саше, как ему ее не хватает физически («И так бешено хочу тебя! Мне так нужно твое тело! Ведь я живой, Сашка!»): М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2010, с. 287. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

ме того, слово «волос» в русском языке используется по отношению к волосяному покрову на любом участке тела. Более того, символический смысл дополняется на вербальном уровне: своими словами Бог жизни ставит под сомнение главный догмат христианской религии — о порочности любого другого зачатия, если оно не от Духа Святого, как в случае с Иисусом Христом и, в католицизме, с Девой Марией. Та же идея более непосредственно высказывается героиней романа Беллой, которая, будучи беременной, посещает Лувр:

Бродила по залам, и вдруг стало раздражать: сколько картин на один и тот же сюжет — непорочное зачатие! Что им далась эта непорочность? И в чем, собственно, порочность? Что же в этом плохого?

Родиться от девы и духа Божия — не меньшее чудо, чем от обыкновенной женщины и обыкновенного мужчины. Горошинка — ты и есть чудо [П, с. 403].

Иными словами, любое зачатие непорочно, любое рождение есть чудо, что подразумевает, что плотские отношения, обязательное условие для деторождения, не могут быть греховны. В этом проза М. Шишкина отходит от принятого в русской культуре противопоставления тела/низа и души/верха.

Однако, если чувственное влечение есть часть любви, если любое зачатие — это чудо, каким образом можно объяснить тот факт, что большей части героинь в творческом мире Шишкина отказано в возможности прожить материнство? Ярким примером могут служить истории Беллы (*Венерин волос*) и Саши (*Письмовник*), так как обе теряют ребенка: одна после рождения, другая до, страдая от этого всю жизнь, а под конец становятся матерями выдуманных детей (Белла думает, что снова беременна; Саша слепила себе дочку из снега). Каким образом можно объяснить данную противоречивость, если для Михаила Шишкина именно материнство является уделом женщины⁴? Почему любовные отношения

⁴ См., напр., следующее интервью М. Шишкина: «Почему вы отдали самые точные наблюдения над этапами человеческой жизни героине? — Во-первых, женщина изначально мудрее мужчины — ей рожать, а ребенок — это семимильный шаг к мудрости»; М. Шишкин, *Смерть, как жизнь, внесловесна* [интервью Нине Ивановой], «Time out», 3.09.2010, <<http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>> (дата обращения: 16.05.2016). См. также монолог беременной героини *Письмовника*: «В школе все никак не могла представить себе бесконечность — а она вот здесь, под ладонью. Смотрю на женщин вокруг, и кажется странным, что, имея такую возможность, они ходят пустопорожними» [П, с. 146].

героинь, несмотря на то, что в обоих случаях речь идет о супружеской, то есть легитимной любви (Белла и Иосиф, Саша и ее муж-художник), не оканчиваются материнством, которого они так желают⁵?

На наш взгляд, причину следует искать в той идеологической оппозиции, которая разделяет эротизм и материнство в русской культуре. Данная оппозиция характерна для всех христианских культур (так, например, на Западе во время беременности, а также от сорока до восьмидесяти дней после родов, женщина изолировалась из социальной и сексуальной сферы)⁶, однако, русская культура, как наследница византийской традиции, отличается более радикальной формой противопоставления женских ролей, и, как следствие, подчеркнутой аскетичностью фигуры матери. Так, например, изображения святых в католической и православной культуре существенно различаются: как подчеркивает Алексей Лало в своей книге *Либертинизм в русской культуре и литературе*, «характерные для Запада образы Богоматери в виде пышнотелых жен и матерей совершенно отсутствовали в данной [русской. — А. Ш.] культуре изобразительного искусства»⁷. Русская классическая и современная литература дает нам множество примеров несовместимости материнства и эротизма: Анна Каренина Льва Толстого, Катерина Львовна Николая Лескова не способны стать матерью для ребенка, родившегося в построенном прежде всего на сексуальном влечении союзе, а Наташа Ростова, став матерью, теряет свою эротическую красоту⁸.

⁵ Отметим, что в случае Александра Васильевича и Кати, протагонистов *Взятия Измаила*, несмотря на то, что физически Катя становится матерью, она лишается возможности прожить свое материнство, так как Александр Васильевич помещает ее в психиатрическую клинику.

⁶ Ср. обряд воцерковления, практиковавшийся в католической культуре, обязательный для родившей женщины после сорока или восьмидесяти дней, в течение которых она должна была оставаться дома, так как считалась «нечистой».

⁷ «[...] the representation of the human and divine form was notoriously „fleshless”, i. e., the bodily, the corporeal was simply not represented. For example, Andrei Rublev’s iconic representations of human and divine forms (such as his Trinity) are markedly non-naturalistic: one can observe in them what Orthodox theologians call „spiritual flesh”, that is, the bodies look incredibly light, frail and unearthly. Familiar Western tableaux with Madonnas as full-bodied wives and mothers were simply absent within this culture of representation»: A. Lalo, *Libertinage in Russian culture and literature: a bio-history of sexualities at the threshold of modernity*, Leiden–Boston 2011, с. 25.

⁸ В современной русской литературе героини сентиментальной интриги могут быть сексуально активны, но при переходе в статус матери они либо утрачивают телесность своего изображения и/или умирают в родах. См. напр.: *Аномалия Камлаева* Сергея Сам-

Как нам кажется, в творчестве М. Шишкина, в том, что касается женского эротизма, присутствует данный конфликт (не-материнство героинь), но с другой стороны, наблюдается попытка его преодолеть, которую, на наш взгляд, отражает образ Франчески (*Взятие Измаила*) и Изольды (*Венерин волос*), жен повествователей этих двух романов. Так, *Взятие Измаила* заканчивается сценой родов Франчески, а в *Венерином волосе* ретроспективно рассказывается история жизни пары, ставшей семьей; в частности, речь идет о поездке Изольды и толмача в Рим, где присутствуют сцены, в которых гармонично сочетается материнство и эротизм. Действительно, толмач замечает, «какая Изольда стала после родов красивая» [ВВ, с. 175]; «когда Изольда залезла в ванну и включила душ, показалось, что она оделась в воду», а ночью «в свете луны блестела ее кожа, покрытая испариной» [ВВ, с. 177]. Кроме того, как следует из описания первого дня в Риме, он окончился телесным контактом двух влюбленных супругов. Таким образом, материнство героини не лишает ее эротической притягательности в глазах ее мужа-повествователя.

Однако если сравнить процитированную сцену воспоминания о поездке в Рим со сценой, в которой толмач представляет себе любовную идиллию между Изольдой и Тристаном, ее бывшим мужем, то становится очевидной разница в тональности: в отличие от первой, в этой сцене описана радостная эйфория от физического контакта, что передает тем самым ощущение счастья и именно чувственного счастья обоих протагонистов:

Из деревни доносится звон электропилы, а когда смолкает, вступают птицы, листья и шлепанье босых ног. Двадцать минут назад в душе от ледяной воды ее груди озябли, сжались. А сейчас припекает, от солнца все старается уползти в тень: и заросшая дорожка, и забытый этрусками шланг, и заношенная, пропахшая твоей ногой сандалина. В шортах и лифчике от купальника она развешивает на веревке стирку: твои трусы и ее трусики, носки и носочки, рядышком, трутся, ласкают друг друга. Ставит ногу на край надувного матраса, приподняв тебя, закачав. Нога в укусах. Протягивает тюбик, чтобы ты ей смазал. [...] Красные, расчесанные укусы и на подъеме стопы, и на голени, и на икре. Хочешь поцеловать, обмакнуть язык

сонова, *Хоровод воды* Сергея Кузнецова, *Аниматор* Андрея Волоса, а также *Русская красавица* Виктора Ерофеева, где оппозиция между эротизмом и материнством реализуется символично: из-за беременности тело героини утрачивает свой эротически притягательный запах.

в каждый укус — отнимает ногу: что ты, грязная! Хватаешь за пятку, целуешь щиколотку, а Изольда хохочет, скачет на одной ноге, бьет тебя тубиком по плечам, по голове, теряет равновесие, падает, хватается за твою шею, матрас брыкается, встает на дыбы, сваливает вас на траву. А в небе трусы и трусики, носки и носочки, каждой твари по паре, сушатся на солнышке после потопа, и впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся [ВВ, с. 461–462].

То, что сцена происходит в итальянском саду, в жаркий полдень, только усиливает образ абсолютного — райского — счастья, тем самым отсылая как к библейской паре Адама и Евы, так и к концепту идеальной романтической любви, какой она описывается в куртуазной литературе (к которой, собственно, относится история Тристана и Изольды). Таким образом, можно предположить взаимосвязь между женским эротизмом и идеей романтической любви вместе с предполагаемой ею ролью женщины — Прекрасной Дамы, подтверждением чему могут стать имена героинь — Франческа и Изольда, совпадающие с именами таких, ставших вечными образами европейской сентиментальной культуры, героинь, как Франческа да Римини, героиня *Божественной комедии* Данте и Изольда из *Легенды о Тристане и Изольде*. Известно, что концепт куртуазной любви не предполагает материнства Прекрасной Дамы⁹. Именно поэтому попытка их синтеза, являясь оригинальной не только для русской, но и для европейской традиции, обречена на неудачу.

Знаковой сценой в данном контексте, предвосхищающей невозможность аннулирования оппозиции между эротизмом и материнством, является сцена родов Франчески во *Взятии Измаила*, в которой на метафорическом уровне проявляется деконструкция эротического тела женщины, необходимая для превращения в материнское. Так, присутствующий при кесаревом сечении герой-повествователь видит, как «Вставляют иглу в позвоночник»¹⁰, как «разрезают, и отворачивают зажимами кожу, которую целовал» [ВИ, с. 487]; видит, как «прозрачная

⁹ Неслучайно, что в романе Юрия Малецкого *Люблю* образ прекрасной дамы, который воплощала собой первая жена повествователя, противопоставляется образу «раздобревшей, отрожавшей свое моложавой тети», какой, как он думает, она стала после развода (Ю. Малецкий, *Люблю*, «Континент» 1996, № 88, с. 41). Мотив мужской неприязни по отношению к беременной женщине, также часто встречающийся в русской литературе, заслуживает внимания.

¹⁰ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2007, с. 485. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

нитка стягивает ткани, как шланг отсасывает, урча, из раны кровь» [ВИ, с. 488]¹¹. Символический смысл сцены — смерть и перерождение из романтической, эротически притягательной героини в мать — усиливается благодаря тому, что в конце ее, прежде чем уйти из романа и вновь появиться, под именем Изольды и в качестве жены-матери повествователя *Венериного волоса*, Франческа засыпает: сон как смерть перед перерождением в новом статусе — известный в фольклористике мотив¹².

Деконструкция эротического тела, предполагающая смерть женщины как объекта сексуального влечения, выраженная здесь на метафорическом уровне, — распространенное явление в современной русской литературе, что отражает укорененность оппозиции материнство/эротизм в культуре. Деконструкция женского тела может принимать буквальный вид, как, например, в романе Евгения Водолазкина *Лавр*. Сцена неудачных родов в этом романе — это, по сути, экзекуция женского тела: упоминается разрыв тканей, дефекация и последующее трупное разложение тела Устины. На первом плане речь идет об экзекуции материнского тела Устины (и его атрибута — младенца), а на символическом — женского тела как такового из-за невозможности совмещения двух ролей — быть предметом эротического влечения и матерью. Показательно, что после своей смерти персонаж Устины приобретает черты, характеризующие «добрую жену или святую» в различных дискурсах русской культуры доиндустриального времени, проанализированных Натальей Пушкарёвой, а именно бестелесность и скорбность¹³.

¹¹ Здесь уместен вопрос о правдоподобности сцены, так как даже если присутствие отца при кесаревом сечении, являющемся хирургической операцией, может быть разрешено в некоторых западных клиниках, обычно защитный экран препятствует обзору. Отголоском необходимой деконструкции эротического тела перед материнством является, на наш взгляд, дефекация старой Беллы, в сцене мнимых родов, с последующей — заметим — смертью героини.

¹² Следует отметить то, как радикально меняется отношение Александра Васильевича к жене (*Взятие Измаила*) после того, как он узнает о ее беременности: «Она была матерью моего будущего сына или дочери, и это само по себе ставило ее в совершенно особое положение, когда можно простить все и ко всему относиться с пониманием и снисхождением» [ВИ, с. 321]. Становясь матерью, женщина перерождается в мужских глазах.

¹³ Наталья Пушкарёва, изучившая семиотику и символику мужских и женских уст в различных дискурсах русской культуры доиндустриального времени, отмечает, что господствующий в них тип женской телесности характеризуется суровостью вкупе с аскетичностью, то есть почти что «бестелесностью»: «Женские уста практически на всех изображениях закрыты, губы плотно сжаты, не улыбаются. Таковы типические черты ликов Богоматери, святых, плакальщиц в сюжетах „Положения во гроб“ (хотя, казалось

Заслуживающим внимания, на наш взгляд, представляется то, что естественность телесного влечения, естественность эротического желания другого наиболее очевидным образом проявляется в двух последних романах Шишкина, написанных по прошествии многих лет жизни в контакте с западной культурой¹⁴, которая, хоть и не избежала репрессивного отношения к сфере сексуального со стороны католической церкви, отличается от русской, где телесность подвергалась более жестокому запрету, в особенности в искусстве. Именно конфронтацией культур объясняет, например, Лор Трубеткой (профессор Сорбонны и переводчица *Венериного волоса* на французский язык) реакцию толмача, впервые попавшего в Рим и ошеломленного изобилием обнаженных скульптур¹⁵. Показательно то, что в данной сцене мужской взгляд/русский противопоставляется женскому/западному: реакция Изольды (бывшей Франчески, прототипом которой является вторая жена писателя, урожденная швейцарка) на оскотленную статую была следующей:

бы, естественнее было бы видеть рты, приоткрытые в крике и плаче). Такое изображение женского рта соответствовало в дошедших до нас произведениях приему репрезентации господствующего типа женской телесности, точнее, почти что „бестелесности” (очертания фигуры скрыты одеждой, лицо до середины лба — повоем и кикой). Речь идет о типе, который условно можно назвать „добрая жена” или „святая”; Н. Пушкарёва, *Мед и молоко под языком твоим...*, «Этнографическое обозрение» 2004, № 1, с. 61–76, <<http://ес-dejavu.ru/m/Mouth.html>> (дата обращения: 25.05.2016).

¹⁴ Как доминирующая сюжетная линия во *Взятии Измаила*, описывающая жизнь Александра Васильевича в дореволюционной России, так и второстепенные сюжетные линии романа отличаются крайне негативным отношением к телу и сексуальности. См. напр., следующую сцену из истории Марии Дмитриевны и Юрьева: «И вот теперь он шел рядом с этой маленькой, ему по плечо, еще совсем не старой и, наверно, когда-то красивой женщиной, слушал, как она говорила ему о своем муже, которого не любила, и почему-то Юрьеву показалось, что когда все между ними произойдет, а произойдет как-то наверняка неловко, стыдливо, второпях, ему будет неприятно смотреть на нее. Она станет какой-то другой, несвежей, помятой, и он постарается побыстрее от нее избавиться, убежать, помыться» [ВИ, с. 178–179].

¹⁵ «Такое восприятие римских памятников и музеев характерно для носителя русской культуры, в исток которой лежит православная традиция с ее запретом на скульптуру и на телесность изображения человеческой фигуры»; L. Troubetzkoy, «Тела каменные, но телесные...». *Образ Рима в романе Шишкина «Венерин волос»*, «Toronto Slavic Quarterly» 2007, № 21, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/troubetzky21.shtml>> (дата обращения: 15.07.201).

потрогав рукой отбитые половые органы, она возмущенно восклицает — «Какие идиоты! Почему они так ненавидели жизнь?»¹⁶.

Однако необходимо отметить, что дихотомия в подходе к женской сексуальности является в целом уделом мужского взгляда в прозе Шишкина. Показательно, например, что в *Письмовнике* родительский половой акт вызывает у героев две совершенно противоположные реакции: Саша поэтизирует его, отмечая материнскую красоту, а Владимир, наоборот, очерняет¹⁷. Именно в женском дискурсе телесность выступает как естественная часть эротического влечения: для героинь Шишкина «самые пахучие части тела ближе всего к душе» [П, с. 23], вот почему Белла любит целовать тело там, где скопился запах, а Саша признается в любви Володе через дырку в туалетной двери¹⁸.

Конечно, вопрос не в том, чтобы ответить, является ли оригинальный шишкинский подход к любви, в котором эротическое желание есть ее необходимая часть, результатом воздействия западной культуры или нет; и не в том, чтобы решить, является ли он сознательной попыткой преодолеть пропасть, разделяющую душу и тело в русской культуре. Гораздо более заслуживающим внимания представляется тот факт, что если в поздней прозе Шишкина сексуальность становится естественной частью человеческих отношений, то по поводу женской сексуальности сохраняется характерная для русской культуры дихотомия между эротизмом и материнством. Впрочем, творческий путь М. Шишкина еще не окончен.

¹⁶ «И снова тела — безглазые, безрукие, безногие, оскопленные. Там, где половые органы, — листочки. Если нельзя прикрыть — отбито молотком. У одного мускулистого слепца Изольда, оглянувшись — не смотрят ли? — потрогала рукой там, где ничего больше не было: — Какие идиоты! Почему они так ненавидели жизнь?» [ВВ, с. 182].

¹⁷ Саша представляет себе ночь собственного зачатия, отмечая красоту и торжественность момента и родителей. «А в ту ночь они захотели меня. Почему-то очень хорошо представляю себе ту, мою, ночь» [П, с. 351]. Володя, став случайным свидетелем интимной жизни матери, подчеркивает нелицеприятную физиологичность сексуального акта.

¹⁸ В данном контексте, можно, например, упомянуть неловкость, вызванную неприятием телесности, которую испытывает Александр Васильевич при совместной жизни с Катей во *Взятии Измаила*. Однако следует отметить, что у толмача в *Венеринном волосе* отсутствует подобное неприятие телесности: когда он любит Изольдой, в ее описании присутствуют физиологические детали, такие как запахи, колющиеся отросшие волосы на ногах, а также стук зубов о стакан, мокрое пятно на груди.

Motherhood and Eroticism in Shishkin's Works

This article analyses the image of love sensuality in M. Shishkin's novels (*Maidenhair*, *The Taking of Izmail* and *The Light and the Dark*); it particularly focuses on the problem of eroticism in the context of motherhood. For example, in Tolstoy's *War and Peace* young Natasha's motherhood completely supplants her eroticism, whereas Anna Karenina, rejecting Wronski's daughter and the motherhood, retains her erotic appeal. On the contrary, Shishkin's heroines, though often having descriptive names that refer to the canonical models of Belle Dame, combine both bodily and maternal (Bella, Francesca/Isolde, Sasha). Moreover, this vision of female sexuality and such synthesis of erotic and maternal challenge the Russian religious tradition where immaculate conception is treated as an ideal. "There is not a vicious conception, any conception is a miracle", — thinks Bella, the heroine of *Maidenhair*, which ends with a significant scene in which "travka-muravka" is sprouting through the religious canvases. However, moving away from the cultural canon, M. Shishkin in his prose does not break with it completely.

Ольга Гримова

Россия, Кубанский государственный университет, Краснодар

НАРРАТИВНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЗЯТИЕ ИЗМАИЛА*: ПОИСК ИНВАРИАНТА

После классически героецентричного дебюта (*Всех ожидает одна ночь*) Михаил Павлович Шишкин во *Взятии Измаила* и *Венерином волосе* резко меняет повествовательную манеру: голос рассказчика-протагониста вытесняется множеством голосов, часто меняются точки фокализации повествования, монологизм сменяется крайней плюралистичностью. Эта смена парадигмы во многом обуславливает и фокус зрения литературоведов. На сегодняшний день многие серьезные филологические исследования о Шишкине буквально загипнотизированы проблемой плюралистичности его наррации. Между тем главный нерв шишкинской поэтики, как нам кажется, заключается в том, что, предельно мозаичные на уровне формы, его романы обладают монолитной онтологией¹. Настолько целостной, что возможно обращение

¹ В статье использованы некоторые выводы, изложенные в следующих работах автора: О. А. Гримова, *Онтологизация слова и диалога в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *«Intuitus mentis» русских писателей классиков: Материалы всероссийской интернет-конференции «Русская литература в философских контекстах»*, ред. В. М. Головки, Ставрополь 2010, с. 101–110; она же, *Онтологичность и дедуктивность поэтики М. Шишкина (роман «Взятие Измаила»)*, в кн.: *Современная литература: поэтика*

к платоновской метафоре — текучесть явленного при незыблемости эйдоса².

Для определения этого онтологического ядра, как мне кажется, применимо понятие инварианта (в том смысле, в котором к нему обращаются Александр Константинович Жолковский и Юрий Константинович Щеглов³). Он конструируется за счет самого разнородного «строительного материала» — от традиционных мифологий (и не совсем традиционных, например, финно-угорской) и религиозных систем до древнерусских летописей и философской публицистики просветителей — и определяет облик исследуемого нами художественного мира — тип завершения образа, сюжет, стилистические решения и т. д. Авторская стратегия представляется в корне отличной от привычной классической, когда творение текста есть средство поиска и окончательного оформления некоего сообщения, идеи — и эту стратегию можно назвать индуктивной. Шишкинскую стратегию логичнее признать дедуктивной, ведь сотворение текста здесь скорее средство утверждения, фиксирования уже присутствующего в творящем сознании онтологического ядра, способ сохранения его от размывания, расшатывания. Роман в данной ситуации не столько средство исследования действительности, сколько средство развернутой высокохудожественной фиксации суждения о нем. Поэтому, например, в названных романах слово о событии значимо больше, чем само событие: сюжетные линии обрываются, не доводятся до конца. В контексте сказанного было бы логично предпринять попытку реконструировать те инвариантные смысловые структуры, которые стоят за внешней формальной мозаичностью шишкинских текстов.

Возводимость эмпирического многообразия к инварианту определяет, в частности, особенности систем персонажей *Взятия Измаила* и *Венериного волоса*. Например, частотны ситуации, в которых имена разных героев романа заменяются на одну и ту же мифологическую номинацию — и автобиографического Михаила Шишкина, и Александра Васильевича могут именовать Гиперидом. Предлагаю какому-то из гиперидов *и нравственная философия*, под ред. А. В. Татарина, Краснодар 2010: <http://zarliterature.usoz.ru/index/sovremennaja_literatura/0-21> (дата обращения: 13.06.2017).

² Платон, «Парменид», «Кратил» и другие диалоги, отв. ред., сост. Я. А. Слинин, Санкт-Петербург 2014.

³ А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов, *Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст*, Москва 1996.

вспомнить о возлюбленной, афиняне называют не «человеческое», конкретное имя собственное, а мифологическое инвариантное имя:

Да о ком вы, афиняне, черт подери, говорите? Ничего не понимаю. Кто эта женщина? — Приглядишься, Гиперид! — Ничего не вижу. — Это же Фрина! — Фрина? — Ну да, твоя Фрина. Петр и Феврония. Каллимако и Навзикая. Хорь и Калиныч. Гиперид и Фрина. — Теперь, бессмертные, кажется, понимаю. Гиперид и Фрина. Но разве это я? — Я, не я — какая разница, Гиперид! Главное — когда вы приехали после дачи, в комнате было темно: на целый этаж вырос тополь⁴.

Вспоминая о детстве, Александр Васильевич описывает эпизод, когда он, решив сделать практические выводы из только что прочитанных египетских мифов, расспрашивает отца:

— Значит, после смерти каждый становится Осирисом? [...] — Да. Я не унимался: — И Пушкин — Осирис? Он снова кивал: — И Пушкин. Не мешай. Остановиться я не мог: — И ты — Осирис? [с. 26].

В этот ряд ребенок мог поместить всех героев романа, включая себя, и не ошибся бы: у Шишкина все — Осирис в том смысле, что за конкретными персонажными судьбами вычитываются какие-то архетипические личностные пути. Как будто личностный плюрализм, как и речевой, — это тоже иллюзия; как будто есть — как в древних мифологиях — некий Первочеловек, к которому восходит вся субъектная система выстраиваемого романного целого. Архетипическая общность персонажей поддерживается особыми эпизодами-«скрепами» — полностью идентичными (и по смыслу, и по языковому оформлению) ситуациями, которые входят в самые разные описываемые судьбы. Так, и у персонажа по фамилии Мотте, и у Михаила Шишкина была в юности возлюбленная, девушка с рыжей косой, которая «на солнце становилась совсем медной», и эпизод, связанный с этой девушкой дублируется слово в слово: «Вот мы бежим тогда, в Харькове, на поезд, и она еле успевает за мной, замотав косу вокруг шеи, чтобы не трепалась» [с. 237]. Повторяются и более крупные коллизии, например, такая: у героя умирает от несчастного случая горячо любимый ребенок, и его брак после этого распадается. В целом сфера изображения текста задается названной выше идеей личностного все-

⁴ М. П. Шишкин, *Взятие Измаила* [роман], Москва 2007, с. 286. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

динства. У автора, несмотря на внушительность хронологического (начало — конец XX века) и пространственного охвата повествования, нет амбиций нарисовать «энциклопедию русской жизни», пусть даже жизни в XX веке, его не интересует социальная, политическая, историческая проблематика, и, соответственно, его герои не реализуются в этих сферах. Доминирующей будет сфера личностная с вытекающими из нее векторами сюжетов: герой — героиня; герой — его родители и особенно отец; герой — его ребенок. Это то, что нужно для реализации все той же идеи — все во всех. Она иногда проводится даже слишком нарочито, в ущерб художественности: скажем, у героя умирает отец, и в тот же день зачинается его ребенок, и все это происходит на Пасху, а рождением этого ребенка завершается роман. Перефразируя знаменитое определение: у Шишкина не типичный герой в типичных обстоятельствах, а архетипичный — в архетипичных.

Персонажи, не задействованные в названной сфере, как правило, представляют собой персонификацию враждебного, хаотического мира, которому хотелось бы прервать цепь воплощений (ваш сын — это и есть вы). Поэтому ребенок, как и отец, умирает, возлюбленная исчезает, и заключение здесь составляет лишь эпилог, состоящий из двух историй, как раз подводящих к рождению нового человека.

Идея всеединства личностей, образующих романский мир, о которой говорилось до сих пор, ответственна и за такое построение речевых конструкций, которое можно назвать неосинкретическим по аналогии с древним повествовательным синкретизмом — отсутствием разграничения субъектов говорения, допустим, повествователя и героя. Так, в рамках следующей фразы уживаются — без какого-то оговоренного перехода — два сознания, следователя Истомина и горничной:

Спрашиваю горничную: милая, расскажите подробно, как вы увидели, — войдя, тяжело дыша, все-таки годы дают себя знать, как-никак убрала целый этаж, а эти все ведь норовят наследить, наплевать, испачкать, изгадить, вот и трешь, скоблишь, вылизываешь, видите, вчера ноготь сломала [с. 40].

При этом если древний синкретизм коренился в неумении человеческого сознания разграничивать субъекты говорения, то современный продиктован художественным — и даже сверххудожественным, онтологическим — замыслом: если «все во всех», то зачем дифференциация?

Онтологично не только авторское осмысление феномена личности. В тексте постоянно чувствуется присутствие какого-то вневременного и внепространственного «каркаса». Наряду с индивидуальным временем персонажа, измеряемого «часами» его внутреннего мира, и историческим временем, приметы которого пусть в небольшом количестве, но проникают в повествование (начало XX века — советский и перестроечный хронотопы — современная Швейцария), самое истинное «время» во *Взятии Измаила* — как в *Мастере и Маргарите* — вечность. Как и там, вечность и время взаимопроницаемы, и в тексте остаются также напоминающие о поэтике Булгакова «следы» их контакта — персонажи-дублеты, ситуации-дублеты. Например, появляется в тексте Фрина — архетипическая возлюбленная архетипического Гиперида, который, как известно, добился ее оправдания в суде, сорвав с прекрасной женщины одежды: совершенное тело не может быть вместилищем беззаконной души. Но это о вечном, а есть и в повествовании, погруженном в «профаный» временной поток (заседание суда начала века), «двойник» высокой ситуации, правда с поправкой на обличительно-публицистическую стилистику, очень частотную в тексте:

Или вот еще блюдо для вас, гурманы права! Судили у нас в окружном красотку, обвиняемую в подстрекательстве дяди на убийство племянника, она приходит в суд с распущенными кудрями, в розовом с декольте, благоухающая, нездешняя. И что же? Результат: все заседатели проголосовали как один — оправдать. Все заседательницы — признать виновной. Вот вам и торжество половой юриспруденции! Вот вам и высшая справедливость, что не может подняться выше гениталий! [с. 59–60].

Различные хронологические «режимы» существования ценностно неравнозначны. «Событийное» время, в поток которого человек погружен ежедневно, — неистинно, поэтому автор его может исказить, допуская иногда сюжетные нестыковки. «Настоящими», как в философии экзистенциалистов, будут исключительно те моменты, когда человек «прорывается» в онтологическое измерение. И в этом контексте оказываются особенно значимыми те структуры, которые мифоведы⁵ именуют «паттернами начала» и «паттернами разрушения».

⁵ В. К. Хазов, *Мифологемы российской культуры постсоветского периода (1990-е годы): философский анализ*, Астрахань 2009.

Их значимость очевидна даже на уровне презентации наррации. Так, изложение истории о каждом значимом персонаже начинается, условно говоря, в «стилистике первотворения» — логичное, ясное, последовательное, в большинстве случаев жизнеподобное, даже с оттенком натуралистичности, с непременным соответствием номинации денотату и т. д. А в конце эту историю ждет свой текстовый «апокалипсис»: сюжет теряется, перед читателем возникает некая словесная «плазма», состоящая из цитат, различных идиоматических конструкций, чем дальше, тем больше удаляющихся по смыслу от объекта повествования. После того, как эта словесная «буря» успокаивается, наступает черед для «первотворения» следующей истории. Наиболее четко эта эсхатологическая цикличность проявляется в одном из начальных, вышеупомянутых эпизодов романа — в выездном заседании суда. Он открывается драматизацией акта сотворения мира, подсвеченного реалиями жизни начала XX века, а в конце, после того, как некое Всеведущее Сознание озвучивает индивидуальные «финалы» всех фигурантов эпизода, возникает небольшое текстовое «вавилонское столпотворение»:

И мир покатится в тартарары, обрастая подробностями, как снежный ком, и будет сопеть, урчать, цыкать, шамкать, грассировать, откашливаться, гундосить и мычать до скончания веков, пока кто-то не захлопнет эту книжку в звездном переплете [с. 19].

Присутствие мощного онтологического «каркаса» не гарантирует мир от хаоса. Основа мироздания видится автору доброкачественной, проблема в том, что порочна та конкретная жизнь, в которую разворачивается удачно задуманный кем-то «инвариант». Поэтому жизненным материалом, из которого строится повествование, становятся криминальные истории, иногда данные в стилистике телепередачи «Чрезвычайное происшествие» и подобных «желтых страшилок». Криминальный и в целом смертельный дискурс развернуты во *Взятии Измаила* и *Венерином волосе* со всей возможной широтой. Здесь и истории адвокатских дел, и протоколы судебных заседаний, и защитные/обвинительные речи, и отрывки лекций (а иногда и чего-то вроде учебных пособий) по криминалистике — как обнаружить следы на месте преступления, как по внешнему виду трупа определить время убийства и т. п.

Хаотична и злокачественна не только русская жизнь, но и жизнь вообще. Неслучайно одна из сквозных метафор романа — жизнь-сфинкс

(наряду с семантически близкими: жизнь-крепость, тюрьма, цирк): невозможно предположить, какая недобрая загадка у него припасена для каждого.

Хаотичность жизненной эмпирики — в противоположность онтологии — еще и в ее двойственности, зыбкости, неуловимости. Своя «другая сторона медали» есть в романном мире Шишкина буквально у всего — от глобальных категорий до мелочей. Земля вращается с нерушимым постоянством: несколько раз описана сцена знаменитого эксперимента с маятником Фуко — и, следовательно, человеческая жизнь на ней телеологична, бессмысленна, подчинена прогрессу — продолжение этого ряда можно с легкостью восстановить, вспомнив любимую автором позитивистскую «мифологию» XIX века, приверженцем которой является один из персонажей романа, ученый-естественник Николай Александрович. Однажды он разражается монологом в духе *Exegi monumentum*:

[...] чтобы умереть счастливым, согласитесь, нужно хоть частью своей здесь остаться, породниться с женщиной, бронзой или хоть кирпичом, оставить потомство, теплокровное ли, каменное, бумажное, чтобы вы знали: вот это — мой сын, а вот это — моя дочь, я их люблю и оставляю жить вместо себя [с. 94].

А в ответ слышит от женщины, в которую влюбился, не зная, что она умирает от рака:

- Знаете, чего вам надо бояться, благоразумный мой человек?
- Чего же?
- Того, что в один удивительный день вы не узнаете того, с кем думали, что породнились, выбросите на помойку ваших детей и на последний гривенник закажете в кондитерской ванильное мороженое с клубникой. Любите? [с. 94].

Эта стоически переносящая свое умирание женщина в то же время неверная жена; с одной точки зрения, она светская львица и красавица, а с другой — «пугало», «посмешище курорта». Герой, спасший немецкую девочку, о котором журналист Михаил Шишкин собирается писать статью, на самом деле — точнее, в то же время — пошлое спивающееся существо. А легендарная река Тибр — на нее во время приезда в Рим смотрит «толмач», центральный герой *Венериного волоса*, — не теряя статуса легенды, остается мутноватым обмелевшим потоком. Примеры можно множить. И сам человек в таком мире эфемерен, «летуч», слаб.

Неслучайно в текст включен своеобразный экскурс в методологию криминалистической экспертизы — о том, как обнаружить и сохранить следы на месте преступления. Человек настолько легковесен, ему настолько не свойственно «отпечатываться», что нужно прилагать колоссальные усилия, чтобы зафиксировать его жизненный след.

Но как бы далеко ни разошлись эмпирика и онтология, шишкинский текст реализует проект возвращения, восхождения от порочной конкретики к чистоте инварианта; он не перестает «просвечивать» сквозь поведывательную ткань. Интересны пути этого возвращения романного мира «к истоку».

Во-первых, это происходит в режиме прямой номинации, как, например, в ситуации, когда в уста героини, обманывающей мужа с любовником, при очередной «незаконной» встрече вкладывается монолог, слишком явно выбивающийся из привычного «адюльтерного дискурса», окутывающего эту сюжетную линию:

Ты знаешь, Александр, ведь это просто неправильный перевод: и Дух Божий носился над водой. Вода — это образ непросветленной материи, те, кого еще не коснулось, если хочешь — мы с тобой. А то, что он носился, то здесь неточно перевели, в оригинале — высиживал, как наседка своих будущих цыплят. Согривал. Понимаешь, он где-то здесь, над нами, греет нас, ждет, готовится, не бросает [с. 68].

Выше говорилось о том, что Шишкин помещает в роман обвинительные и защитные судебные речи, но звучат они не совсем обычным образом. Скажем, так:

Сергей Антонович, голубчик, не обессудьте, зачитайте, что там, в обвинительном? Год, месяц, число, адресат, с красной строки, такой-то, тогда-то, там-то назвал меня подонком, обесчестившим его несовершеннолетнюю дочь, с намерением нанести мне оскорбление, почему прошу Ваше Высокородие привлечь такого-то, жительствоющего там-то, на такой-то улице, навощенной с утра солнцем, к ответственности по обвинению его по 1178 ст. Уставов о Наказаниях. В подтверждение справедливости моей жалобы прошу допросить свидетелей таких-то, жительствоющих там же, в том числе молодого женского доктора, высокого и тонкого брюнета, засуженного лет десять назад по обвинению одной печальной и молчаливой дамы с глазами испуганной лани в том, что он якобы дефлорировал при осмотре ее дочку, а на самом деле все там такое нежное и ранимое, все эти лоскутки и перепонки, бахромки и гребеночки — просто расправлял слипшиеся

мочки костяной палочкой, а девочка дернулась, вот случайно и произошло, а де Грааф, автор одноименного пузырька, вообще отрицал наличие гимена. Есмь и проч. Год, месяц, число, подпись [с. 62].

Обращает на себя внимание последовательное нарушение прагматики сообщения: юридические характеристики субъектов действия замещены во всех случаях художественными. Для судебной ситуации нерелевантна информация о том, что обвиняемый проживает на улице «навощенной с утра солнцем», что свидетель — «высокий и тонкий брюнет», а его, в свою очередь, обвиняет «молчаливая дама с глазами испуганной лани», однако для авторских целей как раз такие сведения и оказываются необходимыми. Пишущему важно сказать, что доктор и дама — не только обвиняемый и истица, точнее, что связанность ситуацией обвинения — это то, чем «запачкал» их мир, та самая жизненная эмпирика; а «высокий и тонкий брюнет» и «глаза лани» — это о том, какими они были задуманы. Получается, что сам текст для автора — способ восстановить «историческую справедливость», убрать наносное, вернуться к настоящему.

Обращается Шишкин и еще к одному опирающемуся только на стратегии текстопорождения способу борьбы с хаосом. Этот способ можно условно назвать «ложной синтаксической связью» — фрагменты, никак не связанные друг с другом по смыслу, механически расположенные автором по соседству, объединяются какой-либо синтаксической конструкцией так, как будто следующий фрагмент — логическое продолжение предыдущего. Этим способом связан, например, уже цитированный отрывок о сфинксе и «цирковой» отрывок:

Разлегся на широтах, как на скрипучих половицах, положил тебя между лап и целует: дитяtko ты мое! Меня, предупреждает, поигрывая хвостом, умом не понять, в меня, кровиночка ты моя, только верить! Вот и веришь, хоть и боишься, что голову отгрызет. Зверь ведь. Господи, да мы сами звери. А тут еще цирковая конюшня! Запах лошадиного мыла, пропотевшей кожей упряжи, подмокших опилок, рыбы, выпавшей из кармана коверного, сквозняк освещенного манежа, деревянные скамейки, обитые кумачом, где-то далеко в вышине колышется на ветру брезентовый купол, слышны нетерпеливые аплодисменты публики, вот уже мчатся вороны в белых лайковых уздечках и высоких страусовых эгретах, голоножка вскакивает на сытый лоснящийся круп, у вас стек — в одной руке, револьвер — в другой [с. 84].

Рассказ о цирковом быте начинается так, как будто в нем заключено дополнительное обстоятельство, отягчающее («А тут еще...») вывод предыдущего пассажа («Зверь ведь. Господи, да мы сами звери») — между тем на уровне смысла такой связи между эпизодами нет. Своеобразная «техника лоскутного одеяла» — как будто способ сказать, что если мир безнадежно раздроблен на миллионы разнородных частей, и не работают попытки примирить их, то нужно попробовать установить хотя бы внешнюю видимость целостности, хотя бы «сделать вид» для того, чтобы все это не растворилось в небытии. Похожий по смыслу ход использован автором в рассказе *Уроки каллиграфии*. Главный герой — «маленький человек», работающий протоколистом в суде и вынужденный всю жизнь фиксировать обстоятельства уголовных дел — чудовищные истории — находит свой способ борьбы с ужасом. Он постигает искусство каллиграфии и превращает протоколы буквально в артефакты. Конечно, содержание от этого не меняется, но... Хотя бы так оказывается возможным солидаризироваться с классическим «красота спасет мир» в такую неклассическую эпоху.

Обратим внимание также на то, что эпилог *Взятия Измаила* подчеркнуто переламывает основной мотивный стереотип текста. Читатель уже успел привыкнуть, что если в тексте появляется ребенок, с ним обязательно что-то должно произойти. Дети в романе тонут (сын Николая Александровича), их сбивают машины (сын автобиографического героя Шишкина), у них сразу после рождения обнаруживается умственная неполноценность (Анечка, дочь Александра Васильевича) и т. д. И лишь в эпилоге автор оставляет две истории, заканчивающиеся рождением ребенка, с открытым «недетоубийственным» финалом. Конечно, такое нарушение «мотивного ожидания» не полностью перекрывает слишком явную «растерянность» финала — герой, обращающийся к швейцарскому туману с вопросом «где я?» — однако наряду с ним кажется, что автор провоцирует возникновение еще одного вопроса — может быть, сейчас тот самый сфинкс пощадит?

Таким образом, инвариант шишкинской романистики представляется нам как движение от погруженной в хаос эмпирики к некоему прекрасному первообразу. Этот принцип близок блоковскому: «Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен»⁶. Средством такого

⁶ А. А. Блок, *Возмездие*, в кн.: он же, *Избранные сочинения*, Москва 1988, с. 498.

восхождения от случайного к истинному становится художественное слово, и пространство, им образуемое, является единственной реальностью, в которой такой проект осуществим.

Narrative Poetics of Mikhail Shishkin's Novel *The Taking of Izmail*: Searching for an Invariant

The article dwells upon the features which characterize the narrative structure of M. P. Shishkin's novel *The Taking of Izmail*. Behind the mosaicity and polydiscourse of a novelistic form there is a monolithic ontologic center which the reader should be able to perceive. The author's strategy is deductive: the creation of the text just fixes, approves an invariant which is already present within the creating consciousness. This strategy is realized by means of various methods such as archetypical schematization of the "actantial" variety of the novel, narrative syncretism; through the presence of special episodes ("clamps"), etc.

Нина Хрящева

Россия, Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург

СЛОВО — ВЕЩЬ — ПРЕДМЕТ В ПОЭТИКЕ МИХАИЛА ШИШКИНА (*ВЕНЕРИН ВОЛОС*)

Роман *Венерин волос* (2005) ныне стал объектом серьезного филологического прочтения¹, требующего во многом обновления методологического инструментария. В попытке изображения вечной тяжбы между Добром и Злом Михаил Шишкин находит свой ракурс видения: реальный исторический контекст писатель оставляет на заднем плане, а вперед выдвигает человеческие переживания — боль, любовь, жалость, словом, теплоту живой чувствующей человеческой души. Данная инверсия достигается особым моделированием авторства центрального героя.

¹ Т. Л. Рыбальченко, *Детство и дети в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*, вып. 9: «Отцы» и «дети» в русской литературе XX века, ред. Т. Л. Рыбальченко, Томск 2008, с. 247–269; она же, *Рим и мир в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.*, под ред. О. Б. Лебедевой, Н. Е. Меднис, Томск 2009, с. 530–546; Т. Г. Кучина, *Поэтика русской прозы конца XX– начала XXI в.: перволичные повествовательные формы* [авторреферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук], Ярославль 2008, с. 45; Н. Хрящева, *Функция вещи в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *Kultūras Studijas = Cultural Studies, III: Priekšmetu pasaule literatūrā un kultūrā = The World of Objects in Literature and Culture*, galv. red. A. Stašulāne, Daugavpils 2011, с. 436–446 и др.

Сферой авторских интересов толмача Шишкин делает специфичный ряд жанров — это мемуары, дневники, письма, «истории», записанные им на основе допросных протоколов в швейцарском центре приема беженцев, где он работает переводчиком. «Дневниковость» данных жанров является неким конструктивным принципом, «фокусирующем» в себе особый аспект изображения человека. В дневнике человек остается самим собой, ничего не скрывая и ни от кого не прячась. Он выступает личностью — мыслящей и чувствующей — вновь способной занять свое законное место в мироздании, а не быть лишь «расходным материалом» в войнах и иных конфликтах. Вместе с тем повествовательный дискурс, являющий собой установку на «рассказывание» своей жизненной истории разными субъектами, функционально сближается с «первичными речевыми жанрами» (Михаил Михайлович Бахтин), точнее их тонкой, «ветвящейся» имитацией, которая пронзает читателя доверительностью и искренностью интонации. Таким образом, истинным событием в романе становится «событие рассказывания». А истолкователем «историй» является главный герой. В воплощенных в Слове судьбах он «улавливает и свое и универсальное, возводит частное во всеобщее»².

Слово, являясь «строительным материалом» мира, выступает в *Венерин волос* в его библейской функции: «И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. 1:14). Вот один из показательных фрагментов текста:

Край света проходит вот здесь, видите, где кончаются слова. Мирколица синеснежна, скуласта. За ней ничего нет. Немотно. И уйти туда, по ту сторону слов, невозможно [...]. С этой стороны слов липа в спущенном чулке льнет к столбу, а с той — немь³.

Писатель создает свой художественный мир по подобию Творца. Слова наделяются им способностью превращаться в «плотную» субстанцию, составляющую вещество жизни, а где их нет, там «немь». Об установке на библейское отношение к Слову как возможности воплощения говорит и эпиграф:

И прах будет призван, и ему будет сказано:

² Т. Л. Рыбальченко, *Детство и дети в романе М. Шишкина «Венерин волос»*..., с. 251.

³ М. П. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 417. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

«Верни то, что тебе не принадлежит;
Яви то, что ты сохранил до времени». —
Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем.
Откровение Варуха, сына Нерии. 4, XLII.

Все в мире рано или поздно становится прахом, но каждой его крупинке дана возможность воскресения в Слове и, следовательно, Бессмертия.

Характерен в плане сказанного эпизод «второго рождения» певицы Беллы Дмитриевны. Толмач, будучи молодым учителем (историческое время — Россия 1990-х) получает в издательстве заказ на подготовку ее дневников к печати. Белла для него — далекое воспоминание о детстве, когда сын вместе с отцом-подводником слушал на Староконюшенном ее пластинки. Получение заказа окружает ряд значимых деталей: толмач, ожидая в издательстве, когда ему принесут дневники, смотрит на обои, изображающие Синай, и думает: «как правильно, что именно там разверзлось синее от марева небо и народу-богоносцу были даны скрижали, а не в парном облаке у входа московского метро, заросшего льдом» [с. 96–97]. Импульс нечаянного «вчувствования» в нечто божественное через вещное упрочивается словами редактора, который приносит в этот момент дневники Беллы: «Суть книги — это как бы восстание из гроба: вот она вроде бы умерла, и все о ней забыли, а тут вы ей говорите: иди вон!» [с. 97].

Важность происходящего для толмача определяется смыслом двух «цитат»: редактор имеет в виду Евангелие от Иоанна, где описано воскрешение Лазаря; в качестве второй «цитаты» выступает оживший на обоях Синай — гора, на которой Бог, явившийся Моисею, дал Десять заповедей. В свою очередь, и «пластинки», и «книга», и Десять заповедей Моисея, неизбежно ассоциирующихся со Святой горой, — все это тексты, ставшие вещью. И в этом качестве они являются «волосками» живой связи между толмачом и певицей, романсы которой он слышал в далеком детстве. Вглядываясь в дневник как воплощенную судьбу Беллы Дмитриевны, он и в своей судьбе открывает нечто важное.

Онтологическая связь слова и вещи, отчетливо проступающая в проанализированном фрагменте, узаконена самим языком. У Михаила Эпштейна читаем: «В древнерусском языке слово „вещь“ исконно значило „духовное дело“, „поступок“, „свершение“, „слово“»⁴. Уточняя глу-

⁴ М. Эпштейн, *Парадоксы новизны*, Москва 1988, с. 308.

бинное сродство слова и вещи, ученый пишет: «Не случайно само слово „вещь” этимологически родственно „вести” и первоначально значило „сказанное, произнесенное” (ср. однокоренное латинское „vox” — „голос”）」⁵.

Задача нашей работы — попытаться осмыслить художественный мир *Венериного волоса* с позиций вещного «слоя»: проследить взаимосвязь вещества и вещи; вещиности и телесности, вещи и предмета, овеществленности сознания в акте письма. В наших наблюдениях мы, прежде всего, опираемся на концептуальные суждения Владимира Николаевича Топорова. По мысли ученого,

[...] вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение (семантическое обживание пространства)⁶.

Важно и еще одно замечание ученого: «Через мир вещей и через человека [...] пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных целому смыслов»⁷.

Чтобы показать, как это происходит применительно к художественному миру *Венериного волоса*, вернемся к дневнику Беллы Дмитриевны, попытаемся осмыслить ее «вновь рождение», вглядываясь в характер осознания ею своего времени через вещное окружение. Одна из самых частотных функций вещи в ее дневнике — быть свидетелем исторических катаклизмов, передавать их истинный драматизм. Вот одна из записей:

14 августа 1919 г. [...] Воевали — воевали, а как пришли немецкие каски на улицы Ростова — так уже не враги, а чуть ли не освободители! И как все в момент преобразились! Еще накануне одевались победнее, старались стереться, казаться незаметными, а тут в одночасье вынули лучшее — шелка, драгоценности, дамы первым делом надели шляпы! Мужчины — галстуки, крахмальное белье, гетры. [...] Просто поражает, с какой радостью все были готовы принять порядок — немецкий, с германским флагом, веющим над городом, — и не способны ничего сделать сами! [с. 319–320].

⁵ Там же, с. 306.

⁶ В. Н. Топоров, *Пространство и текст*, в кн.: *Текст: семантика и структура*, ред. Т. В. Цивьян, Москва 1983, с. 238.

⁷ Там же, с. 242.

Метонимически проявленное освобождение: «немецкие каски», «германский флаг» на улицах Ростова — готово повлечь за собой метафорическую полноту бытия: «все преобразились» и «с какой радостью». Но именно вещный слой, проявленный оппозицией: «еще накануне одевались победнее [...] / а тут в одночасье вынули лучшее», указывающей на подмену «преображения» переодеванием, открывает истинный смысл происходящего: радуются рабству, усматривая в нем освобождение. Свое осознание увиденного Белла Дмитриевна сопровождает «горестным» комментарием отца: «Россия никакая не великая, а просто очень большая рабская страна [...] и что если уйдут немцы, мы все друг друга здесь перережем» [с. 320]; за которым следует череда дневниковых записей, зафиксировавших худшие опасения героев.

Трагедия Гражданской войны изображена и посредством осиротевшей, отпавшей от своего смысла вещи. Так, судьба юного Саши, брата Беллы Дмитриевны, погибшего в Гражданской войне, уподоблена участи любимого велосипеда «Дукса», который

[...] папа [...] из опасения реквизиций разобрал по частям и рассовал их по разным углам квартиры. [...] Эти части от велосипеда и сейчас лежат по всему дому, как их тогда спрятали. И Саша никогда их уже не соберет [с. 314–315].

Насильственно прерванная жизнь брата мерцает уподоблением разобранному «по частям» велосипеду, и тем самым навсегда обесмысленному в своей велосипедной сути, превращенному в анти-вещь.

Следствием кровавой вражды, опустошившей Россию и изнулившей ее народ, видится героиней «окаменение» живых людей. Осознание этого «превращения» приходит к ней во время гастролей по стране. Созерцая из окна поезда русские пространства, Белла Дмитриевна вспоминает:

[...] в детстве папа возил нас в степь на раскопки и показывал каменных баб. Эти изваяния с кургана казались чем-то загадочным, таинственным, вечным. А теперь из окошка насмотрелась. Стоят по всей России, на каждом переезде обыкновенные бабы, только совсем как те каменные, и смотрят на поезд — в каких-то чунях, телогрейках, серых платках [с. 435].

Детское воспоминание несет в себе норму бытия: отец приобщает дочерей к истории, вдумчивому, бережному к ней отношению — она тайна, загадка. Три революции и две войны, которые испепелили живую жизнь,

превратив «обыкновенных» русских «баб» в подобие виденных в детстве каменных изваяний, «виды природы»⁸, приоткрывают для героини тайну русской истории. Таким образом, Белла Дмитриевна, открывая для себя ее подлинный драматизм через смысловую многозначность вещей, оказавшихся в ее жизненном пространстве, сама «прорастает» личностью, способной противостоять разрушительным началам, прочно утвердившейся в своем жизненном кредо: «любить и творить». Причем, способность героини любить пронзительнее всего открывается в ее восприятии утилитарно-обиходных вещей:

Помнишь твой носовой платок? Я завязала его узлами так, что получился маленький тряпичный человечек. Он живет у меня под подушкой. Я теперь могу заснуть, только если этот человечек держит меня за палец [с. 339].

Оживший в носовом платке «тряпичный человечек», наделяется ее сознанием возможностью заменять возлюбленного, утешать героиню в разлуке.

Однако, русские «истории» все же лишь один из повествовательных векторов *Венериного волоса*. В целом же повествование выстраивается таким образом, чтобы осуществить напряженный диалог со всем «составом» человеческой культуры, с бесчисленностью ее феноменов как в пространстве, так и во времени. Высшего напряжения этот диалог достигает в пространстве Рима, где герой духовным усилием пытается преодолеть окаменевшую память о человеческих страданиях. Одним из толчков к такого рода преодолению становится созерцание толмачом статуй ангелов Бернини. Он почти физически ощущает их желание «всплыть в небо, но на ногах у них камни» [с. 428]. Мучения ангелов ожидают для толмача в страданиях реальных людей. Он воображает, как был казнен в море св. Клемент: «его поднявшееся вертикально над привязанными к ногам камнями тело обвивалось одеждами, подобно крыльям ангелов, но не вознеслось» [с. 457]. Данное видение влечет за собой еще одну ассоциацию — с судьбой русских офицеров, затопленных в революцию недалеко от Херсонеса: «Им привязывали — кому на шею, кому на ноги — старые якоря, куски железа, камни и бросали в воду» [с. 189]. Для толмача, таким образом, эстетическое совершенство, с каким гениаль-

⁸ Имеется в виду фрагмент из романа А. Платонова *Чевенгур*: «Всякое искусственное сооружение для Прошки было лишь видом природы на чужих земельных наделах»; А. П. Платонов, *Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть*, ред. Н. М. Малыгина, Москва 2009, с. 50.

ные художники изображали человеческое страдание, — лишь импульс для понимания его (страдания) этического смысла.

Вместе с тем, рефлексия на обнаружение насилия/страдания как универсальных свойств человеческого существования приводит толмача к серьезной духовной трансформации, поиску выхода за пределы самого себя: «Вот придешь домой, а выкинуть из головы все, что было днем, не получается [...]. Никак от тех людей и слов не освободиться» [с. 21]; «И каждый хочет что-то объяснить. Надеется, что его выслушают» [с. 15].

Вдумываясь в истории людей и давно живших, и живущих сейчас, толмач открывает пространство своего земного существования как свой мир, где страдал Иисус, Клемент, Цицерон, где страдают от тирании его современники. Эта родственность миру побуждает толмача взять на себя функцию Спасителя, стать Ксенофонтом беженцев, спасти от забвения человеческие страдания, обессмертить человеческие судьбы в Слове.

Именно этой перспективой Спасения в Слове как воплощения в тексте любого фрагмента бытия и определяется смысл иерархических отношений между вещью и предметом, вечностью и телесностью. В этом плане художественный космос романа не случайно уподобляется «изношенной шинели Акакия Акакиевича, готовой распозлзиться от любой зацепки» [с. 68]. И дело здесь не только в том, что «истории», из которых он соткан, охватывают человеческие судьбы от времен Ксенофонта Афинского до наших дней. Для писателя важно другое — показать, что его мир творится из самого близкого, очеловеченного, хранящего тепло и душевность, «бедного» «материала». Потому и границы этого мира «ветхи, истерты, непрочны» [с. 68].

По сути, Шишкин предлагает читателю онтологически «обновленную» картину мира, то есть в пределах традиционной онтологии он выстраивает свою:

Башмачкин — душа, шинель — тело. [...] Предметы ведь тоже плоть. Тот мшистый кирпич в дачных зарослях флоксов, под которым сороконожка. Тот проигрыватель с ручкой, перебинтованной синей изоляцией в подвале на Староконюшенном [с. 467].

Предметы потому и обретают свойства плоти, что они оказываются настолько сросшимися с человеческими жизнями, настолько пропитаны теплом, болью, любовью, что одухотворяются, превращаясь в Вещь как осуществленную, воплощенную возможность. И в этом ка-

честве они оказываются способными «протыкать» пространство и время, быть «волосками» подлинной связи между людьми. Так, «мшистый кирпич» превращен в плоть живущей под ним «любовью-сороконожкой», а «проткнувший» время «проигрыватель» одухотворен живой связью нескольких человеческих судеб: возлюбленной подводника Зосей, им самим, его сыном толмачом, во многом повторившим судьбу отца, и судьбой Беллы Дмитриевны, исполнительницы покоривших отца-подводника романсов.

Более того, предметы в этой онтологической перспективе способны принимать облик владельцев, «мерцать» их качествами: «сутулый пиджак и прокуренная юбка» [с. 360], засмотренный «до дыр» Рим [с. 171], «сношенное до дыр тело» [с. 31]. В плане «диалектики» вещиности/телесности показателен чулочно-носочный центон. Предметы как неодушевленная часть вещного мира уверенно обретают в его границах свойства телесности, и наоборот — тело может раз-воплотиться до полной неодушевленности, стать предметом.

Толмачу этим тунгусским утром выпадает проснуться в однокомнатной квартирке напротив кладбища [...]. Соседей долгое время не было видно. Лишь их белье. Стирают в подвале [...] а на веревках в комнатах-сушилках ждут своих тел застиранные носки, заштопанные старческие чулки, довоенные трусы. До какой войны? Что-то показалось Толмачу в этом доме странным [...] А потом заметил, что здесь лишь однокомнатные квартиры и в них живут старые люди [с. 28–29].

В основе данного фрагмента инверсия: не соседи-тела ждут подсыхающее белье, а оно ждет тел. Причем белье, выражаясь языком Андрея Платонова, «насквозь прочеловечено»⁹. Оно переняло телесные свойства своих хозяев настолько, что стало продолжением их плоти, на что указывают эпитеты: «заштопанные», «старческие», «довоенные», «застиранные». Эти эпитеты несут в себе не исторический, а онтологический смысл, о чем свидетельствует риторический вопрос толмача: «До какой войны?» Более того, белье способно и вовсе вытеснить своих хозяев из бытия, что красноречиво проявляет синекдоха: «Они казались ходячи-

⁹ Имеется в виду фрагмент из романа А. Платонова *Счастливая Москва*: «В комнате было бедное суровое убранство, но не от нищеты, а от мечтательности: железная кровать эпидемического образца, с засаленным, насквозь прочеловеченным одеялом»; А. Платонов, *Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы*, сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко, Москва 2011, с. 15.

ми застиранными чулками и носками» [с. 29]. «Старые люди» «ужимаются» в своем свойстве быть телами (остается лишь одна их функция — ходить) до атрибутов их одежды. Былая телесность стариков подменяется о-предмеченным существованием, о ней напоминают лишь подсвеченные человеческими качествами чулки и носки — «старческие», «застиранные». Еще один контекст, в который попадают чулки старого человека, определяется уже не онтологией, а этикой:

[...] негритята [менты. — Н. Х.] покупали у одиноких стариков квартиры и убивали их. [...] в комнате на залитом кровью паркетном полу старая женщина в байковом халате, в розовых штанах и разорванных чулках [...] [с. 57–58].

Из повседневно-обиходной одежды старой женщины выделены «разорванные чулки», разделившие ее трагическую участь: они символизируют насильственно оборванную жизнь. Факт цинично-кощунственного убийства старого человека превращен в акт этического осознания рассказчиком-«ментом» Анатолием: «Думал уже насмотрелся в Афгане всякого [...]. Все в морщинах зеленое лицо с гримасой боли [...]. Стоял на лестничной площадке и курил, пока не успокоился» [с. 57–58].

Но чулок способен обрести смысл, одухотвориться до высокого символа и помимо человеческого тела (ноги). Так, рассказывая сыну об Италии, толмач пишет:

А прямо, над Святым Петром, кружится темное живое пятно. Огромная птичья стая. То сжимается, темнея, становясь гуще, то растягивается, распухает, перекручиваясь, переливаясь. Будто по небу летает огромный черный чулок, который все время выворачивают наизнанку. Откуда здесь столько птиц? [с. 170].

Чулок из птичьей плоти, летающий над Святым храмом, таит в себе несколько аспектов значений. Первый аспект связан с архетипической семантикой: во многих поверьях душа умершего человека переселяется в птицу. Такая возможность оговаривается и в тексте романа: «У моряков есть поверье, что души умерших переселяются в чаек» [с. 371]. А сама «птица — это нательный крестик Бога» [с. 367]. Именно так доказывает Бого-присутствие русская возлюбленная толмача, вспоминая строки стихотворения Елены Шварц «Птицы — нательные крестики Бога»¹⁰. Таким

¹⁰ Е. Шварц, *Элегии: вторая (южная)*, в кн.: она же, *Элегии на стороны света*, Москва 1978, с. 57.

образом, «огромный летающий чулок» над Вечным городом, словно хранящий/собирающий души всех когда-то любивших людей, «прорастает» своей символической значимостью. С первым аспектом смыслов ассоциативно связан второй: не только птица, но и человек обладает способностью к вос-крыл-енности как высшему состоянию одухотворенности. Русскую возлюбленную толмача любовь воскреляет не в переносном, а в прямом смысле, что подчеркнуто приемом реализованной метафоры.

Вскочила и полетела по воде в море, в буквальном смысле полетела, как птица, кончиками ног лишь касаясь воды, — ну куда мне столько любви? Что мне с нею делать? [с. 370].

Метафизическую суть любви героиня пытается постичь через «метаморфозы» предметности и телесности.

Мне ведь ничего не надо было — только любить. Будто я была чашка, и ее нужно было налить до краев. Или чулок, который ждет ноги, чтобы осуществиться. Ведь в этом и есть смысл чулка — в ноге. Он для этого только и создан — по образу и подобию. Все во мне было готово, а внутри пустота [с. 371].

Любовь для Саши равна жизненной субстанции, осуществляемой и поддерживаемой вкладыванием одной жизни в другую наподобие чулка, «ждущего ноги». А поскольку мера и степень осуществления человека в любви индивидуальны: «она [любовь. — Н. Х.] надевает каждого из нас, как чулок, мы сшиты под ее ногу и принимаем ее форму. Она ходит нами» [с. 375]; — то разными оказываются и формы ее воплощения — от блаженства до катастрофы. Не случайно потеря возлюбленного осознается героиней не просто наступлением «внезапной пустоты промерзшего одиночества» [с. 383], а концом существования в человеческом обличье, переходом в другую — предметную субстанцию: «В одно мгновение перестаю быть человеком и становлюсь выброшенным на зимнюю ночную помойку чулком» [с. 383]. Человек здесь вновь уподобляется части, но в отличие от «старческого» случая, перестает быть Вещью, «онтологически принадлежащей Богу как своему Творцу и Создателю»¹¹, так как

¹¹ По мнению Елены Проскуриной, «язык закрепляет религиозное отношение к вещи как осуществленной, воплощенной возможности [...]. Каждая вещь, таким образом [...] заряжена Божественным Первосмыслом и обращена к своему онтологическому Центру»; Е. Н. Проскурина, *Вещество — вещь — предмет в поэтике Платонова* («Кот-

разрывает связи и с окружающим, и с самим собой, сознавая себя никому не нужным предметом.

Вглядываясь в иерархию вещного слоя, нельзя не отметить в нем и еще одного, возможно, самого характерного для *Венериного волоса*, — экзистенциального плана. Теоретический аспект данного осмысления вещи уже привлекал внимание ученых. Михаил Эпштейн «экзистенциальную глубину» вещи видит в том, что она

[...] исполняется как бытие во всей полноте смыслов, замкнутых и растворенных в ее предметности. Всё присущее ей, вынесенное из жизни и внесённое мыслью, *теперь здесь* — и указывает на ее присутствие¹².

Владимир Топоров, говоря о «целесообразности вещьцентрического взгляда на человека»¹³, отмечает:

Вот об этом зазоре между двумя образами, видениями-идеями вещи — божественным и человеческим — необходимо помнить человеку в его отношении и оценке вещи. Осознав, что вещь [...] может быть увидена в сверхчеловеческой перспективе, где она [...] предстает [...] в свете Божьего взгляда раскрывающая иную свою глубину, человек должен довериться вещи, т. е., если угодно, открыть ей свою сущность в надежде, что она введет его в свои глубины, хотя бы мыслимые. В этой ситуации вещь действительно оказывается способной, подобно проводнику, вести человека, как бы вступающая с ним в диалог [...] в ней, ведомости, вещь перерастает свою «вещность» и начинает жить, действовать, веществовать в духовном пространстве¹⁴.

Ситуация «о-кликнутости» вещью чаще всего возникает в центоне «о-живающих» статуй. Обратимся к тексту:

Погибший солдат смотрел белыми пустыми глазницами куда-то вверх, на мокрые кроны деревьев, с которых при порывах ветра начинало снова дождить. Оставшейся рукой он звал кого-то за собой, очевидно, нас, потому что больше никого в скверике не было, мол, пошли, ребята, залезем на те деревья, а оттуда до неба рукой подать! И тогда мы стали косточки [...] сильно сжимать [...] они, скользкие выстреливали и летели прямо в солдата [...].

лован» и «Счастливая Москва»), в кн.: «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества, № 5 (юбилейный), ред.-сост. Н. В. Корниенко, Москва 2003, с. 549–550.

¹² М. Эпштейн, *Парадоксы новизны...*, с. 329.

¹³ В. Н. Топоров, *Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина)*, в кн.: он же, *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, Москва 1995, с. 17.

¹⁴ Там же, с. 21.

Она [...] один раз даже попала ему в глаз. На белье вдруг появился вишневый зрачок, и получилось, что солдат косит одним глазом прямо на нас, мол, как же так, я за вас погиб, а вы в меня косточками! Мы расхохотались и пошли бродить по улице дальше. А теперь, через столько лет я знаю, что гипсовый безрукий солдат, глядя нам вслед, думал совсем другое: я погиб для чего-то важного и еще для себя, и если вы стреляли в этом пронизанным дождем и вашей любовью скверике в меня косточками, то пусть так и будет, может, это и есть часть того важного [с. 368].

Статуя гипсового солдата оказывается вовлеченной в атмосферу любви героев настолько, что под ее воздействием погибший солдат оживает, обретает лицо, становясь самостоятельным субъектом сознания, и вступает с молодыми людьми в своеобразный диалог. Он «зовет ребят за собой», «косит на них одним глазом», «думает». Его субъектность подчеркнута повторяющейся конструкцией несобственно-прямой речи: «мол, пошли», «мол [...] я за вас погиб». Вместе с тем, скверик с влюбленными и одноруким гипсовым солдатом в нем дан как воспоминание толмача о своей первой любви, что позволило ему по-иному увидеть давно прошедшее. Толмач вдруг понимает, что тогда солдат «думал совсем другое»: он не обижался, а скорее радовался своей живой причастности любви и молодости, возможность которых отобрала у него война, — причастности пусть и посредством брошенных в него вишневых косточек — «и это часть того важного» [с. 368].

«Бытийствующие» вещи соответственно наделяются человеческими жестами и действиями: «В огромном здании тихо — статуи молча разглядывают картины» [с. 170]; «Похоже, квартиру уже кто-то купил, и в коридоре толпились вещи, собранные для переезда» [с. 99]; «Хлоя попыталась снять кольцо, но оно с перепугу ухватилось за палец, не оторвать» [с. 143]. Вещи «разглядывают картины», ждут «переезда», пугаются, одним словом, действуют на правах самостоятельных субъектов сознания.

Художественный прием о-живания вещи, открывающий возможность созерцания заключенных в ней сущностных смыслов, не является, конечно же, открытием Михаила Шишкина. Вот, к примеру, фрагмент из *Счастливой Москвы* А. Платонова:

[...] при выходе хозяйка внезапно обернулась в пустоту своей комнаты. Груняхин внезапно оглянулся туда же. И ему показалось, что все предметы стали вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего чело-

века, может быть, его самого, — и все они, значит, обратили свое внимание на присутствующих людей и угрюмо усмехнулись на всех своим неясным лицом и положением¹⁵.

Заслуга писателя в другом: виртуозно «отшлифовав» данный прием в своем творчестве, он сделал его литературной нормой эпохи постмодерна.

В свою очередь, оппозиция бытийствующей вещи/о-вещественного героя в качестве ведущего принципа поэтики определяет и изображение персонажного ряда. Большинство персонажей, его составляющих, уподоблены «варежкам».

«История — рука, вы — варежка. Истории меняют вас, как варежки. Поймите, истории — это живые существа» [с. 116]. Смысл данной инверсии в том и заключается, что именно в «историях» герои-«варежки» получают возможность осознания себя в мире, а стало быть, пусть относительной, но все же свободы: «Вы думаете, если я варежка, то ничего не понимаю? Совсем ничего? Пусть я варежка — но варежка мыслящая!» [с. 128].

Каждая из «мыслящих варежек» хочет найти себе пару, любить, быть вместе, освободиться от детерминированности заданными сюжетами и известными ходами, быть самой хозяином своей судьбы. Однако ей сложно отыскать себя среди симулякров, разобраться, кем быть, во что верить. Так, Дафниса и Хлою подменили еще в детстве, в роддоме, и не быть им уже вместе: Дафнис, возвращаясь из странствий за бессмертием, находит, что у Хлои другой Дафнис, и она не узнает его, так как она уже в другой «истории».

Подмены определяют в романе «ветвящиеся» ряды двойников. При чем эти ряды моделируются, как правило, посредством той или иной «символической» вещи, к примеру: Лика/Ликэнион, по сути, отличны лишь тем, что античная героиня опускала возлюбленному Дафнису свою «косу как канат» [с. 141], по которой он мог бы к ней взбираться, а Лика Енохину опустит из окна общежития веревку, смеясь и утверждая, что «это — ее коса» [с. 260]. И тогда становится понятной загадочная для одной из героинь романа фраза: «человеческое тело вытянуто во времени» [с. 88] любовью. Двойничество и симулятивность выражают суть об-

¹⁵ М. Богомолова, *Ремарки и их функции в формировании авторской позиции (Пьеса «Шарманка»)*, в кн.: «Страна философов» Андрея Платонова..., с. 101.

манчивой действительности, за которой не стоит ничего ценного. Данные свойства маркируют область профанного, где человек легко может потерять свою сущность, где затруднено самоопределение и обретение сокровенного.

Но именно в таком мире вынужден существовать человек. Что же помогает ему сохранить себя, не исчезнуть, как любящее и ценящее человеческую жизнь существо? Автор романа показывает, что единственной силой, способной достойно противостоять жестокости тоталитарного мира, является Любовь, Семья, Взаимопонимание, Деторождение. Так бывший «мент» Анатолий, еще не имея семьи, но ради ее обретения, признавая перед Зверем «считалочку», находит в самой этой возможности душевную опору:

Этих дорогих мне людей у меня еще вовсе не было, а я уже готов был пойти ради них на все. Чтобы жить с ней просто, изо дня в день, вращая друг в друга. Чтобы сын мне на день рожденья нарисовал каракули и приписал нетвердым почерком огромными буквами: «ПАПЕ», потому что эта каля-маля, может, и есть в жизни самое важное [с. 95].

«Овеществленная» в первых «каракулях», выведенных ручонкой ребенка, Любовь и есть созидающая мир «плоть», как одно из главных бытийственных оснований.

И наконец, наблюдения над взаимосвязью слова — вещи — предмета в поэтике *Венериного волоса* мы завершим рассмотрением акта письма как о-вещественного в тексте авторского сознания. Это о-веществление проявляет себя в характере моделирования взаимосвязей между «историями». Важно здесь то, что «истории» представлены в повествовании не линейно. Так, к примеру, «история» Ксенофонта входит в романное повествование первой фразой *Анабасиса*, оказываясь тем самым в ряду других рассказанных «историй», в частности, «историй» беженцев: чтение толмачом античного сочинения чередуется с переводом им допросов. Главное же заключается в том, что в тексте «история» военного похода периода античности прерывается, возникает снова, проявляется в других пространствах, в размышлениях героев, которые могут давать ей свою интерпретацию. Иными словами, фрагменты «истории» Ксенофонта, попадая в другие «истории», оказываются в них прочитанными словно из «первоисточника».

А поскольку в сочинении Ксенофонта Михаил Шишкин воспроизводит лишь созвучное идее романа в целом, то постижение этой идеи строится на ощущении читателем четкой параллели между древними греками, оставшимися никому не нужными на чужой земле без предводителя¹⁶, и беженцами, скрывающимися от невыносимых страданий. Им также не на что надеяться и не на кого положиться.

В результате же такого рода приемом «рассказывания», который создает ощущение параллелизма, античный «сюжет» преодолевается в своей замкнутости: причудливо размыкается надением Ксенофонта статусом достоверного рассказчика путем, к примеру, получения им права повествовать о событиях февраля 1944 года в горном ауле Хайбах¹⁷. Тем, кому все же удалось спастись от сожжения, предстоит долгий путь в горы, где они встречают эллинов, греющихся у костра. Преодолевая пространство и время, эллины и чеченцы встречаются и вместе идут к морю бессмертия, ведомые Ксенофонтом. Относительность пространственно-временных границ почти демонстративна: «шов», «состыковывающий» время Ксенофонта Афинского и нашу современность, не заметен.

Подведем итоги. В художественной картине мира, изображенной Михаилом Шишкиным в *Венерином волосе*, всё абсолютно живо, или способно оживать. Как показали наши наблюдения над вещным «словом», это свойство романного космоса определяется миропониманием писателя, доминантой которого является библейское отношение к Слову как воплощенной возможности. Любая частица вещества, костей, земного праха получает в акте письма полагающийся ей статус вещи именно потому, что Слово способно осмыслять вещь и тем самым извлекать ее из «забытия», возвращать ей качество Божественного первосмысла. С позиций данного отношения к Слову структурируется повествование и моделируется образ центрального героя-повествователя, который оживляет память культурных артефактов о человеческих страданиях, открывая их этический смысл для своего времени. Посредством ожившего в Слове вещного окружения он возвращает к жизни Беллу, Гоголя, Ксенофонта, Клемента, Цицерона и других, осознавая их своими совре-

¹⁶ М. М. Бахтин отмечает, что «исходным пунктом изображения является современность Ксенофонта, именно она дает точки зрения и ценностные ориентиры»; М. М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 416.

¹⁷ Речь идет об операции по депортации «Горы», которой руководил Берия и в результате которой было сожжено около 700 жителей аула.

менниками. В открывшееся ему этическое пространство мира он помещает беженцев, записывая их «истории», чтобы обессмертить испытанные ими страдания в Слове.

Word — Thing — Object in Mikhail Shishkin's Poetics (*Maidenhair*)

The article analyzes the hierarchy and functionality of the universe of things presented in the novel *Maidenhair*. To identify Shishkin's attitude towards the world as embodiment of exquisite order, the author describes the relationships between such notions as Word and Thing, Thingness and Corporeality, Thing and Object, and Reification of consciousness in the act of writing. This method supports the identification of the artistic constants of the ontologically renewed picture of the world, which is created from the Word, understood as an embodiment of possibilities. One of them is existential dimension of things, which engage in dialog with man whom they surround. On the other hand, the endowing things with subjectivity, results in inversion of the presentation of the system of characters, which allows the artist both to adequately depict the world in which a man is forced to live, and present features that can preserve him as a loving being.

Галина Нефагина

Польша, Поморская академия в Слупске

**«ВСЁ ДЕЛО В РИФМАХ»: СИММЕТРИЯ
В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА
*ПИСЬМОВНИК***

Роман Михаила Шишкина *Письмовник* соткан из мелочей быта, из неважных подробностей, которые оказываются самыми важными, из звуков и запахов, которые почему-то у писателя всегда сопутствуют друг другу (и это тоже материал для исследования), из проблесков света и провалов тьмы, из детей и родителей, из любви и ненависти, рождения и смерти, войны и мира, словом, из вещества существования, говоря языком Андрея Платонова. Все взято из жизни, все создает некую не-реальную реальность. Если определять стиль писателя, то позволю себе назвать его импрессионистическим натур-реализмом: в романе, как и в нашей действительности, сосуществуют схваченный налету звук, неожиданно уловленный запах, вдруг замерший жест, а естественная красота природы не затмевается натуралистически описанной грязью человеческой жизнедеятельности («нужно писать живой жизнью — слезами, кровью, потом, мочой, калом, спермой»¹). Все это «разнотравье», чтобы образовать единый текст, должно быть каким-то образом упорядочено,

¹ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2010, с. 119. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

как мировой хаос упорядочивается в каждом отдельном человеке, определяя его жизнь и судьбу.

На первый взгляд, Шишкин соотносит явления по принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Кажется, лишь произвольно соединены отдельные фразы, не связанные между собой зорко подмеченные детали. Но не случайно через весь роман лейтмотивом проходит мысль о рифме: «Рифмы уже всегда были — изначально, — их нельзя придумать», «Все на свете зарифмовано со всем на свете» [с. 11]. Именно рифма, понимаемая как частный случай симметрии, определяет, как представляется, структурные опоры романа.

На симметрии построено все мироздание. «Она выражается в сходстве и парности, устанавливающих зависимость отдельных, самостоятельных явлений или событий, объединенность их в единый сюжет, единую историю»². Так зарифмованы в пространстве романа Саша и Володя, Она и Он, ибо имена вовсе не имеют значения. В вечной истории любви две половинки «уже давно одно целое. Ты — я. Я — ты» [с. 190], «Ты — мой муж. Я — твоя жена. И это самая чудесная рифма на свете» [с. 103].

Композицию романов Шишкина можно сравнить с плетением замысловатого кружева, когда симметрично повторяются ключевые слова, образы и мотивы, создающие повторяющиеся ситуации, связывающие в единый круговой узор разные времена и судьбы³. Симметрия становится главным структурным принципом *Письмовника* Шишкина.

Композиционная симметрия — внешнее проявление внутреннего сопоставления, связывающего отдельные компоненты поэтического целого. Один элемент симметрии не существует без другого, раскрывает свое значение совместно с другим, образуя новый смысл. Саша и Володя разделены временем, как осью симметрии, но их объединяет общность ощущений любящих людей. Они никогда не встречались и не встретятся в реальном мире, тем не менее у них есть общие воспоминания. Это не

² Г. Нефагина, *Симметрия и круг в структуре текста «Москва–Петушки»* Вен. Ерофеева, в кн.: *Литературный текст: проблемы и методы исследования*, ред. Н. Ищук-Фадеева, Тверь 2000, с. 42.

³ См.: Г. Нефагина, *Слово как преодоление смерти в романах М. Шишкина* в кн.: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения* [сборник научных трудов], вып. 12: *Памяти профессора Наума Лазаревича Лейдермана*, ред. Н. В. Барковская и М. Н. Липовецкий, Екатеринбург 2011, с. 217–226.

совместность воспоминаний, а именно общность, так как то, что проживал каждый из героев в период их первой любви, универсально и повторяемо. У каждого была своя дачная пора любви с купанием в озере и первым соприкосновением тел, с ночными мечтаниями и чаепитием на веранде, с гулянием по лесным тропкам и острым ощущением Другого, но уже ставшего Своим. Метафорой их общности/разделенности, своеобразной осью симметрии является тюлевая занавеска: они вроде и вместе, но между ними — призрачная/прозрачная граница. «Потом вешали тюлевые занавески и оказались по разные стороны, и так захотелось, чтобы ты меня через этот тюль поцеловал!» [с. 18]. Это основной символ композиционной симметрии: Саша и Володя существуют по разные стороны тюля — завесы тонкой, временной, не ощутимой, но преодолимой только Словом.

Володя верит, что слово продлевает жизнь и соединяет все сущее. «Через слова протянулось от того человека ко мне то, что сильнее и жизни, и смерти, особенно если понять, что это одно и то же» [с. 217]. Потому все свои впечатления, все мимолетное и важное он описывает в письмах Саше.

Роман построен на чередовании писем Ее (Саши) и Его (Володи). В отличие от эпистолярия, в котором доминирует диалогическая организация текстов, когда письмо адресата содержит ответ, комментарий, словом, реакцию на письмо адресанта, когда образуется своеобразная смысло-временная цепь писем, в *Письмовнике* ответы-комментарии как единицы общения разнесены во времени. Их связь маркируется симметричными деталями и образами. Вот в его письме упоминается, что его любимая «привыкла спать „куколкой”» [с. 27], а в ее письме, ближе к концу книги, уже немолодая женщина «легла опять, завернулась, как ты любишь, куколкой» [с. 396]. Она вспоминает, что в детстве у нее была ветрянка, и «папа сказал: — Смотри, как вызвездило!» [с. 63]. А он описывает своего командира и его ощущение дежавю: «Все точно такое же, как тогда: вот эти обои в мелкий красный цветочек — как сыпь — будто заразились от сквозняка ветрянкой» [с. 77]. Такие повторяющиеся симметрично детали в онтологическом пространстве романа играют роль скрепов. Разделенные миры героев сходятся в бытийное Всеединство. Саша замечает, что: «Млечный путь делит небо наискосок. Ты знаешь, это похоже на какую-то гигантскую дробь. В числителе — половина Все-

ленной, и в знаменателе — другая половина» [с. 15], а на другом конце Земли Володя откликается через время и расстояние: «Стою и вглядываюсь в Млечный путь. Теперь всегда сразу вижу, что он делит мироздание наискосок» [с. 221]. Поделенное наискосок мироздание обретает целостность, благодаря повторяемости универсальных явлений в конкретных жизненных ситуациях. Мысль о том, что «в книге бытия все это написано, конечно, один раз. Но оживает опять, когда кто-то читает ту страницу, которая уже была когда-то прочитана» [с. 77], принадлежит не Володе, хотя включена в его письмо: Володя транслирует размышления своего командира. В стилевом плане это уже не письмо Володи, а зарисовка автора, передающего монолог командира. Вторжение чужого слова не случайно: писатель дает установку для понимания принципиального положения своей концепции мироздания. И это, представляется, постмодернистская концепция, в изводе своем связанная с идеей повторяемости всего в мире.

Не только сами письма симметричны, симметричны и смысловые узлы онтологического пространства. Здесь можно говорить об аристотелевском понимании симметрии как условия равновесия. Чтобы невидимый мир героев не разрушился, он должен быть уравновешен. Он пишет о погибших, о смерти, она — о зарождении новой жизни, о том, что «в этом живом сгустке во мне ведь уже зреет и следующая жизнь, еще следующая, и так без конца» [с. 146]. И эта новая жизнь может быть продолжением любимого в их невидимом мире. Она пишет о смерти Сонечки, а он «как хочется жить — калекой, уродом, неважно! Жить! Не переставать дышать!» [с. 265], о том, что хочет, чтобы у него был сын как продолжение его жизни.

Пространство существования героев разделено на видимое и невидимое. Видимое дано в ощущениях, запахах и звуках, в том, что телесно и материально. В видимом мире Саши существует варежка-талисман, которая спасает папу от смерти, детские часики с нарисованными на без десяти два стрелками. Часики, только настоящие, потом появятся у вошедшей в ее видимое пространство Сони, а без десяти два превратится в один из лейтмотивов невидимого мира. Володин видимый мир — это война, похоронки, которые он должен отсылать родным погибших. Это видимое у каждого свое, и только в невидимом мире свое каждого становится их общим. Это именно в невидимом мире он — муж, она — жена.

Для невидимого мира осью симметрии является момент их физической близости, для видимого — смерть Володи, когда время разделилось на до и после. В этом «после» Саша продолжала жить, выходила замуж, теряла ребенка, хоронила мать и отца, старела. А Володя жил в словах, в написанных прежде письмах: «Какие еще нужны доказательства моего бытия, если я счастлив из-за того, что ты есть, и любишь меня, и читаешь сейчас эти строчки!» [с. 222].

По мере чтения романа тюлевая завеса истончается, одновременность существования Саши и Володи перестает быть значимой: остается общая жизнь, любовь и разлука, одиночество, война — все, что воплощено в слово. Для Володи, проходящего испытание ненужной войной, многочисленными смертями, но не готового к собственной смерти, важно понять, в чем смысл, что есть суть жизни, что такое жизнь вообще. Сначала он хочет найти ответ на вопрос о жизни, но постепенно он подменяется вопросом о смерти. Есть ли смерть просто переход в невидимое или она — это полное исчезновение? Между пониманием мира Володей и представлением о нем Саши существует симметрия, устанавливающаяся образом дыры в мироздании. Володе кажется, что «вещественная, видимая оболочка мира — материя — натягивается, засаливается, трется и протирается до дыр, и тогда в дырку, как палец ноги из рваного носка, лезет суть» [с. 100].

То есть материя не существенна, суть в невидимом — любви, смерти. Саша живет в другом, чем Володя, видимом мире и мыслит категориями этого мира, ведь она «человек всего, что можно потрогать» [с. 15]. Для нее потери не приближают к сути, а обрекают человека на одиночество и пустоту: «Дыры в мироздании — из них сквозит. И дыр этих с годами все больше и больше — люди уходят» [с. 361].

Невидимое понимается не только как абстрактная категория, как пространство обретения единства, но и как антитеза зримого. Беременная Саша еще не видит будущего ребенка, но этот невидимый ребенок уже изменяет ее жизнь, и она ощущает связь со всем в мире, что зачинается, зреет и рождается.

Для слепого мир имеет иную симметрию: не видимое и невидимое, а ощущаемое и невидимое. Действительность зрячего и действительность слепого не противопоставлены, а сопоставлены. И такое сопоставление в контексте романа приобретает метафорический характер. Володя вспоминает, как в школе для слепых, где работала его бабушка,

проходили уроки познания окружающего мира, и дети опускали руку в аквариум, чтобы узнать, что такое рыба:

Я потом, когда в комнате никого не было, подошел к аквариуму и закрыл глаза. Закатал рукав и опустил руку в воду. Прекрасная золотая рыбка на ощупь оказалась какой-то склизкой гадостью [с. 44].

Слепота в метафорическом плане — это восприятие мира таким, как он есть, без страданий о несуществующем. Это отупение от войны и примирение с ней, которое иногда постигает Володю, лишает его дара Слова. Не случайно Шишкин так жестоко соединяет в Володином письме два события, располагая их одно за другим: «Ему [старика-китайцу. — Г. Н.] наступили каблуком на кадык, и я слышал хруст горла. Сейчас мы пьем чай. Хорошо попить горячее» [с. 377].

В этом построенном на асимметрии пассаже содержится, прежде всего, опосредованная оценка любой войны, расчеловечивающей человека. Слепота в контексте романа *Письмовник* может рассматриваться как аксиологическая категория. Это потеря нравственного и эстетического чувства, отсутствие реакции на безобразное. Это — видеть «слова, а не сквозь слова» [с. 220]. Быть слепым страшно только для зрячего, а слепой не знает иной жизни, значит, он не знает, что такое потеря, что такое несчастье от слепоты. Володя выбирается из слепоты через физические страдания и душевные муки.

Может быть, это из-за ожидания первого боя, не знаю, но я все здесь чувствую острее, и все кругом, весь мир со мной откровеннее, что ли, взрослее, мужественнее. Я все вижу по-другому, ярче, будто какая-то пелена спала с глаз, через которую смотрел на жизнь раньше [с. 123].

В романе Шишкина композиционная симметрия тесно связана с ситуационной. Герои проживают одни и те же ситуации подросткового неприятия родителей, даже жестокости по отношению к ним, потерю их, смерть других близких людей: Саша — Сонечки, Володя — Кирилла Глазенапа. Для обоих в детстве все хорошее было связано с отцами. Может, потому, что это счастье было недолгим. Саша рассказывает о любимых играх с отцом, который был то дирижером, то полярным летчиком, но всегда любящим ее и всё прощающим. Больше всего ей помнилось, как отец, дирижируя, «схватил все звуки в кулак под самой люстрой и за-

душил» [с. 54]. Этот родившийся в детстве экспрессивный образ потом откликнется в ее взрослой жизни.

Володя помнил отца отрывочно (как оказалось, это был не отец, а мамин муж), но он мечтал, чтобы в невидимой перспективе его сын так же сидел на его плечах, держась за шею, и выглядывал в вокзальной толпе маму-Сашу, как когда-то он. В детском восприятии отца были сильными и молодыми, а, встретив их через годы, видят какими-то жалкими, беспомощными: «Я помню отца молодым, сильным, как он делал зарядку. Мы играли в качели — он вытягивал руку, а я цеплялась за его запястье и раскачивалась» [с. 382]; «а куда же делась та крепкая мускулистая рука, на которой я когда-то раскачивалась обезьяной» [с. 383].

Симметричными оказываются и подростковая нелюбовь, точнее, неприязнь обоих к матерям, которую позже, пройдя через смерти, и Саша, и Володя ощущают как вину. Потери становятся катализатором изменения миропонимания героев. Они как бы скрепляют и сохраняют его онтологические основы, которые мерцали в сознании.

Симметричность ситуаций, с одной стороны, демонстрирует индивидуальность, единичность существования, с другой обнажает вневременную общность героев. Кроме того, она упорядочивает жизненную эмпирику, вводя ее в онтологическое пространство.

Бабушка Володи рассказывает семейную историю о его прапрабабке, которая

[...] родила ребенка совсем еще юной девицей. Уверяла, что зачала непорочно, но никто ей не верил. [...] как раз начался ледоход. Она пришла ночью на реку и положила свой кулек на льдину [с. 45].

А Саша, уговаривая молоденькую девушку не делать аборт, как бы дописывает эту историю:

Ребенок уплыл вниз по течению. Она, горько плача, пошла с берега в свой недом, но поняла, что там будет нежизнь. [...] В ушах все время стоял детский крик. Наконец она не выдержала и пошла обратно к реке. А крик раздавался все громче и громче. Она подошла к берегу. Детский плач все ближе. [...] Она бросилась в реку, побежала по льду, проваливаясь в воду, схватила дитя, выбралась, еле живая, на берег. Села в сугроб, выпростала горячую сиську, сунула. Восался, зачмокал. И началась жизнь, горласта, благоухающая, нетленна [с. 368].

Вроде бы частный случай, повторенный дважды, становится притчей, на что указывает и сказовый стиль с поэтическими, присущими старославянским памятникам краткими прилагательными — приметой высокого стиля. Симметрия позволяет наполнить онтологическое пространство романа новыми смыслами. Жизнь — это не только Промысел Творца, она еще и во власти человека.

Симметрия смыслообразов и знаков формирует мотивную структуру романа *Письмовник*. Мотив относительности времени связан с повторяющимся в письмах и Саши, и Володи образом: «без десяти два». Без десяти два — время, которое всегда показывали нарисованные на детских часах Саши стрелки. Само расположение стрелок симметрично относительно 12, то есть точки отсчета времени, движущегося вперед. Что же такое «без десяти два»? Символ остановившегося времени? Но почему тогда Саше запомнилась счастливая молодая пара, в которой у девушки не было ноги по колено, и когда она загорала, лежа на песке, то ее ноги лежали, как без десяти два? Ведь явно эта пара была олицетворением любви и жизни, несмотря на увечность девушки. И почему Саша уверена, что «часы все только и могут, что верещать, как кузнечики, показывают, кто во что горазд, тогда как давно известно, что без десяти два» [с. 288]. Проясняется смысл образа в письмах Володи. «Вот я иду чайку попить и в те же без десяти два Земля вертится» [с. 93]. Речь идет о времени частном, субъективном — времени личных историй, и времени космическом. Без десяти два — это время детского счастья Саши, купающейся в любви отца. Это и время свидания Саши и Володи. Это время для них замерло навсегда, оно единственное и неповторимое. Это время вечной любви и счастья, то самое не остановившееся, а остановленное прекрасное мгновение:

О чем я? О том, что нет времени. Ну да, есть часы и минуты, а время — это ведь мы. Без нас время разве существует? То есть мы лишь форма существования времени. Его носители. И возбудители [с. 304].

В романе Шишкина одним из смыслообразующих мотивов является мотив зеркала. Человек связан отношениями симметрии со своим отражением. Зеркало, основное свойство которого и есть отражение, может выполнять функцию самоидентификации, способа познания самого себя, выявления непроявленных черт и качеств. Необходимо иметь в виду, что человек и его отражение находятся в отношениях обратной

симметрии, в которой правая рука оригинала — это левая рука отражения, как говорит Володин командир, «свет — это левая рука тьмы, а тьма — это правая рука света» [с. 79].

Увидев себя в военном обмундировании в зеркале, Володя воспринимает отражение как что-то чужое, несвойственное ему, как какой-то маскарад. Он — тонкий, начитанный человек с особым отношением к слову — не органичен войне, а война не органична ему. Потому он и воспринимает себя как ряженого. Позже мотив маскарада приобретет расширительное значение: война вообще противоестественна человеку, она несет смерть, и люди «переодевались для карнавала, чтобы обдурить смерть» [с. 156].

Пытается понять себя, вглядываясь в зеркало, Саша. Приведу большую цитату, в которой заложены все типы отношения человека и его зеркального отражения.

Девочкой я часами вглядывалась в зеркало. Глаза в глаза. Почему эти глаза? Почему это лицо? Почему это тело?

А вдруг это не я? И это не мои глаза, не мое лицо, не мое тело.

А вдруг я — с этими глазами, лицом и промелькнувшим телом — это только воспоминание какой-то старухи, которой я когда-нибудь стану? [с. 30].

Вопрос «почему?» — это потребность найти причину именно такого отражения. Это первый шаг к самоидентификации и проба психологического анализа своего «я». Второй вопрос выражает сомнение в адекватности внешнего облика отражению, попытку понять, тождество или искажение оригинала преподносит зеркало. Третий вопрос вообще за пределами рационального, он касается воздействия невидимого мира на зримый, проекции отражения в будущее.

Шишкин, показывая, как меняется восприятие Сашей своего отражения, в некоторых случаях вступает в спор с Михаилом Бахтиным. Ученый в работе о Федоре Михайловиче Достоевском утверждал, что:

[...] мы остаемся в самих себе и видим свое отражение, которое не может стать непосредственным моментом нашего видения и переживания мира: мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности⁴.

В романе *Письмовник* зеркало не только фиксирует внешность, оно отражает внутреннее состояние героини, но понять это можно только

⁴ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1994, с. 391.

при сопоставлении рифмующихся эпизодов. Подростком, видя нелюбовь матери к отцу, оказываясь в атмосфере их скандалов, Саша видела в зеркале анти-себя: «Вот неглаза, вот нелицо, вот неруки» [с. 69]. Влюбленная и любимая, она совсем иначе воспринимает свое отражение: «Только из-за тебя мне стали дороги мои собственные руки, ноги, мое тело — ведь ты его целовал, ты его любишь. [...] Посмотрю в зеркало и ловлю себя на мысли: а ведь это та, которую любит он. И нравлюсь себе» [с. 22].

Симметрия организует все пространство романа. Мало того, что симметричны оригинал и его отражение, симметричны и «зеркальные» эпизоды. Несколько раз повторяется отражение старой женщины и его восприятие юным существом. Старая соседка Володи, глядя на свое отражение в зеркале, утверждала, что там она ненастоящая. А семилетний мальчик видит ее морщины, дряблую кожу, видит ее старость наяву и в зеркале. На следующей странице сцена повторяется почти буквально: Саша в зеркале видит женщину, которая подкрашивает губы. И эта женщина сорока лет для нее была старой и увядающей, как для Володи его соседка. Зеркало отражает разрушительную работу времени и обозначает движение к пределу физического существования. Не случайно Володя, рассказывая о подростковом постижении своего тела, вспоминает о моменте, когда пришло понимание своей конечности в мире, который будет существовать и без него. Зеркало уподобляется глотке времени, которая беспощадно проглатывает минуты жизни. Это порождает боль и страх, сомнение в адекватности отражаемой действительности.

Шишкин использует еще одну форму проявления симметрии — двойничество. Двойник в *Письмовнике* не персонаж, представляющий собой копию, не ожившее отражение. Скорее, следует говорить не о двойничестве, а о двоении героини. Второе «я» появляется, когда нарушаются отношения с другими людьми. В детстве Саша придумала, что в ней две ее, как сестры-близняшки: «Я и она. Как в сказках: одна плохая, другая хорошая. Я — послушная, она — оторва» [с. 30]. При дефиците маминой любви и ее излишней требовательности девочке нужно было обратить на себя внимание. Саша говорит, что вторая Она никогда не появлялась в отношениях с папой, который любил и баловал ее. Но с мамой и позже в период подростковой потребности любви к режиссеру и ответного чувства в ней существуют две Саши.

Сабин Мельшиор-Бонне, исследуя природу двойничества, отмечает, что двойник, этот фантом собственного «я»,

[...] действует как своеобразный «защитный механизм», при помощи которого человек исторгает из себя часть своей внутренней сущности, часть подавляемую и нежеланную, а потому и вытесняемую, исторгаемую вовне, т. е. человек перекладывает на двойника заботы о реализации своих постыдных стремлений и чаяний, в которых невозможно признаться⁵.

Двойник Саши представляет собой классический случай зеркального отражения не внешности, а души человека. Это попытка обрести целостность через соединение разных начал, приращение того, чего не хватает для ощущения себя личностью.

В онтологии романа концептуальным является мотив смерти. Его маркерами можно считать симметрично расположенные вопрос об улыбке Джоконды и Володин ответ:

Она улыбается потому, что она уже там, а мы еще здесь. Она улыбается нам оттуда. И не улыбка это вовсе. Она уже знает то, чего мы еще не знаем. Мы все еще надеемся, вдруг там что-то есть, а она уже знает, что там ничего нет, вот и усмехается над нами, дураками [с. 369].

Между вопросом Саши и ответом Володи проходит целая ее жизнь и Володина смерть. Володя то сомневается в существовании другого мира, то верит, что он есть и там он положит голову на колени любимой Саши.

Письма Саши и Володи открывают «целостность мира в его разрывах»⁶. Возможная статичность, возникающая при полном равновесии, нарушается перспективой. Понятие «перспектива» входит в переписку с появлением в жизни Саши художника. Он объясняет своей дочери Соне, что «перспективой держится мир, как картина веревочкой, подвешенной к гвоздику» [с. 149]. Потом Саша видит, как сходятся к одной точке — невидимому гвоздику — трамвайные пути. Но перспектива — это не только прием и способ изображения в живописи, это то будущее, тот невидимый мир, в котором после смерти встретятся герои:

Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана эта нитка, за которую нас тянут обратно. И весь мир

⁵ С. Мельшиор-Бонне, *История зеркала*, пер. Ю. М. Розенберг, Москва 2006, с. 387.

⁶ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: в 3-х книгах*, кн. 3: *В конце века (1986–1990-е годы)*, Москва 2001, с. 99.

потом в этой точке схода соберется. Каждый туда вернется [...]. Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется — точка схода. Даже рельсы, и те там сходятся, и все трамваи туда едут [с. 279].

Точка схода — принадлежность невидимого мира. И если он существует для героев, то это говорит о цикличности жизни. Рождение, любовь, смерть — все рифмуется и повторяется, и «люди становятся тем, чем они всегда были, — теплом и светом» [с. 413].

И еще: Володя стремится к Саше, а Саша едет со снежной дочкой и с умершим отцом в трамвае и говорит фантомной девочке, чтобы она не удивлялась, если Там будет один человек, который положит голову ей на колени. Значит, она тоже умерла, значит, это тот трамвай, который и везет к точке встречи. И тогда все сходятся в перспективе волей автора-демиурга, который заканчивает книгу словами всех прежних писцов. И опять очевидна симметрия: именно так, словами о корабле и морской пучине, думал завершить свои записки отец Саши.

В статье представлены наблюдения не над всеми случаями симметрии, но очевидно, что симметрия, или как ее называет Шишкин, рифма, оказывается, таким образом, важнейшим приемом смыслопорождения в романе *Письмовник*.

“The Whole Secret is in Rhymes”: Symmetry in Mikhail Shishkin’s Novel *The Light and the Dark*

In the present article M. Shishkin’s novel *The Light and the Dark* (*Pismovnik*) is analyzed as a structure based on symmetry. The author focuses on compositional and conceptual symmetry, as well as on the role of semantic signs behind the creation of the text itself. The symmetry of semantic images and signs forms the framework of thematic motives. The phenomena of Mirror Reflection and Double constitute a manifestation of this symmetry. Not only the original and its reflection, but also the “mirroring” scenes are symmetrical. Symmetry allows the author to enrich the ontological sphere of the novel with new meaning.

Жужанна Калафатич

Венгрия, Будапештский экономический университет

ПОИСКИ ВЫМЫШЛЕННОГО ЦАРСТВА. ТРАНСФОРМАЦИЯ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАРРАТИВА В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ПИСЬМОВНИК*

В современной русской литературе эпистолярные жанры снова переживают свой расцвет¹. Письмо — по определению Михаила Бахтина, первичный речевой жанр, «непосредственно и прямо отражающий ситуацию общения»² — на протяжении многовековой истории своего развития отличалось исключительной устойчивостью композиционных и стилистических приемов³. Кроме этого, следует учитывать, что со второй половины XVIII века в русской культуре росла роль эпистолярного начала и происходила трансформация речевого жанра письма в особый

¹ Введение и заключение настоящей статьи являются переработанным вариантом моей другой работы: Ж. Калафатич, *Толкование бытия и себя в пространстве любви, войны и мира. Архетипические мотивы в «Письмовнике» М. Шишкина*, в кн.: *Ракла с культурни кодове = Короб культурных кодов. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. д. ф. н. Дечка Чавдарова*, редколегия Д. Кръстева, А. Степанов, П. Панайотов, Велико Търново 2016, с. 359–368.

² М. Бахтин, *Проблема речевых жанров*, в кн.: он же, *Собранные сочинения в 7-и томах*, т. 5, Москва 1997, с. 233.

³ Подробнее об этом см.: Д. Атанасова-Соколова, *Письмо как факт русской культуры XVII–XIX веков*, Budapest 2006.

тип художественного нарратива. Из бытового факта, документирующего повседневную жизнь человека, то есть с периферии литературных жанров, письмо, ворвавшись в самый центр литературы, поднимается на вершину иерархической жанровой системы словесного искусства⁴. Благодаря повышенному интересу к литературному феномену письма появились разновидности эпистолярных жанров: эпистолярный роман, эпистолярный рассказ, эпистолярная повесть и другие жанры малой прозы.

В эволюции эпистолярной прозы можно выделить периоды интенсивного развития, характеризующиеся обращением многих авторов к художественному эпистолярному дискурсу, активными поисками новых выразительных возможностей. В конце XX — начале XXI века вышло в свет множество произведений, в которых мы встречаемся с различными вариациями эпистолярного жанра. К таким текстам можно отнести, в частности, произведения Дмитрия Липскерова, Марии Рыбаковой, Владимира Сорокина, Владимира Шарова, Людмилы Улицкой, Евгения Попова, Игоря Божко, Юза Алешковского и Михаила Шишкина. Некоторые произведения упомянутых авторов подвергают каноны эпистолярного романа сложной трансформации, обыгрывая и/или иронически выворачивая их наизнанку. В то же время эпистолярный жанр предполагает возможность не только постмодернистской игры и жанровые эксперименты, но и возврат в мир повседневных будней, выдвигает на передний план чувства человека, вызывает размышления над вопросами человеческого существования, формирования личности, идентичности и бытовых ценностей. Эти, определяемые скорее как модернистские или нео-сентименталистские, основные положения наблюдаются и в романе Шишкина *Письмовник*.

С точки зрения жанровой формы произведение представляет собой роман в письмах, состоящий из цикла писем двух влюбленных — участвующего в военном походе мужчины и ожидающей его дома возлюбленной, Володи и Саши. В тексте романа находим и отсылку к прообразам жанра: к переписке Абельяра и Элоизы и роману Жан-Жака Руссо *Новая Элоиза*. Неодинаковые по объему письма разграничиваются типографически: каждое из них представляет собой отдельную главу; та-

⁴ См.: Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, с. 255–269.

ким образом, «мужские» главы чередуются с «женскими»⁵. Подобная переписка воспринимается как обычное явление до тех пор, пока не выясняется, что влюбленные живут в разных эпохах. Возможность существования вневременной любви подтверждается тщательным выстраиванием мотивной структуры и системы ссылок, работой которых, как и последовательностью и чередованием писем, управляет всеопределяющий имплицитный автор.

К наиболее важным источникам повествовательных и концептуальных мотивов, которые обеспечивают связь между письмами, принадлежит одно из них, изображающее легендарный образ царя и попа Иоанна и его страну, — *Сказание об Индийском царстве*⁶. Данный литературный памятник играет в *Письмовнике* определяющую роль во многих отношениях и на многих уровнях, поскольку в романе приводятся не только цитаты из этого произведения, но и сам могучий восточный царь-первосвященник Иоанн становится персонажем романа. Можно даже утверждать, что некоторые мотивы и проблематика *Сказания об Индийском царстве* — всевидящее зеркало, бессмертие, поиски счастья, существование других миров, вопрос времени — как бы переосмысляются и заново разворачиваются Шишкиным. Моя статья фокусируется именно на рассмотрении этого своеобразного феномена отражения и различных форм транстекстуальности.

Пресвитер Иоанн считается главнейшей фигурой восточного христианства, а создаваемый вокруг него миф на протяжении многих столетий являлся определяющим мотивом западной церковной литературы⁷. Впервые о нем упоминает Оттон Фрейзингский в своей *Хронике, или Истории о двух царствах* (1143–1146) как о правителе несторианских христиан. Позднее эти сведения попали и в другие хроники. Источником для Оттона послужили рассказы прибывшего в Италию в 1145 году епископа Габалы Гуго, на основе которых летописец воссоздал образ страны

⁵ С. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011, с. 148.

⁶ Это переводное произведение, возникшее на греческой почве в XII ст., попало на Русь в XIII или XIV в. См.: *Сказание об Индийском царстве*, подготовка текста, пер. и коммент. Г. М. Прохорова, в кн.: *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 5: XIII век, под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко, Санкт-Петербург 1997, <<http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4966>> (дата обращения: 19.04.2016).

⁷ Темой царства пресвитера Иоанна подробно занимался и Лев Гумилев в книге *Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве пресвитера Иоанна»*, Москва 2003.

попа Иоанна. Таким образом, данный источник стал первым упоминанием о таинственном царе-священнике, и одновременно положил начало охватившей континенты и распространявшейся столетиями легенде⁸.

Помимо хроники Оттона в специальной литературе указывается и другой значимый источник — письмо, которое согласно преданию написал сам поп Иоанн. Письмо датируется 1160–1170 годами; оно было адресовано византийскому императору Мануилу I Комнину. Предполагается, что написанное от имени царя восточных христиан послание вышло из-под пера некоего западного клирика. Исследователь Ульрик Кнефелькамп обосновывает данное предположение двумя главными аргументами: в обращениях прослеживается явная неприязнь к Византии, и образованность автора послания не отличается от грамотности церковнослужителей того времени⁹. Вслед за императором письмо получил и Фридрих Барбаросса, а также римский папа Александр III, который, поддавшись влиянию популярности и внушаемой ею достоверности содержания, написал в 1177 году ответ правящему на Востоке патриарху. Отношение к вымыслу как к реальности продолжало существовать и в последующие века — многие энтузиасты отправлялись на поиски по-па-царя. О стране пресвитера Иоанна повествовали и пытавшиеся ее разыскать — лишь по доходящим до них в пути слухам — миссионеры (например, Джованни Монтекорвино), а также такие великие путешественники Средневековья, как Иоанн де Плано Карпини, Гильом де Рубрук, Марко Поло¹⁰. Путешественники считали героями легенды реально существовавших правителей-несториан, возглавлявших степные ханства на территории Монголии и Северного Китая.

Проблемам, связанным с существованием священника Иоанна и его царства, посвящен и опубликованный в 2000 году роман Умберто Эко *Баудолино*, в котором главный персонаж рассказывает канцлеру и летописцу византийского императора Никите Хониату необычную историю собственной жизни. В свое повествование Баудолино включает средневековые поверья о царстве по-па Иоанна, рассказывает о написанном от имени восточного царя письме и представляет обретенных во время об-

⁸ См.: Á. W. Salgó, *János pap országa. Barangolás könyvek között egy legenda nyomában*, в кн.: *Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve: 1991–1993*, Budapest 1997, с. 366–369.

⁹ U. Knefelkamp, *Der Priesterkönig Johannes und sein Reich*, «Journal of Medieval History» 1988, № 14, с. 337–355.

¹⁰ См.: Á. W. Salgó, *János pap országa...*, с. 381–389.

учения в Париже друзей. Вымысел настолько завладевает им и компанией друзей, что они сами начинают верить в существование великой христианской империи и отправляются в путь, чтобы разыскать ее. В пути с ними происходят разные приключения, они встречаются со сказочными, фантастическими существами, чудовищами. Баудолино неоднократно подчеркивает, что всё, о чем он рассказывает, — это обман, вымысел, построенный на воображении, фантазиях. Обман и вымысел являются одной из движущих сил сюжетного действия, хотя в повествовании, как в историческом труде, указываются точные даты, воспроизводятся многочисленные эпизоды или знаменательные события реальной истории Средневековья. Легенда о царстве попа Иоанна также относится здесь к исторической действительности. Описание подготовки к путешествию — с поддельными документами, чтобы убедить Фридриха Барбароссу в достоверности письма попа Иоанна — образует значительную часть сюжетной проблематики романа. В произведении в нарративной форме рассматриваются многие важные теоретические проблемы, в частности отношения между имевшей место в действительности историей и повествованием о ней, смысл летописания, правдивость словесно излагаемых событий, а также вопросы, касающиеся важности и сути повествования и изложения истории. Взаимозависимость истории и повествования проявляется и в перипетиях, связанных с написанием письма. Баудолино составляет поддельный документ, создавая этим актом мир, который впоследствии будет открыт им же самим и его друзьями. Воображение, вымысел и реальность тесно переплетаются в тексте Эко, как и в сотворенном мире Шишкина. Баудолино должен постоянно вести повествование; как и Саша с Володей, он может понять свою жизнь, лишь обращаясь словом к другим.

Умберто Эко в своей другой книге *История иллюзий. Легендарные места, земли и страны* утверждает, что фиктивное письмо царя-священника Иоанна сыграло решающую роль в распространении христианства и цивилизации Запада¹¹. Именно поэтому становится особенно интересным то, что средневековый географический вымысел проецируется в романе Шишкина на воссоздаваемое на основе исторических

¹¹ У. Эко, *История иллюзий. Легендарные места, земли и страны*, пер. А. А. Сабашниковой, Москва 2013, с. 480.

документов и воспоминаний боксерское восстание¹². Защита христиан стала частью военного нарратива, на нее охотно ссылались и пропаганда, приводящая доводы в пользу необходимости коалиции. Отчитывающийся о ходе военных событий, передвижении войск и фронтовых буднях Володя тоже отмечает, что их путь пролегал через страну попа Иоанна. Это же утверждение звучит и в сбивчивом, пьяном монологе одного из военачальников, об этом также сообщается в производящей впечатление достоверности «Вечерней газете».

Слияние историчности и вымысла становится наиболее явным, когда в одном из писем нарратор переходит от рутинной информации о реальных событиях к повествованию о приключениях мореплавания, изображению поразительных краев и обитающих на их землях чудовищ и диковинных народов. Перечисление сказочных зверообразных или человекообразных существ является важным элементом возникшего по следам историй об Александре Македонском жанра «*mirabilia*», а затем и средневековых энциклопедий¹³.

Известно, что автор писем попа Иоанна был хорошо знаком с античной литературой о чудесах Востока. Среди источников легендарной истории можно найти как роман Александра Македонского, так и некоторые древнехристианские легенды, авторский сплав элементов мира сказок и верований различных восточных культур с реальными данными из путевых записок и отчетов. Это жанровое разнообразие характерно и для выстраиваемого из разнородных элементов романа Шишкина.

¹² Боксерское восстание вспыхнуло в Маньчжурии и Пекине в конце 1890-х годов. Члены тайного общества «Кулак во имя справедливости и согласия» (Ихэцюань), владеющие традиционными видами китайского боевого искусства, провозгласили борьбу со всем, что, по их мнению, превращает Китай в полуколонию: с иностранцами и иностранными интересами, миссионерами, китайцами-христианами и беспомощной Маньчжурской династией. См. подробнее: P. Cohen, *History in Three Keys: The Boxers as Event, Experience, and Myth*, New York 1997. Шишкина интересует не облик самой войны, а, скорее, события вне зависимости от времени и пространства, их архетипический характер. Так, первая война XX ст. стала архетипом всех войн, моделью всех военных положений. В шишкинских текстах отсутствуют присущие историческим источникам имперский пафос и сознание миссии. Володя с интересом воспринимает другой мир, чужую культуру: он пишет о вере китайских бойцов, о всеобъемлющей живой энергии и искусстве китайской каллиграфии. Ему не по душе роль вершителя судеб и справедливости. Он — созерцатель, не принимающий любое насилие интеллигент.

¹³ У. Эко, *История иллюзий...*

В письме интегрируется сказка, фантастическое повествование, путевые записки, военные-полевые репортажи, дневниковые записи, семейная хроника, мемуары, и даже роман инициации в такой форме, о которой пишет Бахтин в своих заметках к лекциям по поводу прозы Андрея Белого¹⁴. Основу сюжетной организации *Письмовника* как романа инициации составляет поиск как таковой: поиск счастья, близкого человека, самого себя, а также смысла и тайны бытия. Используемые Шишкиным образы и символы соединяют явления жизни с космическим уровнем. Образы и феномены природы (речной поток, море, звезды, песок, расширение и сужение Вселенной, расположение стеклышек калейдоскопа, как и порядок соединения атомов в молекулах) иллюстрируют непосредственное участие космоса в формировании жизни, в судьбе Володи и Саши.

Шишкин, исходя из фрагмента, из мельчайших подробностей жизненных происшествий, с помощью ассоциативной цепочки выводит читателя в другую плоскость. Согласно такому восприятию, жизнь — постоянное разрушение, распад, затем восстановление, возрождение, воссоздание чего-либо. Это установка одинаково действует как на уровне маленького мира, так и на уровне макромира.

Вначале мы все были вместе, одним целым. Потом всех разбросало, но к каждому привязана эта нитка, за которую нас тянут обратно. И весь мир потом в этой точке снова соберется. Каждый туда вернется [...]. Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется — точка схода¹⁵.

Созерцание явлений мира и поиски скрывающегося за ними смысла присущи обоим авторам писем. В мифе о попе Иоанне снятие двойственности видимого и невидимого, очевидного и скрытого свершается при помощи зеркала. В установленном в саду своего дворца зеркале поп Иоанн видит все, что происходит в его царстве, но зеркало также пока-

¹⁴ Лена Силард отмечает, что Бахтин при интерпретации произведений Андрея Белого по сути первым обратил внимание на характерные особенности процесса становления романа инициации. Мысли и идеи прочитанных Бахтиным лекций в период 1922–1927 гг. сохранились благодаря записям одной из слушательниц, Рахили Моисеевны Миркиной. L. Szilárd, *A beavatásregény forrásai az orosz irodalomban*, в кн.: *A ja sz vami. Tanulmánykötet Szőke Katalin születésnapjára*, szerk. Zs. Hetényi, Zs. Kalafatics, Gy. Z. Józsa, Budapest 2016, с. 141–152.

¹⁵ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2010, с. 279. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобках.

зывает будущее и истинное лицо каждого человека. Обнаружить правду и выявить тайные усилия стремятся и повествователи Шишкина, поэтому не случайно, что зсмотрение в зеркало становится повторяющимся мотивом на уровне сюжета.

Умберто Эко в своем семиотическом обзоре отмечает протезное свойство зеркала, то есть то, что зеркало — это такой вспомогательный инструмент, который расширяет радиус действия данного органа, выполняя при этом функцию посредника¹⁶. Уже само написание письма может рассматриваться как зеркальное отражение, ведь для самопознания и самооценки необходим взгляд на себя снаружи, внешнее отображение.

Значимость самопознания подчеркивается в апокрифическом Евангелии от Фомы. Миф же о царе-попе Иоанне тесно переплетается с легендой об апостоле святом Фоме, с легендами о сотворении чудес¹⁷. В письме Иоанна же говорится, что тело апостола Фомы покоится в его стране. Письма обоих шишкинских героев мотивированы потребностью найти понимание, и спустя некоторое время — в силу особенностей жанра — они становятся саморефлексией; авторы размышляют над самим процессом письма, то есть созданием текста, творчеством¹⁸. В размышлениях о словесном самовыражении мы находим обе крайности: улавливаются скептицизм в отношении языка, слова и возможностей выразить этими средствами себя и мир, а также значимость акта именования, номинации. Уже в начале *Письмовника* выясняется, что Володя пошел в армию только затем, чтобы освободиться от призвания писателя, от страсти к творчеству. Перед этим он ритуально сжег все свои рукописи и дневниковые записи.

Ты знаешь, когда-то я почувствовал себя таким Ноем, которому открылось, что рано или поздно придет потоп и жизнь всех на земле прекратится. И поэтому он должен строить ковчег, чтобы спастись. Ной не живет больше, как все, а только ходит и думает о потопе. И вот я тоже строил мой ковчег. Только мой ковчег был не из бревен, а из слов. И вот все кругом жили сегодняшней жизнью, радовались мимолетному, а я мог думать только о неиз-

¹⁶ См.: У. Эко, *Зеркала*, пер. О. А. Чулкова, в кн.: «*Метафизические исследования*». Альманах, ред. Б. Соколов, вып. 11: *Метафизические исследования: Язык*, отв. ред. В. В. Кирющенко, А. В. Малинов, Санкт-Петербург 1999, с. 218–244.

¹⁷ См.: Á. W. Salgó, *János pap országa...*, с. 372–375.

¹⁸ См.: Ж. Калафатич, *Толкование бытия и себя...*, с. 365–366.

бежности потопа и о ковчеге. Мне они казались несчастными, а я, наверно, им [с. 284–285], —

говорит он о доармейском периоде своей жизни. Согласно такому восприятию, язык подразумевает шанс на спасение, а текст обеспечивает возможность выживания. В то же время в другом фрагменте своих писем он отмечает, что пережитый опыт в тысячу раз важнее и не может быть передан словами:

Я верил, что слова — это мое тело, когда меня нет. [...]

Чем больше я переключал себя в слова, тем очевиднее становилось бессилие что-то словами выразить. Вернее, так — слова могут создать что-то свое, но ты не можешь стать словами. [...]

А главное — настоящее ни в какие слова не влезает. От настоящего — не мешь. Все, что в жизни происходит важного, — выше слов [с. 218].

Я должен был освободиться от них. Почувствовать себя свободным. Живым просто так. Я должен был доказать, что существую сам по себе, без слов. Мне нужны были доказательства моего бытия [с. 220].

Отдаление от писательского поприща парадоксальным образом снова возвращает Володю к письму и словам, которые означают для героев продление жизни.

Саша и Володя сталкиваются со всеми архетипичными, основополагающими ситуациями человеческого бытия и человеческих отношений, такими как зачатие, первая любовь, отношения с родителями, дружба, отношения с ребенком, потеря любимого человека, смерть. Либо в вымышленном мире произведения, либо в своем воображении они переживают эти ситуации, имплицитные размышления над вопросами бытия. К раздумьям над такими вопросами, как время, смерть, страдания, любовь, ускользнувшее время, проблемы тела и души, Володя подходит с исторической и философской перспективы, а Саша — с позиции маленького мира, индивидуума. Точкой пересечения исторической и личной перспективы все же становится осознание человеком бренности своего бытия, неприятия возможности собственной смерти. Это осознание означает и размышления о жизни: возможность жизни, observable и обдумываемой с перспективы смерти¹⁹. Из философских,

¹⁹ А. Скотница, *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина. Постановка вопроса*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX–XXI веков*:

религиозных и мифологических представлений об этом можно составить целый каталог.

Совершенно очевидно, что в рассматриваемом произведении вопросы смерти, потери, рождения, любви и онтологической сути языка тесно связаны между собой. Эта связь характерна не только для данного романа, но является лейтмотивом всей шишкинской прозы. Мысль о воскрешении, выживании, возрождении подтверждается также мифологемами *Письмовника*²⁰, среди которых присутствует и сказка *Снегурочка*. Страдающая от одиночества и бездетности Саша, как и старик со старухой в известной сказке, тоже лепит из снега себе дочку, оживающую под воздействием силы любви и душевной теплоты героини. Саша рассказывает дочке сказки о царстве попа Иоанна, которые слышала от отца в детстве и которые очень любила:

В стране моей рождаются и обитают верблюды двугорбые и одногорбые, гиппопотамы, крокодилы, метагалинарии, жирафы, пантеры, дикие ослы, львы белые и червонные, немые цикады, грифоны и ламии. Еще здесь рождаются нетленные люди, зверь единорог, птица попугай, дерево эбен, корица, перец и благоуханный камыш. И есть у меня дочь, царица цариц, повелительница жизни, и царство мое — ее царство [с. 60].

Согласно древней философии, занимающейся основополагающими вопросами бытия, забота о душе должна являться примером достойной земной жизни. Но только со смертью наступает окончательное очищение души от телесного влияния. Платон считал, что душа, высвободившись из телесной оболочки, примыкает к тысячелетнему круговороту изначально единого космоса. Круговороту, повторению в романной схеме отводится определяющая роль. Мы попадаем в такой виртуальный мир, в котором время соединяется с понятием абсолютного бытия.

В романе Шишкина мысли о бытии вне пространства и времени, о бессмертии духа не ставятся в кавычки. Империя Иоанна — утопическое пространство, где встречаются когда-то жившие и ныне живущие; такое место, где останавливается время. В завершающем действие диалоге, в последнем своем письме давно умерший Володя ведет беседу с попом Иоанном, который именно в тот момент заканчивает написа-

направления и течения, [Екатеринбург] 2014, № 4, с. 77–90.

²⁰ С. Н. Лашова, *Мотив воскрешения в прозе М. Шишкина*, «Гуманитарный вектор», серия: Педагогика, психология, [Чита] 2011, № 4, с. 199–205.

ние письма. Это письмо может адресоваться византийскому императору, или же может быть запиской отца Саши, ведь роман завершается формулой, которая также и отцом посвящена завершению. Данный факт снова подтверждает один из постулатов романа о том, что все явления в мире движутся к точке своего соприкосновения, к точке схода.

In Search of a Contrived Empire: Transformations of the Epistolary Narrative

Since the end of the 20th century the genre of epistolary fiction in the contemporary Russian literature is going through a renaissance of sorts. Let us just think of the literary works of Dimitri Lipskerov, Maria Rybakova, Vladimir Sorokin, Vladimir Sharov, Lyudmila Ulitskaya, Evgeny Popov, Igor Bozhko, Yuz Aleshkovsky or Mikhail Shishkin. The epistolary genre is often characterized by a complex narrative structure, in which different literary categories (fantasy, utopia, travel and picaresque literature, satire, etc.), as well as some stylistic features common to philosophy, philology and myth, are merged together into one text. In the present paper the author focuses on the novel *The Light and the Dark* by Mikhail Shishkin, which was published in 2010, and tries to determine how various literary genres (other than epistolary) are woven into its epistolary narrative. The author primarily focuses on Shishkin's representation of Prester John, an Eastern Christian patriarch, and the myth built around him.

Илона Мотеюнайте

Россия, Псковский государственный университет

СЛОВО КАК СПОСОБ ПРЕОДОЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ В РОМАНАХ МИХАИЛА ШИШКИНА И ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА

Критики и исследователи выделяют, главным образом, две особенности поэтики Михаила Шишкина: специфическое отражение времени и игру с документальными жанрами в изводе эго-документа, которая определяет специфику языка его романов. В целом, пишущие о Шишкине развивают мысль писателя о том, что «действие его романов происходит [...] всегда и везде»¹. Они предлагают разные формулировки специфической темпоральности у Шишкина: Наталья Иванова видит в текстах «полифоническое сочетание времен и мест»²; Валерий Шубинский отмечает, что «у Шишкина [...] разные эры русского времени существуют одновременно, сливаясь, слипаясь, отражаясь друг в друге»³; Светлана Лашова выдвигает принцип пазла: «Как в пазле разрозненные фрагменты мозаики соединяются в целостную картинку, так

¹ М. Шишкин, «Роман всегда умнее автора» [интервью Наталье Кочетковой], «Известия», <<http://iz.ru/news/358397>> (дата обращения: 14.04.2016).

² Н. Иванова, *Можно ли перепатриотичить патриота?*, «Полит.Ру», <<http://www.polit.ru/culture/2005/07/26/ivanovashishk>> (дата обращения: 14.04.2016).

³ В. Шубинский, *Лев Усыскин. Русские истории*, «Знамя» 2009, № 9, <<http://znamlit.ru/publication.php?id=4038>> (дата обращения: 30.08.2016).

кусочки времени (прошлое, настоящее, будущее) соединяются в текстах М. Шишкина в некий особый пространственно-временной континуум — вечное „сейчас”⁴. Этот ряд можно продолжить сходными определениями в статьях других авторов. Наследуя самой известной в этой сфере традиции, традиции Михаила Бахтина, Ольга Ревзина, рассмотрев повествовательную структуру шишкинских текстов, назвала его хронотоп «хронотопом, в котором аннулировано время»⁵.

При всей яркости этого свойства поэтики Шишкина думается, что оно не столько специфично для него, сколько выразительно демонстрирует ряд традиций современной русской литературы. Доказать это хотелось бы сравнением его поэтики с поэтикой романа Евгения Водолазкина *Лавр*: обнаружение сходства между этими очень разными писателями проливает свет на формирующиеся в сегодняшней культуре тенденции.

У обоих авторов восприятие времени — одна из центральных тем; она определяет художественную организацию их романов. При этом время выступает категорией, означающей, прежде всего, протяженность, процессуальность, континуальность в самом широком смысле слова. Акцент в произведениях стоит на осмыслении этой категории человеком, поэтому на первый план выступает художественная трансформация рефлексии о времени авторами и героями. У Шишкина «странность» времени проистекает из игнорирования автором его фундаментального свойства, основного при обыденном и культурном восприятии времени человеком: писатель отходит от обязательной последовательности событий в формировании художественного мира, мы имеем дело с отказом от истории на уровне авторского повествования. Ведь приведенные выше высказывания критиков касаются, прежде всего, исторического времени, поскольку события разных эпох в текстах Шишкина описываются как одновременные, то есть разрушается привычная линейность истории. Нечто сходное мы видим и у Водолазкина. Герои *Лавра* часто разговаривают о природе времени и приходят к выводу о том, что «времени нет»⁶, сетуя на то, что «Жизни в целом, во всех деталях, не рассказать

⁴ С. Н. Лашова, *Принцип назла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета», серия: *Российская и зарубежная филология*, № 6 (12), Пермь 2010, с. 186–190.

⁵ О. Ревзина, *Хронотоп в современном романе*, в кн.: *Художественный текст как динамическая система*, отв. ред. Н. А. Фатеева, Москва 2006, с. 265–279.

⁶ Е. Водолазкин, *Лавр*, Москва 2014, с. 279. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициала заглавия и страницы в скобках.

[...]» [Л, с. 312]; их устами автор выговаривает те же, что и у Шишкина, проблемы: всесильно ли время и возможно ли общение людей через смерть?

Однако если Шишкин игнорирует историческую линейность с помощью виртуозных композиций, то Водолазкин уже в подзаголовке объявляет, что пишет неисторический роман. Это авторское предупреждение изначально настраивает читателя на сомнительность принятых темпоральных стереотипов; его роман, по меткому замечанию Татьяны Морозовой⁷, точнее было бы назвать «внеисторическим».

Это не означает нигилистического разоблачения всех читательских ожиданий, даже наоборот: оба автора очень литературны. Они легко совмещают разные языковые пласты, включая древние языки (церковнославянский, древнерусский, латынь и греческий); активно используют аллюзии на европейские и русские культурные традиции, опираются на множество литературных текстов. Но эти общие в постмодернистской литературе черты поэтики у них служат средством осмысления не столько истории (как сегодня модно в отечественной словесности), сколько времени как философской категории. Возможно, такая глубина рефлексии и привлекает читателей.

При этом на фоне одновременности = вневременности исторического фона авторы всегда сохраняют линейность в описаниях человеческих судеб (у Шишкина нарушения сюжетной хронологии за счет ретроспекций не разрушают этого впечатления). Совмещение двух темпоральных тенденций: игнорирование линейности исторического времени и признание линейности времени индивидуальной человеческой жизни — созвучно и выраженной в *Лавре* мысли:

[...] история несвободна. В ней столько [...] помыслов и поступков, что она не может свести их воедино и объемлется только Богом. Я бы даже сказал, что свободны не люди, а человек. Скрещение же человеческих воль уподоблю блохам в сосуде: их движение очевидно, но разве оно имеет общую направленность? Потому у истории нет цели, как нет ее и у человечества. Цель есть только у человека. И то не всегда [Л, с. 259].

Таким образом, оба интересующих нас автора опираются на не новую, но не теряющую актуальности мысль о специфике индивидуального человеческого времени как линейного и конечного, что и актуали-

⁷ Т. Морозова, *Стать Лавром*, «Знамя» 2013, № 4, с. 210.

зирует экзистенциальный страх смерти, ярко выраженный в последнем шишкинском романе.

В тексте *Письмовника* едва ли не самый частый лексический повтор в семантическом поле «время» — повтор выражения «все время». Им определяются постоянные и относительно длительные процессы воспоминаний, думания, «скучания»: «**Все время**⁸ вспоминаю наше лето»⁹; «Есть люди, которые **все время** сражаются с журавлями» [П, с. 16]; «человек рождается, живет и умирает счастливым, только **все время** забывает об этом» [П, с. 79]; «Ты просто не представляешь себе, что значит **все время** зависеть от нее!» [П, с. 31]; «Она **все время** повторяла где-то вычитанное, что жизнь — это не роман, что она не усыпана розами, что в ней надо делать не только то, что хочешь, и вообще мы явились на землю не для того, чтобы развлекаться» [П, с. 68]; «И еще **все время** пытаюсь найти какое-то оправдание тому, что ты сейчас не здесь, не рядом со мной» [П, с. 84]; «У Грушеньки Достоевского был особенный „изгиб“ тела. Думаю **все время** — что это за изгиб такой?» [П, с. 94] и т. д.

Однако не только процессы, но и действия, явно темпорально ограниченные, часто сопровождаются в тексте писем этим речевым оборотом: «Непонятно, как можно посвятить себя науке побеждать, если сидишь **все время** над бездной и из тебя льется?» [П, с. 14]; «А вот мы на даче белим потолок, прикрыв мебель и пол старыми газетами. Ходили босиком, и газеты **все время** прилипали к ногам» [П, с. 18]; «Или вот, мы идем по нашему парку, а ты сбегаешь **все время** с асфальтовой дорожки, рвешь пучки травы и приносишь мне показать то одну метелку, то другую» [П, с. 25]; «И вот этот учитель плавания поддерживал снизу, и рука **все время** соскальзывала с живота все ниже и ниже, будто случайно» [П, с. 40]; «Я хочу **все время** забраться подальше от берега, на глубину — папа не пускает [...]» [П, с. 48]; «Папа **все время** спрашивает меня: — Который час?» [П, с. 48]; «Женщина **все время** кричала, а потом стала рожать, и папе пришлось принимать у нее роды» [П, с. 58]; «Когда они брали меня в кино, мама шептала ему на ухо, что происходит на экране, и на нее **все время** шикали» [П, с. 88]; «Отчим **все время** носил с собой железную дощечку с крышкой, в которой были квадратные окошечки» [П, с. 90]; «Один **все время** выставлял карандаш в вытянутой руке, щу-

⁸ Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах наш. — И. М.

⁹ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2011, с. 12. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием инициала заглавия и страницы в скобках.

рять, что-то в женщине отмерял» [П, с. 95]; «Перед натурщицей стоял на полу калорифер, но было видно, что ей холодно — **все время** простуженно шмыгала носом» [П, с. 96]. Ряд примеров можно продолжить.

Выбирая выражение «все время» в фиксации прошлого, герои Шишкина стремятся подчинить переживаемому моменту время вообще, расширить миг до вечности, утвердив себя — в том числе мельчайшими деталями интериоризованной действительности — в бытии. Страх героев перед движением времени соответствует интенции автора: вектор развития судеб персонажей *Взятия Измаила*, Беллы (*Венерин волос*), Саши и Володи (*Письмовник*) у него всегда направлен от счастья к несчастью. Такова сюжетная репрезентация авторского представления об отношениях человека со временем, которое писатель озвучил в интервью журналу «Time Out»: «Отношения у меня со временем весьма неоригинальные: только соберешься жить, а скоро уже 50 стукнет. Время безжалостно к людям, не любит оно никого. Плачу ему тем же»¹⁰.

В таком мире человеку свойственно стремление остановить неизбежно разрушительный ход времени. В *Письмовнике* эта идея нашла образное воплощение: четырежды упоминаются игрушечные часы:

Он подарил мне часики — детские, ненастоящие, с нарисованными стрелками. Я смотрю на них с гордостью и отвечаю:

— Без десяти два.

На них всегда без десяти два [П, с. 48].

В финале этот отцовский подарок упоминается с символической нагрузкой, как знак смерти-вечности. Замершие стрелки часов отражают спасительную для человека остановку; не случайно едва ли не самое частое в романе слово «сейчас», оно использовано более полутора сотен раз. Его настойчивое повторение напоминает о магических, заклинательных свойствах языка в архаических культурах. Созвучие героям древней идеи отождествления слова и именуемой им вещи неоднократно обсуждается в романах Шишкина, ограничимся одним примером: «мысли и слова сделаны из той же сути, что и это зарево, или то же зарево, но отраженное вон в той луже, или моя рука с перебинтованным пальцем» [П, с. 11].

¹⁰ М. Шишкин, *Смерть, как жизнь, внесловесна* [интервью Нине Ивановой], «Time Out», 3.09.2010, <<http://www.timeout.ru/msk/feature/14237>> (дата обращения: 14.05.2016).

Содержательное и эмоциональное наполнение остановленного человеком «сейчас» разнится; но его обозначение единицами времени складывается в тенденцию. Поскольку конкретные темпоральные обозначения в текстах Шишкина не распространены, их появление привлекает особенное внимание. Слово «день», например, появляется в описании получения похоронки:

Володенька!
 Сколько же времени уже прошло?
 Мне тогда позвонила твоя мама, но говорить не смогла. Трубку взял твой отчим. Он мне все сказал.
 Два дня я пролежала, не вставая. Зачем вставать?
 Все оледенело. И душа, и ноги [П, с. 108–109].

Обозначением единицы времени воспроизводится тот самый «разрыв времен», о котором Шишкин говорил в уже цитированном интервью:

У времени есть одна особенность: оно рано или поздно рвется. «Распалась связь времен» — хоть раз в жизни это испытывает каждый, а не только датский принц. Мир разваливается. Видимое становится невидимым и наоборот. Вроде бы надежное превращается в труху. В этом рассыпавшемся времени человек и становится человеком. Это время не условное, а настоящее¹¹.

Таким образом, момент распада и разрыва временного потока, момент человеческого страдания воспринимается у Шишкина «настоящим» и в значении темпоральности, и в значении подлинности. Водолазкин же в романе *Лавр* текучесть времени отражает без драматизма. Но и он акцентирует мысль о конечности человеческой жизни как значимую для субъекта: «Человек сотворен из праха. И в прах обратится. Но тело, которое ему дано на **время жизни**, прекрасно» [Л, с. 35].

Длительность жизненного процесса Водолазкин передает выражениями «время от времени», «со временем» и другими подобными, например: «**Время от времени** высказывается даже мысль, что даровавший исцеления не мог умереть, как все прочие» [Л, с. 9]; «Со сборщиками грибов **время от времени** заговаривают привидения» [Л, с. 15]; «Христофор знал, что **со временем** моровое поветрие и само выходит из

¹¹ Там же.

изб, но эту меру предосторожности не счел лишней» [Л, с. 16]; «Но образ действий твой считаю, прости, экзотическим. **В свое время** я расскажу тебе, как это делается» [Л, с. 22]; «Волк **время от времени** жмурился, но было непонятно, видит ли он птицу на самом деле» [Л, с. 33]; «**Время от времени** она жаловалась на головную боль и головокружение» [Л, с. 87]; «**Время от времени** кисть сжималась в кулак, и это показывало, что Егор еще жив» [Л, с. 121]; «**Время от времени** Арсений чувствовал ангельское дуновение, и это его успокаивало» [Л, с. 124]; «Я заметил, сказал Амброджо, глядя вслед прохожему, что за негодностью дорог люди Древней Руси предпочитают водный путь. Они, кстати, еще не знают, что Русь — Древняя, но **со временем** разберутся» [Л, с. 258]. В противоположность Шишкину, длительность времени здесь изначально предполагает его дискретность в человеческом восприятии, что отражается и в персонажной сфере романа, и в авторском повествовании.

Однако слово «час», то есть обозначение единицы времени этот автор тоже обычно использует при описании особых состояний человека: предсмертного («Ляг, дедушка. Аще лягу, в той же **час** умру» [Л, с. 58]); предродового (оказавшегося предсмертным) («27 ноября в **час сумерек** у Устины отошли воды. [...] Арсений прижался губами к ее лбу и заплакал. Он чувствовал страх, какого не чувствовал еще никогда в жизни. Устина гладила его по затылку. **Через час** у нее начались схватки» [Л, с. 92–93]); моментов особого страдания («Он двигался медленно, но ровно, как будто не провел **все эти часы** в полуобмороке» [Л, с. 110]), внутренней сосредоточенности («Там, где его помощь могла оказаться решающей, он оставался на **долгие часы** и убеждал грустных ангелов смерти повременить» [Л, с. 135]), молитвы («Падая от усталости и недосыпания, Ксения усилила молитву. Она преклоняла колени перед иконами в красном углу и стояла так **часами**» [Л, с. 143]). Однако в соответствии с авторской интенцией Водолазкина острота ощущения человеком собственной субъективности снижается дистанцией между автором и героями:

Судя по его немногочисленным высказываниям, он не собирался пребывать в теле вечно — потому хотя бы, что занимался им всю жизнь. Да и эликсира бессмертия у него, скорее всего, не было. Подобного рода вещи как-то не соответствуют тому, что мы о нем знаем. Иными словами, можно с уверенностью сказать, что в настоящее время его с нами нет. Стоит при

этом оговориться, что сам он не всегда понимал, какое время следует считать настоящим [Л, с. 10].

У Шишкина такая дистанция практически отсутствует. Свое «настоящее» его герои стремятся заковать, становясь авторами и создавая речевые «документы» о собственной жизни. Водолазкин тоже начинает свой роман с этимологии слова «врач» и в *Прологомене* развивает мысль о предрасположенности людей к говорению как к самому эффективно-му способу лечить и облегчать страдания; символично, что человеческие образы здесь — это врачи, больные и их родственники. Однако лишь врач знает и о спасительности молчания, в чем отражена христианская по происхождению мысль о греховности человека и сложной природе Слова: «Он помнил слова Арсения Великого: много раз я сожалел о словах, которые произносили уста мои, но о молчании я не жалел никогда» [Л, с. 8]. Сравним с Шишкиным:

Златоусты всех времен и народов уверяли, что письмо не знает смерти, и я им верил — ведь это единственное средство общения мертвых, живых и еще не родившихся.

Я был убежден, что мои слова — это то, что останется после того, как все сегодняшнее, мимолетное сбросят в выгребную яму на бабушкином кладбище, и потому написанное мной — это самая важная, самая главная часть меня. [...]

Так вот, златоусты, с их упованием на продление себя во времени, это такие же глупые начитанные мальчики, как я, пытающиеся всю свою жизнь заговорить витиеватыми разговорами смерть, а она, в конце концов, не дослушав, все равно хлопнет их по ушам [П, с. 218–219].

Христианский код европейской культуры — актуальный архетип и в трех последних романах Шишкина. Это, например, цитата из неканонической части апокалипсического видения пророка Варуха, вынесенная в эпиграф *Венерина волоса*:

И прах будет призван, и ему будет сказано: «Верни то, что тебе не принадлежит; яви то, что ты сохранял до времени». Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем (*Откровение Варуха, сына Нерии*. 4, XLII).

Вспомним еще сквозной символический мотив отцовских объяснений ребенку сути слова. Во *Взятии Измаила* есть эпизод, когда отец настаивает на важности чтения, в *Венерином волосе* отец Беллы дарит

ей тетрадь, чтобы девочка вела дневник, обеспечивая себе бессмертие, в *Письмовнике* Володю наставляет начальник: «– Вот и я, сынок, был в твоём возрасте — и вдруг все понял. А потом всю жизнь пытался понять, что я тогда понял. [...] И запомни: любое слово умнее пера» [П, с. 62].

К нему примыкает и мотив сохранения запаха/дыхания как символического выражения духа. В ряду христианских аллюзий и стилистика разговора с отцом в финале *Письмовника*, и намек на неопалимую купину в почти мистической картине венчания влюбленных, описанной Сашей перед письмом о похоронке. Все они объединяются в модернистском признании перформативной функции языка: «Пишут, что в начале снова будет слово» [П, с. 7]; сравним с: «Порой уже не существенно, как и кем слово сказано. Важно лишь то, что оно было сказано. На худой конец подумано [Л, с. 39]. Майя Кучерская справедливо назвала *Венерин волос* «невероятно азартным и, конечно, не претендующим на каноничность толкованием образа „воскрешение плоти”»¹², понимая под последним человеческий рассказ¹³. В этом же русле двигалась и мысль Михаила Эдельштейна, откликнувшегося на *Взятие Измаила*:

Роман о том, как пишется роман, роман о структуре современного романа, о рождении космоса из хаоса, языка из немоты сам сделан по такому же принципу (ведь «об этом» в такого рода тексте значит «из этого»). Отсюда, в частности, ключевая метафора сотворения мира, отсюда в эпилоге картина родов. «Человеческий» и метароманный сюжеты переплетаются, зеркалят друг друга и в итоге сливаются. Рождение сына оказывается равно созданию текста, еще точнее — само оборачивается созданием текста¹⁴.

На уровне повествования различные тенденции в восприятии слова структурируются у Шишкина объединением многочисленных человеческих рассказов, на что уже не раз обращали внимание пишущие о нем¹⁵. Представляя эти рассказы читателю, автор как будто старается

¹² М. Кучерская, «Бог сохраняет все; особенно — слова...»: о романе Михаила Шишкина «Венерин волос», «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2>> (дата обращения: 14.05.2016).

¹³ «Я верил, что слова — это мое тело, когда меня нет» [П, с. 218].

¹⁴ М. Эдельштейн, *Куда расходятся тропки?*, «Русский журнал» 2003, <<http://www.russ.ru/krug>> (дата обращения: 14.05.2016).

¹⁵ См., напр.: «И все они — беженцы, швейцарские полицейские, Ксенофонт, Юрьева, а потом вообще уже неизвестно кто (потому что допросы постепенно перетекают в бесконечные диалоги, проходящие вне времени и места, пиры, на которых пируют два

преодолеть условность литературы, имитируя живую коммуникацию. Основную роль в этой имитации можно определить как активную обращенность к собеседнику, поскольку перед нами исповеди, рассказы, интервью, открытки, письма, — стилизации речевых жанров, сформированных повседневным общением людей. Импульсом к созданию «документов» выдвигается потребность быть услышанным:

Подумал, что секрет дежавю, наверное, заключается в том, что в книге бытия все это написано, конечно, только один раз. Но оживает опять, когда кто-то снова читает ту страницу, которая уже была когда-то прочитана. [...]

Значит, просто кто-то читает сейчас эти строчки — вот и весь секрет дежавю [П, с. 77].

Творчество Шишкина актуализирует фундаментальную основу литературы на уровне и приема, и смысла, поскольку акцентирует коммуникативную функцию языка в эпоху тотального одиночества. Упомянутое выше выражение «все время» используется и в момент осознания героем смертности:

Ты однажды взяла круглую гальку и вставила ее себе в глаз, будто монокль. Я эту гальку забрал, и она лежала на подоконнике. И все время на меня смотрела. И вдруг я понял, что это и есть чей-то зрачок. И он меня видит. И не меня только, а вообще — все. Потому что перед этой галькой — она даже не успеет моргнуть — все промелькнет, исчезнет, и я, и эта комната, и этот город за окном. В ту секунду я почувствовал всю ничтожность и всех прочитанных книг, и всех исписанных моих тетрадок, и стало так не по себе. Такая охватила тревога. Вдруг осознал, что, наоборот, на самом деле этот зрачок ни моей комнаты, ни меня не только не видит, но и вообще не может увидеть даже при всем желании, потому что я для него промелькну так быстро, что он и не успеет ничего заметить. Он — настоящий, существует, а я для него разве существую? [П, с. 41].

сознания, две души), так вот, все они без умолку говорят» (М. Кучерская, «*Бог сохраняет все; особенно — слова*»...). Или: «Все его романы представляют собой переплетение различных видов вымышленного документального письма. Герои М. Шишкина „закрепляют“ свою жизнь в слове: пишут автобиографии (герой романа *Взятие Измаила* адвокат Александр Васильевич), дневники (героини романа *Венерин волос* Белла и Изольда, герой романа *Взятие Измаила* В. Мотте), пишет письма своему сыну Навуходозавру один из главных героев *Венериного волоса* толмач, как переписка двух влюбленных (Владимира и Сашеньки) построен последний роман Шишкина *Письмовник*» (С. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*..., с. 188).

Это финальное размышление героя обнаруживает потребность человека во внешнем взгляде, в Другом (по Бахтину). Напомню слова Шишкина из того же интервью:

В этот момент и начинается мой *Письмовник*. Он и она пишут друг другу письма. Это для них единственная возможность остановить распад, разложение бытия. И читающий эту переписку становится тем самым звеном, которое соединяет разорванное время¹⁶.

Писатель вслед за многими своими собратьями фиксирует в сегодняшнем мире затрудненность общения, поскольку подлинное неодиночество человека он предполагает лишь в момент вынашивания ребенка и физической близости людей (вспомним: «Я знаю, что я есть, но мне нужны **все время** доказательства, прикосновения. Без тебя я — пустая пижама, брошенная на стул» [П, с. 22]). В важной для Шишкина литературной традиции (Бунин — Набоков — Саша Соколов — Гольдштейн) напряженная чувственность, телесность становится универсальным способом восстановления целостности личности, которое возможно лишь как раскрепощение телесного начала. Однако при пространственной разобщенности людей — а на этом основаны все сюжеты всех романов — одиночество преодолевается лишь словом, которое способно преодолеть и пространство, и время.

В более сдержанной модальности та же мысль выражена и в романе Водолазкина: «Христофор понимал, что написанное слово останется таковым навсегда. Что бы ни случилось впоследствии, будучи записанным, это слово уже состоялось»; «[...] слово записанное упорядочивает мир. Останавливает его текучесть» [Л, с. 40], — наставляет дед главного героя, который, в сущности, восполняет жизнь умершей возлюбленной постоянным рассказом ей о собственной жизни.

Таким образом, оба писателя актуализируют традицию христианского отношения к слову-логосу, предполагая в ней выход из тупиков экзистенциального одиночества, прочувствованного предшествующим столетием. Свободно обращаясь со временем в своих текстах, они символически сближают слово и человеческую сущность. По сути, они отражают сегодняшние проблемы литературы: ее места в жизни общества и отдельной личности; они создают актуальную модель одной из древних коммуникативных практик. Посыл обоих авторов не нов, но по-преж-

¹⁶ М. Шишкин, «Смерть, как жизнь, внесловесна»...

нему актуален. Перефразируя известные цитаты, можно сказать: они понимают, что литература никого ни от чего не спасла, но и видят, что ничего другого культура пока не придумала.

The Word as a Way of Overcoming Time in the Novels of Mikhail Shishkin and Eugene Vodolazkin

The article analyzes the concept of Time and Word in the novels of M. Shishkin and E. Vodolazkin. The approach to the temporal aspect of their works is based on the distinction between the authors' reflections on the historical time and their representation of the personal time of the characters in the texts. The analysis of these issues indicates the authors' attempt to find a way out of the modern perception of the world viewed as Chaos by actualizing the Christian tradition of the perception of the word-Logos in relation to literature as one of the ancient communication practices.

Янина Солдаткина

Россия, Московский педагогический государственный университет

**ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНАХ
МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЕНЕРИН ВОЛОС*
И ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА *ЛАВР***

Двух замечательных современных прозаиков, Михаила Павловича Шишкина и Евгения Германовича Водолазкина, и объединяет, и разделяет очень многое: и стилистические открытия, и сложное взаимодействие с поэтикой постмодернизма, и диалог с русской классической литературой — с одной стороны, а также — общественные позиции, стратегии писательского поведения и общения с современной культурной средой — с другой. С нашей точки зрения, эти авторы принципиально важны для современной русской прозы именно в аспекте преобразования творческих приемов европейского постмодернизма, в определенном смысле — преодоления его, и актуализации модернистских черт и принципов художественного мировидения, направленных на поиски «положительного смысла», на восстановление аксиологической вертикали в условиях повсеместного распада привычных хронотопических характеристик бытия.

С этой точки зрения в избранных нами для подробного анализа романах М. Шишкина *Венерин волос* и Е. Водолазкина *Лавр* итальянские мотивы, проявляющиеся во всем многообразии семантических, сюжет-

ных, интертекстуальных аспектов, представляются не следствием пост-модернистской «цитации», но точкой соприкосновения отечественной и европейской цивилизации, позволяющей, в частности, расширить масштаб обоих повествований, сообщить им дополнительное культурное измерение.

Сразу отметим, что в названных романах Италия возникает в контексте предпринимаемого героями путешествия: для толмача из *Венериного волоса* Италия, Рим, римский текст оказываются первым опытом совместного с любимой женщиной туристического вояжа, а для Арсения, будущего монаха Лавра из одноименного романа Водолазкина, Венеция становится частью большого пути из Пскова в Иерусалим. В этом качестве Италия как географическое и культурное понятие в обоих текстах прежде всего воспринимается как своего рода антитеза России — в том смысле, что смотря на нее глазами «чужака», постороннего, выхватывая то удивительное (венцианские каналы для Арсения, город-музей для толмача), что отличает Италию от привычной им среды. Каждый из них сталкивается, безусловно, со «своей собственной» Италией, даже географически — упоминаются разные местности и города, но что Рим *Венериного волоса*, что Венеция *Лавра* — топонимы, наполненные собственной мифологией и образностью, которую, вольно или нет, воспринимают и пытаются отрефлексировать герои и которая принципиально не похожа на известные им российские реалии (и в топографическом, и в мифопоэтическом планах). В частности, Татьяна Рыбальченко в статье *Рим и мир в романе М. Шишкина «Венерин волос»* указывает:

Парадокс художественного замысла Шишкина заключается в том, что фабулообразующая ситуация романа — это бегство от реальности, политическая, культурная, духовная эмиграция. Центральный персонаж и повествователь в романе — русский эмигрант из хаоса *постсоветской* России, писатель, работающий в Цюрихе в *центре эмиграции* переводчиком. [...] возникает новый порыв к бегству, к эмиграции из *повседневной* реальности: из безжизненно упорядоченной Швейцарии в город-миф, в вечный город, в город культуры, город Венеры¹.

¹ Т. М. Рыбальченко, *Рим и мир в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: Сборник статей*, ред. О. Б. Лебедева, Н. Е. Меднис, Томск 2009, с. 531–532.

Тем самым, топос Рима облекается в условно «романтические» тона бегства от повседневности, путешествия как сюжета романтического, подразумевающего полную противоположность той обыденной жизни, от которой герой устремляется в классическое романтическое «двоемирие». Отметим, что трансформированные романтические мотивы близки и модернистской художественной философии, а тема Италии как проекции романтического «рая» и локализации таких романтических ценностей, как культура (поэзия, живопись, музыка) и страстная любовь, относится к числу универсальных для европейского романтизма.

В романе Михаила Шишкина сталкиваются два типа нарратива об Италии и Риме как ее символическом воплощении: романтическое путешествие с любимой за счастьем, которое обманывает героев, поскольку повествователь-толмач начинает ревновать Изольду к ее прошлому и ее поездке в Рим с погибшим Тристаном, но, с другой стороны, их путь по Риму определяется не только воспоминаниями Изольды и попытками их преодоления, но и банальным туристическим путеводителем. В гостинице с Изольдой «они пили вино и читали друг другу путеводитель, пытаясь понять, где и что было за две тысячи лет до них [...]»², «Они плутали по ватиканским музеям [...]» [с. 181], «В путеводителе они прочитали в главе о Латеране про святую лестницу из дворца Понтия Пилата и про головы Петра и Павла, хранящиеся в папской базилике» [с. 184]. Оба этих «римских текста» в контексте романа оказываются ложными, разоблачаются: туристические достопримечательности на деле оборачиваются подделками, своего рода симуляжками, подменяющими истинные артефакты. Так, все памятники культуры, упомянутые в путеводителе толмача, на поверку являются копиями, порождениями римских легенд и мифов, чьи флюиды настолько отравляют римский воздух, что даже вполне живые река Тибр и сам толмач начинают казаться ненастоящими: «Даже Тибр казался плохой копией кого-то другого, исчезнувшего, настоящего» [с. 184]; «И даже сам толмач оказывался копией какого-то утерянного оригинала» [с. 184]. История любви Изольды и толмача, воспринимаемая последним через призму его ревности к памяти покойного, далека от романтического идеала — именно в Риме между героями начинаются ссоры, которые постепенно приведут к разрыву.

² М. П. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2006, с. 175. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Та же схема развенчания римского культурного мифа как «придуманного», не соответствующего действительности, срabатывает и в отношении других знаковых римских имен и реалий, упомянутых в романе, в первую очередь — относящихся к начальной истории христианства (вериги апостола Петра, лестница из дворца Понтия Пилата, мощи Св. Кирилла). В какой-то степени можно сказать, что «туристический», «романтический», «христианский», «античный» Рим, то есть Рим мифологический, созданный веками различных повествований об этом городе (в том числе и так называемый «русский Рим», связанный в романе с образом Гоголя, писателя, подобно толмачу и самому Шишкину, пишущего в Италии о России), на самом деле подвергается в романе последовательной деконструкции: вместо символа европейской культуры и религии перед грустящим толмачом возникает хаос — свалка разрозненных культурных обломков разной степени значимости, как будто иллюстрирующих его собственную внутреннюю катастрофу.

Итальянская земля будет сценой для последней попытки супружеского примирения толмача и Изольды — но в этом фрагменте «романтический сюжет» дезавуируется так же жестко, как и «туристический»:

Наверно, толмачу и Изольде не надо было снова приезжать именно в Масса-Лубренце.

Они решили, по выражению Изольды, дать их семье последний шанс. Что все это зря, стало ясно с самого начала [...] [с. 325].

Неслучайно на горизонте маячит Везувий — знак катастрофы и грозное напоминание о невыдуманности итальянской культурной мифологии. Смысловым лейтмотивом этого эпизода становится житие Антония Римлянина, в котором толмач читает, как

[...] воскорбев в сердце своем [...]. Антоний пошел вон из города. Шел, не оборачиваясь, день и ночь, пока не вышел на берег моря. Идти дальше было некуда, и он вскарабкался на камень, выступавший из воды [...]. И так простоял он еще день и еще ночь. И неделю. И две недели. И месяц. И тогда камень оторвался от берега и поплыл [с. 323].

Фактически, поездки в Италию вместо удовольствия и «романтического бегства» приносят толмачу одиночество и обрекают его, как и Антония Римлянина, на поиски истинных жизненных целей и парадоксальным образом возвращают его мысли к России, к диалогу пусть

не с русской реальностью конца XX века (криминализацией общества, чеченской войной, физическим и духовным насилием), но с воспоминаниями о детстве, любви, об экзистенциальных вопросах понимания жизни и смерти, заставляя по-иному переоценить собственное существование. (В скобках продолжая линию этих рассуждений, мы можем очень осторожно предположить, что путь Антония Римлянина, православного святого, который «искал любовь и не мог ее найти» [с. 323], не только видится толмачом синонимичным его собственной жизненной ситуации, но и в определенной степени указывает ему направление движения — обратно в Россию, если не физически, то ментально, духовно, то есть — в сторону написания повествования о России, которое, собственно, и становится книгой *Венерин волос*.)

Осуществив очень сходную с постмодернистской операцией деконструкции «итальянского» и «римского» культурных текстов, Шишкин сталкивает толмача с учительницей Гальпетрой, и в длинном монологе Гальпетры нивелированные, заштампованные мифы Рима возрождаются обновленными, демонстрируя диалектику жизни и смерти (и культуры в том числе): «И Рим спит, город мертвых, где все живы» [с. 477]. Пространство Рима действительно оказывается лишенным времени (и, соответственно, смерти) символом вечности, принадлежащей не мифологии и истории, но каждому конкретному человеку:

[...] если и есть где-то настоящее, то его ищут не там, где потеряли, а в Риме, в котором что-то не так со временем — оно не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей, как затычку. Потому что если любовь была, то ее никто не может сделать небывшей. И умереть совершенно невозможно, если любишь [с. 476].

Образно выражаясь, популярный миф массовой культуры о Риме — городе памятников и влюбленных, развенчиваясь, перерождается в романе в неомодернистский миф о преодолении смерти и времени вечно живой любовью, персонифицированной в образе «венериного волоса» — «травки-муравки».

Иными словами, подлинный Рим — не нечто объективное, набор культурных слоев, но символ живых человеческих чувств, для которых не существует времени, и, соответственно, забвения и уничтожения. Каждый волен выбирать или творить собственный образ Рима (мотивы творчества и личного выбора принципиальны для модернистского

мировоззрения), поскольку «воронка» Рима заключает в себе вечность как полноту мира, любви, веры, культуры. Разъятые фрагменты мира и мифа соединяются в живую ткань — связываются, оплетаются, как нитью, венериным волосом, придающим хаосу очень личностный (настолько, насколько личностна любовь) смысл и оправдание. Таким образом, в конечном итоге итальянские впечатления в романе *Венерин волос* отражают одну из краеугольных для повествования идей: о диалектике временного и вечного, смерти и жизни, о формуле любви как основе бытия, преодолевающей разрывы, уничтожение, хаос штампов через постоянное обновление и возрождение. Рим не экскурсоводов и путешественников, но Гальпетры и травки-муравки, фокусирует все названные мотивы и становится своего рода посредником, медиатором между истиной и любовью, с одной стороны, — и толмачом, повествователем и читателями — с другой.

В романе Евгения Водолазкина *Лавр* путешествие также мыслится антитезой обычному средневековому образу жизни, в котором подобное длительное перемещение в пространстве, если только оно не обусловлено профессией, представимо только в качестве хождения (паломничества) по святым местам, в случае героев — пути в Иерусалим. Именно хождение становится основной сюжетной и жанровой основой путешествия Арсения, средневекового врача, юродивого и будущего монаха, а также его спутника, ученого мужа и провидца Амброджо Флеккиа.

Необходимо оговориться, что сам по себе образ итальянца Амброджо, тайновидца, которому Бог открывает картины будущего и прошлого, может быть семантически связан с восприятием Италии как символа европейской научной культуры, стремящейся к объяснению и познанию чувственного и духовного мира. Амброджо, пытающийся разгадать свои видения, интересующийся концом света как физическим фактом окончания истории, открывающий для себя новые земли и страны, — не просто современник деятелей эпохи Возрождения:

Флоренцию Амброджо покидал не без сожаления. В те годы там обрелось немало достойных людей (Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти и Микеланджело Буонаротти), чья роль в истории культуры была ему в целом ясна уже тогда³.

³ Е. Г. Водолазкин, *Лавр*, Москва 2013, с. 233. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Он сам — воплощение мировоззрения этой культуры, ее интенций и творческих поисков. Их взаимная приязнь с Арсением, своего рода «юродивость», неотмирность, свойственная им обоим, обозначает в романе, помимо всего прочего, и важную для художественной вселенной Водолазкина тему диалога культур и межкультурных европейских и русских связей. Амброджо не является для Арсения проводником в Европу, поскольку цель путешествия у Арсения иная, но он становится его собеседником (оба немного понимают языки друг друга). Герои вместе рассуждают о Боге, отсутствии времени и нравственном выборе: «Люди свободны, ответил Амброджо, но история несвободна. В ней столько, как ты говоришь, помыслов и поступков, что она не может свести их воедино и объежится только Богом» [с. 259], вместе постигают многоликую истину, не зависящую от национальности и вероисповедания.

В общем контексте Италия и итальянские эпизоды романа, внешне не связанные со «святыми местами» для православного Арсения, получают символическое истолкование, отмечая определенные мистические вехи на пути в Иерусалим и вообще — на духовном пути развития Арсения. В частности, столкновение с разбойниками, метафорически охраняющими горную тропу в Италию, воспринимается как приграничное испытание для получения права входа в иной мир (он и визуально оформляется Водолазкинским как «арка»). С одной стороны, Арсений проявляет в этом эпизоде свой дар врача и целителя, с другой — выход из ущелья отграничивает Италию как своего рода сакральное пространство. Именно в этом пространстве, вполне «узнаваемом» для читателей Водолазкина и растиражированном массовой культурой (венецианские каналы, Сан-Марко, мост Риальто), Арсений не только встретит и спасет несчастную прокаженную по имени Лаура, но и получит предсказание о своей дальнейшей судьбе.

Девушка, носящая имя знаменитой возлюбленной Петрарки (еще одна отсылка к европейской культуре эпохи Возрождения), узнав о своем страшном заболевании, сбегает из дома и собирается покончить с жизнью. В поэтической мифологии Петрарки имя «Лаура» ассоциируется с растением «лавр» — знаком вечной поэтической славы, а также, по одной из версий, с образом времени (ит. *l'ora* — «час»), то есть соединяет в себе темы вечности (вечной жизни) и времени, ключевые для романа Водолазкина. Арсений, получив в монашестве имя Амвросия, примет

схиму под именем «Лавр». Он уйдет от людей, чтобы быть ближе к Богу, но потом вынужден будет приютить у себя в импровизированной каменной келье беременную, вынести за нее поношение, но вернуть ее и ее ребенка людям, хотя бы и после собственной смерти. Таким образом, встреча в Венеции, когда Арсений за руку приводит болящую обратно в семью и обещает ей будущее исцеление, указывает на дальнейшее развитие сюжета для заглавного героя.

Поясним: сюжетно-композиционно структура романа базируется на идее спиралевидного развития, когда события следующих частей варьируют и углубляют ситуации и мотивы предыдущих (построение, характерное для модернистского мировидения). Например, за свое путешествие Арсений переживет три встречи с разбойниками, последняя будет стоить жизни Амброджо, а его самого окончательно отвратит от мирской жизни. На пути к Иерусалиму Арсений переживет три несостоявшиеся смерти: приговор к повешению, падение в море с корабля и удар мамлюкской сабли. В финале счастливо разрешившаяся от бремени Анастасия переиграет судьбу погибшей возлюбленной Арсения, в смерти которой он считает себя виновным. В этом отношении венецианская знакомая Арсения в не меньшей степени, чем посещение Иерусалима, сформирует для Арсения «сюжет Лавра» — святого отшельника, растворившегося после смерти в мире трав и деревьев — словно обретшего новую форму существования:

Лежа много дней под открытым небом, оно [тело Лавра. — Я. С.] сохраняло свой прежний вид. А потом исчезло, будто его обладатель устал лежать. Встал и ушел [с. 9–10].

Она первая невольно указывает Арсению и на возможность примирения времени и вечности (своим именем и самим образом лавра), и на необходимость, как скажет ему в иерусалимском видении старец, заменить движение горизонтальное на движение вертикальное. Фактически, поразившая Арсения Венеция — город, соединивший воду и сушу, в общем строе романа становится той территорией, на которой земной, человеческий сюжет врача и грешника Арсения, отправившегося за истиной в Иерусалим, соприкоснется с сюжетом будущего святого Лавра, преодолевшего грех и смерть. Венеция выполняет миссию своего рода посредницы между земным и небесным, между европейской и русской культурой, между Европой и Востоком, на который стремится палом-

ник Арсений. Мы видим, что в узнаваемые, и даже в некоторой степени растиражированные массовой культурой схемы и образы Водолазкин вкладывает специфический мифопоэтический и аксиологический смысл.

Итальянские мотивы, популярные в русской литературе классического периода, в современной прозе, с одной стороны, приобретают статус культурного знака, кода, даже — симулякра, который будет подвергаться переосмыслению или развенчанию. Но, с другой, особый мифопоэтический статус Италии, ее городов Рима и Венеции, ее значимость как для истории культуры, так и истории философии и религии, позволяет подчеркнуть ее роль посредника между повседневностью и вечностью. Разнообразные по типу и сюжету путешествия в Италию для русских героев обретают не пространственно-географическую, не культурно-познавательную, но метафорическую и мистическую семантику, маркируя наиболее существенные для героев вопросы о смысле бытия, о соотношении времени и вечности, диалектике жизни и смерти.

В заключение заметим, что претерпеваемые «итальянским текстом» в романах М. Шишкина и Е. Водолазкина трансформации скорее соотносимы с неомодернистскими аспектами этих произведений, чем с постмодернистскими, поскольку корреспондируют с аксиологическими и философскими поисками писателей, формируют ту ценностную вертикаль, тот внутренний сюжет преодоления смерти и времени через приобщение к вечности, которые, во вполне классических традициях, олицетворяет собой в указанных текстах среди прочих концептов и Италия во всем многообразии итальянских мотивов.

Italian Motifs in the Novels of Mikhail Shishkin *Maidenhair* and Eugene Vodolazkin *Laurus*

The article compares the novels of two contemporary writers — *Maidenhair* by M. P. Shishkin and *Laurus* by E. G. Vodolazkin. Their heroes at some point in the story undertake a trip to Italy. To describe this journey Shishkin uses cliché tourist trips to the historical sights of Rome, which are seen as fakes and forgeries by the hero along with the whole culture of Rome. Vodolazkin refers to the genre forms of ancient Russian literature — pilgrimage to the holy sights, and Venice is becoming a stop on the way to Jerusalem. Both writers are transforming the classic literary themes and cultural myths, forcing their characters to rediscover Italy as a symbol of European culture, the image of love, beauty and eternity. In this respect, the Italian motifs in these works are perceived as a tribute to the modern rather than postmodern artistic style.

Филиппо Каманьи

Польша, Ягеллонский университет, Краков

«АНАБАСИС» В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ВЕНЕРИН ВОЛОС*

В многослойной интертекстуальной структуре романа *Венерин волос* Михаила Шишкина особое внимание следует обратить на многочисленные отсылки к двум известным памятникам античной письменности — *Анабасису* Ксенофонта и *Сравнительным жизнеописаниям* Плутарха. Сочинения древнегреческих историков пронизывают все сюжетные пласты текста, играя значительную роль в общей логике его сюжетно-композиционной организации. Вышеизложенное обусловило главную исследовательскую задачу данной статьи: определить функции *Анабасиса* и *Сравнительных жизнеописаний* в интертекстуальном пространстве романа *Венерин волос*. Для решения этой задачи необходимо детально проанализировать межтекстовые отношения вышеназванных произведений, чтобы не только обнаружить все отсылки к сочинениям античных историков, но и определить, каким образом осуществляется слияние всех трех текстов. Особое внимание будет уделено фрагментам романа *Венерин волос*, не имеющим точного соответствия в произведениях Ксенофонта и Плутарха — это позволит сосредоточиться на добавлениях и синтаксических изменениях в цитатной структуре романа

М. Шишкина, указывающих на наличие дополнительных смысловых оттенков и непосредственно влияющих на уровень интерпретации романа.

Анабасис Ксенофонта, несомненно, является одним из выдающихся произведений классического периода Древней Греции и, наряду с трудами Геродота и Фукидида, по праву считается классикой мировой историографии. Ксенофонт излагает историю похода десяти тысяч греческих солдат на Персидскую империю, управляемую царем Артаксерксом II, братом Кира Младшего. В 401 году до нашей эры Кир собрал крупную наемную армию и двинулся на персидскую столицу — Вавилон, чтобы свергнуть Артаксеркса. Из-за гибели Кира одержанная греками победа в решающей битве при Кунаксе обернулась полным поражением: греческие наемники оказались в центре незнакомой, враждебной им страны. Во главе армии стал Ксенофонт, молодой стратег из Афин, впоследствии описавший в *Анабасисе* изнурительное отступление греческого войска через территорию Колхиды, Ассирии и древней Армении, все опасности, трудности и многочисленные сражения на пути к побережью Черного моря (Понта Эвксинского). Согласно Ксенофону, греческому контингенту удалось вернуться на родину лишь спустя полтора года.

Инципит романа *Венерин волос* сразу указывает на особенную интертекстуальную функцию *Анабасиса* Ксенофонта в художественном замысле Шишкина: «У Дария и Парисатиды было два сына: старший Артаксеркс и младший Кир»¹. Эта цитата из первой книги *Анабасиса* в *Венерином волосе* находится в сильной текстовой позиции² — в понимании современной лингвистики является фрагментом, занимающим ключевое место в иерархически упорядоченной смысловой структуре произведения и непосредственно воздействующим на читательское восприятие текста. Слова и фразы в сильных текстовых позициях чаще всего появляются в заглавии, в начале, а также в конце произведения и заставляют читателя задуматься о связи этих «выдвинутых» фрагментов с общей композицией произведения. Начало *Венериного волоса* не толь-

¹ М. П. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2006, с. 7. Далее цитируется это издание с указанием страницы в скобках.

² По мнению Юрия Лотмана, семиотические понятия «начала» и «конца» составляют особенность не только художественного текста, но и любой вторичной моделирующей системы: Ю. М. Лотман, *О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах*, в кн.: он же, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 427–430, <<http://philologos.narod.ru/lotman/chan.htm>> (дата обращения: 5.05.2016).

ко находится в тесном диалогическом взаимодействии с *Анабасисом*, но и совпадает с исходными словами древнегреческого источника. Таким образом, фрагмент об аристократическом происхождении Кира создает двойную интертекстуальную связь между произведениями: с одной стороны, устанавливает в романе Шишкина определенную иерархию смыслов, сразу же настраивая читательское восприятие на сопоставление *Венериного волоса* с *Анабасисом*, с другой — предлагает исходную идентичность обоих сочинений, усиливая их межтекстовые отношения³.

Обратимся к системе межтекстовых связей сочинений Шишкина и Ксенофонта. Кроме инципита, все отсылки к *Анабасису* в *Венерином волосе* приведены без кавычек или прямого указания на источник. Отсутствие какого-либо графического знака, выделяющего цитируемый материал, позволяет фрагментам сочинения Ксенофонта гармонично слиться с повествованием главного персонажа романа Шишкина — толмача. Таким образом, межтекстовый переход остается «незаметным» для читателя, создавая впечатление, что все цитаты из *Анабасиса* — или собственные высказывания толмача, или плод его творческого сознания⁴. Повествование в *Венерином волосе* разворачивается через внутренний кругозор толмача, который «закручивает вокруг себя все другие рассказы, истории, слова»⁵, в том числе и фрагменты из *Анабасиса*. Они, насыщая все произведение, появляются в разговорах с нелегальными беженцами, в воссозданном толмачом дневнике певицы Изабеллы, в ее переписке с возлюбленным Алешей, а также в истории о Тристане и Изольде. Поэтому в *Венерином волосе* герой Ксенофонта, по утверждению

³ На наличие интертекстуальных отсылок к произведению Ксенофонта в *Венерином волосе* указывают в своих работах, в частности, Ольга Минеева (О. Е. Минеева, *Категория времени в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, «Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова» 2013, № 6, с. 90–93) и Светлана Лашова (С. Н. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета» 2010, № 6, с. 186–190).

⁴ На последнее указывают, в частности, Татьяна Щербак (Т. В. Щербак, *К проблеме литературных архетипов в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» 2011, № 10, с. 151–154), Галина Нефагина (Г. Л. Нефагина, *Полифония культур в романе М. Шишкина «Венерин волос»*, в кн.: *Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв. Сборник научных статей в двух частях*, под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской, Минск 2010, с. 135–143) и Сергей Оробий (С. Оробий, «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина, «Знамя» 2011, № 8, с. 184–191).

⁵ Г. Л. Нефагина, *Полифония культур...*, с. 135.

Светланы Лашовой, является своего рода «сквозным персонажем, связывающим воедино сюжетные линии романа»⁶.

Шишкинский толмач, сотрудник швейцарской миграционной службы, читает о приключениях эллинов в Персидской империи в перерывах между разговорами с беженцами. Цитаты из *Анабасиса* возникают в памяти толмача и неожиданно вторгаются в нарративную ткань текста. То же самое происходит, когда главный герой после рабочего дня пытается читать произведение Ксенофонта, чтобы вычеркнуть из сознания печальные истории русских беженцев, забыться:

Хочется еще, прежде чем выключить свет и положить подушку на ухо, унести на другой конец империи и пройти вместе с Киром по пустыне, имея Евфрат по правую руку, в пять переходов 35 парасангов [с. 26].

И вновь в повествование незаметно вкрадывается цитата: в лишенном какого-либо пунктуационного выделения фрагменте угадывается отрывок из Ксенофонта, проникший в сознание толмача и преобразующийся сначала в пересказ, а затем — в точную цитату из первой книги *Анабасиса* [гл. V, ст. 1–3]⁷.

Интертекстуальная связь между *Венериным волосом* и *Анабасисом* обновляется после встречи с очередными беженцами, чьи рассказы толмач старательно переводит. В перерыве он возвращается к книге Ксенофонта, и на этот раз переход на древний текст отражен посредством абзацного отступа, отделяющего цитату из первой книги *Анабасиса* о походе наемной армии Кира на столицу Персии от диалога персонажей романа: «Утром войско двинулось на Вавилон. Уже наступил час, когда на базаре становится многолюдно, и стоянка, где Кир предполагал сделать привал, была недалеко [...]» [с. 91]. Цитата приводится без какого-либо предварительного вступления, вводится непосредственно в повествовательный континуум *Венериного волоса*. Цитируемый фрагмент не совсем соответствует оригиналу: порядок предложений в сознании толмача иногда меняется, а отрывки из восьмой главы *Анабасиса* перемежаются,

⁶ С. Н. Лашова, *Мотив воскрешения в прозе М. Шишкина*, «Гуманитарный вектор» 2011, № 4, с. 200–205.

⁷ Непосредственные отсылки к произведению Ксенофонта позволяют нам дойти до русского перевода *Анабасиса*, использованного Шишкиным при сочинении *Венериного волоса*. Это издание 1951 г. под редакцией известного эллиниста Марии Максимовой. Ссылки на *Анабасис* даются нами непосредственно в тексте: в квадратных скобках приводятся номера глав и стихов.

например, с фрагментами из седьмой. Более того, Шишкин использует здесь и первый фрагмент из *Сравнительных жизнеописаний* Плутарха⁸:

Клеарх подсказал к нему и убеждал оставаться позади бойцов и не подвергаться опасности. «Что ты говоришь, Клеарх! — воскликнул Кир. — Я ищу царства, а ты советуешь мне показать себя недостойным быть царем!» [с. 92].

В свою очередь, Плутарх, рассказывая о жизни Артаксеркса, ссылается на свидетельства другого историка, Ктесия Книдского. Он оказался в Персии в качестве пленника, стал личным врачом Артаксеркса, а также принял участие в битве при Кунаксе в рядах противников Кира. Таким образом, произведение Плутарха обогащает историю, рассказанную Ксенофонтом в *Анабасисе*, дополнительными подробностями — особенно это касается первой части похода наемной армии.

Следующая отсылка к *Анабасису* занимает в текстовой структуре *Венериного волоса* несколько иную позицию. Фрагмент о первых боевых действиях при Кунаксе непосредственно вклинивается в разговор толмача с беженцем. Речь идет о достоверности рассказанной беженцем истории. Толмач перебивает собеседника:

Послушайте, так мы до древних греков доберемся! Скоро уже Ксенофонт появится. Но сперва должна быть битва, эллину еще должны затянуть пеан. Вы хоть это понимаете? Нам совсем в другую сторону времени! [с. 126].

Затем на возражение беженца («Не верите, что на нас напали разбойники?») допрашивающий отвечает:

Не знаю. Все равно не узнать, кто вы на самом деле. Входите вот в этот рыбный кабинет, рассказываете то, чего нет и не было, заикаетесь, задыхаетесь, сморкаетесь, плачете [...], но на самом деле вас, настоящих, нет. То ли дело греки! Даже отсюда, с высоты третьего этажа, видно, что армия варваров — как темная корка на земле [с. 127].

К проблеме взаимоотношений времени и пространства в мире *Венериного волоса* обращается ряд исследователей. Так, Светлана Лашова отметила, что в романе понятие хронотопа не столько разрушается,

⁸ Шишкин использует *Сравнительные жизнеописания* Плутарха в переводе Симона Маркиша. См.: Плутарх, *Сравнительные жизнеописания в двух томах*, пер. С. П. Маркиша, Москва 1994. Ссылки на книгу *Артаксеркс* из этого источника даются нами непосредственно в тексте.

сколько «расширяется» — действие происходит «всегда и везде», мир представлен как «вечное сейчас»⁹. Спрашивающий (вероятно, Петер Фишер) ставит под сомнение последовательность устных свидетельств беженцев, но, как указывает Ольга Минеева, «такое плотное совмещение, врезание друг в друга разных исторических эпох»¹⁰ собеседниками не опровергается. Отсутствие временно-пространственных координат позволяет персидской армии пройти мимо здания швейцарской миграционной службы навстречу фалангам греческих солдат: «А вот ряды эллинов, замерли в напряженном ожидании, воины еще стоят, держа щиты приставленными к ноге» [с. 127]. Комментируя рассказ беженца об увиденном однажды ночью в пустыне лагере древних греков, спрашивающий сравнивает связь пространственной и временной катерорий с разорванной завесой, сквозь которую хаотично проходят разные эпохи:

Время и пространство ветхи, истерты, непрочны. Вдруг обо что-то зацепятся — о ту вашу ветку ежевики? И порвется. А в эту прореху может вывалиться что угодно, хоть древние греки [с. 68].

Пересказав историю первого сражения путем «сшивания» отдельных фрагментов из разных глав первой книги *Анабасиса* [гл. V, VI, VII, VIII], толмач возвращается к протоколу опроса, чтобы позднее вновь двинуться «из настоящего в другую сторону времени»¹¹, на сей раз используя отрывки из первой книги *Анабасиса*, относящиеся к решающему моменту битвы при Кунаксе. Уступая в живой силе персам, греческая армия благодаря стратегии Кира более успешна: солдаты полководца Клеарха одерживают победу. Некий Митридат, молодой слуга Артаксеркса, своим дротиком ранит Кира, и тот падает с коня на землю. Толмач не цитирует Ксенофонта, а лишь парафразирует, вновь соединяя выдержку из *Анабасиса* [гл. VII, ст. 24–26] с фрагментом из *Сравнительных жизнеописаний* Плутарха [Артаксеркс, гл. 11].

В диалог с беженцем включены и другие выдержки из древнегреческих источников. Первая касается смерти Кира, который, «рухнув на землю, ударяется раненым виском о камень и испускает дух» [с. 148]. По персидскому обычаю слуги Артаксеркса отсекают Киру голову и правую руку. Говоря о смерти Кира, толмач ссылается только на свидетельства

⁹ С. Н. Лашова, *Принцип пазла...*, с. 187.

¹⁰ О. Е. Минеева, *Категория времени...*, с. 91.

¹¹ Там же.

Ктесия, переданные Плутархом [*Артаксеркс*, гл. 11], поскольку в *Анабасисе* Ксенофонт, не будучи очевидцем этой сцены, довольно смутно представляет последние минуты жизни предводителя греческих наемников. Вторая выдержка связана с казнью Митридата, и ее анализ невозможен без более подробного представления фигуры младшего брата царя персов Артаксеркса — Кира. О его жизни и подвигах повествуют *Персика* Ктесия Книдского, *Историческая библиотека* Диодора Сицилийского и, естественно, произведения Ксенофонта (*Анабасис* и *Элленика*) и Плутарха (книги *Артаксеркс* и *Лизандр* в *Сравнительных жизнеописаниях*). Умерев в молодом возрасте, Кир не оставил глубокого следа в истории, в отличие от Артаксеркса II, который царствовал в Персии более 40 лет — с 405 до 359 года до нашей эры. В большинстве исторических источников сведения о жизни Кира Младшего сводятся именно к походу на Вавилон. Единственный древний историк, который уделяет Киру особое внимание — Ксенофонт. Он посвящает восхвалению царевича девятую главу первой книги *Анабасиса*, открывающуюся следующими словами: «Так умер Кир, по мнению всех близко его знавших, самый способный и самый достойный занять царский престол из числа всех персов»¹². Восторженный поклонник Кира, Ксенофонт рассказывает о молодости и интересах царевича, который

[...] обладал большой энергией, широтой взгляда, личным мужеством и умением привлекать к себе людей, [...] знал и любил греческую культуру и мог объясняться на греческом языке¹³.

Согласно Ксенофону, Кир не только воплощал в себе все самые важные добродетели той эпохи, но и должен был стать предтечей эллинизма в Персидской империи и способствовать торжеству древнегреческой цивилизации. Портрет царевича в *Анабасисе*, однако, неполон. Как мы уже заметили, Ксенофонт не был очевидцем смерти Кира, находясь в расположении греческих войск далеко от места гибели военачальника. Поэтому его сообщения о последних минутах жизни Кира скупы и, к тому же, базируются на произведении Ктесия:

¹² Ксенофонт, *Анабасис*, пер. М. И. Максимовой, Москва 1951, с. 262.

¹³ Там же.

В то время, как он поражал царя, кто-то со страшной силой бросил в него копьем и попал пониже глаза [...]. Сам Кир погиб и восемь человек из самых знатных его приближенных полегли вместе с ним¹⁴.

Более того, Ксенофонт даже не упоминает имени человека, убившего Кира, — Митридата. Подробно о ходе событий информирует нас именно Плутарх — единственный древнегреческий автор, который, ссылаясь на свидетельства Ктесия, передал не только имя молодого перса, но и подробное описание его мучительной смерти.

Имя Митридата всплывает в разговоре ведущего допрос с беженцем. Спрашивающий продолжает цитировать античных историков, на сей раз приводя и парафразируя отрывки из *Сравнительных жизнеописаний* [Артаксеркс, гл. 14, 15, 16]: после битвы при Кунаксе Артаксеркс,

[...] желая, чтобы все говорили и думали, будто он убил брата своею рукой, отправил Митридату, попавшему дротиком Киру в висок, дары [...], на что Митридат, смолчав, затаил обиду, ведь ему принадлежала честь победы, а тут какой-то черпак! [с. 149].

Гордость молодого перса, нежелание отказаться от собственных боевых заслуг привели его к жестоким страданиям и гибели. Толмач ретранслирует подробно описанную Плутархом мучительную смерть Митридата, подвергнутого так называемой корытной пытке: осужденного замыкали между двумя корытами, оставляя снаружи голову и ноги, затем насильно поили смесью молока и меда, чтобы вызвать сильнейший понос, а также смазывали этой смесью тело жертвы, обрекая на медленную смерть от укусов насекомых. О Митридате практически не сохранилось никаких свидетельств — в *Анабасисе* Ксенофонт использует по отношению к нему неопределенное местоимение «τις» («кто-то»). Плутарх также краток, хотя и посвящает мучительной смерти Митридата целый абзац в жизнеописании Артаксеркса.

В личных записях Изабеллы Шишкин использует очередную цитату, на сей раз из второй части *Анабасиса* — речь идет об отступлении наемной армии после битвы с Артаксерксом. Ксенофонт рассказывает, как однажды в сильную метель греки останавливаются на ночлег среди армянских гор. Это критический момент похода: изнемогая от холода и усталости, измотанные постоянными нападениями персов, солдаты

¹⁴ Там же.

начинают терять надежду на возвращение домой. Зима становится для них настоящим врагом: ступни солдат обморожены, глубокий снег ослепляет отражением солнечных лучей и настолько затрудняет движение, что некоторые даже отказываются продолжать путь, предпочитая погибнуть от обморожения:

Эллины расположились лагерем, а ночью выпал обильный снег. Снег шел много часов, плотный, тяжелый, и к рассвету покрыл оружие и лежащих на земле людей, сковал по ногам вьючный скот. Утром не хотелось вставать, потому что снег согрел лежащего под ним человека [с. 286].

Положение греческой армии кажется безвыходным:

Отсюда в течение всего следующего дня они шли по глубокому снегу, и много людей изнемогало от голода и холода. Переход был очень тяжел, так как северный ветер дул прямо в лицо, все замораживая и приводя людей в состояние окаменения. [...] Враги следовали по пятам за эллинами [...] [с. 286–287].

Ксенофонт в полной мере разделяет страдания соплеменников: временные и топографические указания становятся все более нечеткими, автор теряет счет пройденных армией парасангов, ранее фиксировавшихся с большой тщательностью.

На фоне размытия временно-пространственных категорий в *Венеринном волосе* происходит встреча греческих солдат с группой чеченских беженцев, выживших после трагедии в горном ауле Хайбах.

В 1944 году, во время принудительной депортации чеченцев и ингушей в Среднюю Азию и Казахстан, произошло массовое убийство жителей Хайбаха на территории тогдашней Чечено-Ингушской АССР. Из-за обильного снегопада и бездорожья сотрудники НКВД не успели выселить всех обитателей этого аула. Поэтому, согласно свидетельствам очевидцев, было принято решение ликвидировать около 600 человек, которых заперли в конюшне и подожгли, расстреливая тех, кто пытался вырваться из огня. Шишкин вплетает этот эпизод в историю отступления греков, объединяя две нарративные линии одними временно-пространственными координатами: «В это самое время в Мунтянской земле, по которой проходили эллины, отмечался день Красной Армии» [с. 288]. В результате установления новой интертекстуальной связи возвращение греческой армии на родину настолько сливается в *Венеринном волосе*

с рассказом о жертвах Хайбахской трагедии, что роль повествователя об этих событиях Шишкин отдает именно Ксенофонту: «Ошарашенная, замершая от ужаса толпа — рассказывает дальше Ксенофонт — во главе с местными чиновниками двинулась строем по четыре на рынок [...]» [с. 288]. Читатель узнает, что некоторым чеченцам удалось спастись. Несмотря на холодную погоду, они оставляют свои дома и прячутся в горах: «Снегопад перекрыл дороги в горах [...]. Идти по глубокому снегу было трудно, ветер сбивал с ног. [...] люди, обессилев, садились в снег и замерзали» [с. 292]. Именно в этой беспомощной ситуации, «потеряв счет времени, выбиваясь из сил и замерзая в метели» [с. 292], чеченцы проходят через «прореху времени» и видят костры, около которых находятся эллины. Греческие солдаты принимают беженцев, делятся с ними тем немногим, что у них есть. Затем эллины и чеченцы решают продолжить вместе поход к Черному морю.

Пересказ трагических событий Хайбахской трагедии базируется Шишкиным на двух источниках: *Так это было*¹⁵ — художественно-документальном сборнике рассказов о массовом убийстве чеченцев, а также *Хайбах: Следствие продолжается* (из этой публикации взят протокол допроса одного из очевидцев событий в Хайбахе, Дзияудина Габисовича Мальсагова¹⁶).

В интертекстуальной структуре *Венериного волоса* необходимо также выявить все фрагменты, не имеющие прямого соответствия в сочинении Ксенофонта и модифицированные Шишкиным. Во-первых, следует обратить внимание на ремарку рассказчика «**умерших просто засыпали снегом**»¹⁷ [с. 287], выделяющуюся среди прямых цитат из *Анабасиса* о тяжелом состоянии наемной армии в армянских горах. У Ксенофонта факта засыпания умерших нет — он указывает на свидетельства очевидцев Хайбахской трагедии¹⁸. Такое вкрапление в канву *Венериного волоса* позволяет перейти на иной уровень интерпретации произведения. В рассказе о встрече греческих солдат с чеченскими беженцами можно заметить общее семантическое поле, доминантой которого является сло-

¹⁵ *Так это было. Национальные репрессии в СССР. 1919–1952 годы*, Москва 1993.

¹⁶ С. Гаев, М. Хадисов, Т. Чагаева, *Хайбах: Следствие продолжается*, Грозный 1994.

¹⁷ Здесь и далее жирный шрифт в приводимых цитатах наш. — Ф. К.

¹⁸ В сборнике *Так это было...* один беженец рассказывает о том, как «в черном от паровозной копоти снегу хоронили умерших» (с. 83), а другой утверждает, что «умерших солдаты оттаскивали в сторонку и закидывали снегом» (с. 191).

во «снег». На первом плане оказывается возвращение греков на родину, на втором — бегство жителей Хайбаха в горы Армении. Как мы уже заметили, в *Венерином волосе* эти истории переплетаются, а неприступные армянские горы с обильными снегопадами и сильными ветрами служат общим повествовательным фоном. В этой части романа можно заметить частое использование слов «зима», «снег», «холод» и «мороз», укрепляющих межтекстовые отношения между *Анабасисом* и свидетельствами очевидцев Хайбахской трагедии посредством использования схожих конструкций и цитат из обоих источников.

Снег в интерпретации *Венериного волоса* играет немаловажную роль. Неслучайно «травка-муравка» — символ вечно возрождающейся жизни — пробивается именно из-под снега: «пока из-под снега не появится травка-муравка, ведь все тайное становится явным» [с. 141]. Более того, снежный покров символизирует забвение, неотвратимое угасание жизни и воспоминаний человека. Единственный способ сохранить память — зафиксировать жизненные истории людей и их рассказы, придать им письменную форму: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем». К этому смысловому контексту принадлежит фрагмент романа, в котором греческие солдаты, засыпая умерших соратников снегом, невольно обрекают их на вечное забвение. Схожая судьба ожидает и потерявшихся в метели чеченцев. Спасением для них становится встреча с греческими наемниками:

Ксенофонт, как мог, объяснил этим замерзшим, уставшим, изголодавшимся людям, не понимавшим эллинской речи, что он ведет своих греков к морю. Таласса! — показывал Ксенофонт старейшинам рукой в направлении моря. — Таласса! И наутро они вместе отправились дальше в путь [с. 293].

Греки в *Венерином волосе*, не теряя надежды, продолжают путь к морю вместе с чеченцами, пока с вершины армянских гор открывается неожиданный вид¹⁹ — море («таласса», на древнегреческом языке), которое, в противоположность снегу, становится для эллинов символом

¹⁹ В *Анабасисе* этим эпизодом заканчивается вторая тематическая часть произведения — «катабасис» (древнегреческое слово, обозначающее «спуск», а также «отступление»), по сравнению с первой частью («анабасис» — «восхождение», «движение в глубь страны»), в которой описывается продвижение греческой армии к Вавилону до смерти Кира, и последней («парабасис», — «подход», «приближение»), касающейся возвращения эллинов на родину морским путем.

спасения, воскрешения. Именно это объясняет Леонид Михайлович молодой Изабелле:

[Дело. — Ф. К.] в авторе, Ксенофонте. Представьте себе, сколько людей проشمыгнуло [...], а эти греки остались, потому что он их записал. И вот они уже третье тысячелетие каждый раз, увидев то море, к которому он их вел, бросаются обнимать друг друга и кричать: Таласса! Таласса! Потому что он привел их к совершенно особому морю. Таласса — это море бессмертия [с. 279].

Итак, только те солдаты, которым удалось достичь побережья Эллады, обрели бессмертие, поскольку вновь обретший родину Ксенофонт на страницах *Анабасиса* записал их историю.

Примечательно, что в *Венерином волосе* встреча греков с чеченцами проходит незадолго перед выходом к Черному морю. Сцена, когда измученные походом люди видят морские волны, считается драматической вершиной всего произведения Ксенофонта²⁰ и стала одним из литературных топосов в мировой художественной культуре. Достаточно упомянуть стихотворение представителя позднего немецкого романтизма Генриха Гейне *Привет морю* (1826) или самое известное произведение Джеймса Джойса, *Улисс* (1922), в котором Бык Маллиган рассказывает Стивену Дедалу: «Ах, эти греки, Дедал. Надо мне тебя обучить. Ты должен прочесть их в подлиннике. *Талатта! Талатта!*»²¹. Таким образом, рассказ о походе греческих наемников переходит из исторической плоскости в плоскость всеобщего литературного сознания, приобретая вечность искусства. Отправляясь в путь вместе с солдатами Ксенофонта и принимая участие в их отступлении к побережью Эллады, беженцы из Хайбаха становятся художественными персонажами *Анабасиса*, приобретают вечную жизнь.

Второй фрагмент, добавленный к интертекстуальной структуре *Венериного волоса*, но отсутствующий в *Сравнительных жизнеописаниях* Плутарха, касается жестокой казни Митридата. К словам Плутарха «И так мучался Митридат семнадцать дней» спрашивающий добавляет: **«потому что он есть, и его больше нельзя сделать несуществующим. И никак не получится перехватить брошенный дротик»** [с. 150]. Ми-

²⁰ Senofonte, *Anabasi, con testo a fronte*, a cura di A. Barabino, Milano 2003, с. 520.

²¹ Дж. Джойс, *Улисс: роман*, пер. В. Хинкиса, С. Хоружего, Москва 2014, с. 3. Курсив в оригинале.

тридат принадлежит к числу исторических персонажей, имена которых сохранились лишь благодаря тому, что их истории были кем-то «запечатлены». Облеченное в слова бессмертие Митридата, однако, неразрывно связано с его страданием — единственная дошедшая до нас информация касается его казни. Молодой перс будет страдать всегда, потому что он «есть», его больше нельзя вычеркнуть из литературного процесса. Эти слова свидетельствуют также о необратимости человеческой судьбы: каждый поступок влечет за собой последствия. Именно так «брошенный дротик», пробивший шлем царевича Кира, обрек Митридата на вечное наказание.

Этот фрагмент приобретает дополнительный смысл при сопоставлении с другой фразой с последних страниц *Венериного волоса*. Из бурного «словесного» водоворота, в котором предложения постепенно обезличиваются, освобождаются от всяких сюжетных рамок, вдруг всплывают следующие слова: **«Потому что если любовь была, то ее ничто не может сделать небывшей. И умереть совершенно невозможно, если любишь»** [с. 476]. Это предложение, которое с точки зрения синтаксиса сильно напоминает вышеупомянутый фрагмент о смерти Митридата, включает в себе один из главных лейтмотивов романа: человека можно спасти не только «словом», но и любовью. Поэтому на вопрос беженца: «И я могу рассказать про всех-всех-всех?», допрашивающий отвечает: «Можете, но у нас очень мало времени. Расскажите про тех, кого вы любите» [с. 258].

Таким образом, в *Венерином волосе* складываются два экзистенциальных измерения, представляющие человеку два пути преодоления собственной смерти.

Первое — измерение «страдания». В нем выражаются такие основные феномены человеческого бытия, как смерть, физическая боль, война. В *Анабасисе* преобладают именно такие моменты, на что указывает сам выбор выдержек из произведения Ксенофонта, протекающих через творческое сознание толмача: битва при Кунаксе, гибель Кира, а также изнурительное отступление наемной армии через Армению. К этому экзистенциальному измерению принадлежат и беженцы, выжившие после трагедии в чеченском Хайбахе. Неслучайно толмач называет их «мучениками зимы» [с. 24], жертвами того бессмысленного страдания, которое, не будучи запечатленным, неизменно приводит к вечному забвению, а будучи запечатленным — к мучительному бессмертию. По мне-

нию толмача, на чеченских племенах лежит неизбывное проклятие: «Как страдали ваши бабушки и дедушки, так страдает и нынешнее поколение, и так будут страдать еще нерожденные до седьмого колена, а при случае и дальше» [с. 31]. Поэтому в *Венерином волосе* история чеченских беженцев переплетается «через прореху времени» с возвращением греческих солдат на родину: пропуская их историю сквозь разорванную завесу времени, толмач преподносит чеченцам великий дар «словесного» бессмертия, записывает их голоса, отправляет их в путь вместе с Ксенофонтом к «талатте» — морю бессмертия. Хотя им всем — Митридату, чеченцам — предстоит лишь вечное страдание.

Второе — экзистенциальное измерение «любви». Как утверждает Михаил Шишкин²², в *Венерином волосе* любовь является главным персонажем, осью, вокруг которой вращается космос. Не только словом, но и любовью можно преодолеть смерть, поскольку «там, где есть любовь, там нет времени, там царит вечность»²³. Об этом пишет Изабелла в своем дневнике, думая о возлюбленном Алеше, ушедшем на войну добровольцем. В этом измерении также появляется снег — связующее звено с *Анабасисом* Ксенофонта. Снег, который медленно засыпает Ростов, вызывает у Изабеллы печаль, она думает о страданиях Алеши, замерзающего на фронте в грязных окопах:

Всю ночь шел снег [...]. И тут же думаю: а каково ему там, на позициях? Он ведь мерзнет. И уже смотрю на снег — и никакой радости. Или в гимназии. Вдруг задумалась об Алеше и будто проснулась в каком-то другом времени — какие-то древние греки! [с. 238].

Размышляя об Алеше, на подсознательном уровне Изабелла ассоциирует его с солдатами Ксенофонта: Алеша тоже страдает, оказавшись в своей ситуации, так похожей на ситуацию греков-наемников в Персии. Однако Изабелла убеждена, что рассказ Ксенофонта «не стоит и одной Алешиной строчки» [с. 238]: она подсказывает, что самое ценное заключено не в стойкой, мужественной смерти, а, например, в переписке с любимым. Нежные слова стоят больше, чем героическая смерть Кира

²² М. Шишкин, «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги» [интервью Наталье Кочетковой], «Известия» 22.06.2005, <<http://izvestia.ru/news/303564>> (дата обращения: 1.05.2016).

²³ О. Е. Минеева, *Ассоциативно-текстовые ряды лексических единиц как способ выражения ключевых мотивов романа М. Шишкина «Венерин волос», «Ярославский педагогический вестник» 2013, № 3, с. 147–152.*

и доблестные подвиги греческих наемников, больше, чем вечное имя Митридата. Поэтому Алеша будет жить вечно, несмотря на свою преждевременную смерть, поскольку *sub specie aeternitatis* любовь сильнее страдания.

Проведенный анализ позволил определить особенности плотной интертекстуальной структуры, соединяющей роман *Венерин волос* Михаила Шишкина с *Анабасисом* Ксенофонта и с *Сравнительными жизнеописаниями* Плутарха. Используемые автором цитаты и аллюзии на сочинения древнегреческих историков расширяют интерпретационное пространство *Венериного волоса*. Особая роль отводится вкраплениям и модификациям, введенным писателем в цитируемый материал, — они позволяют обратиться к оказывающей непосредственное влияние на восприятие и трактовку романа символической семантике снега и слова, связанных с философскими категориями «память», «бессмертие» и «любовь». Погребение в снегу в *Венерином волосе* равносильно преданию забвению, тогда как «увековечивание» в повествовании, личной переписке, зафиксированных на каком-либо носителе воспоминаниях или тексте культуры, — возможность обретения вечной жизни.

“Anabasis” in Mikhail Shishkin’s novel *Maidenhair*

The purpose of the article is to describe and give a characterization of the complex intertextual structure connecting Mikhail Shishkin’s novel *Maidenhair* with two of the most famous works of the classical period, such as Xenophon’s *Anabasis* and Plutarch’s *Parallel Lives*, which both narrate the journey of the Greek mercenary army led by Cyrus the Younger against the Persian king Artaxerxes II (around 401 BC). In order to analyze in detail the intertextual relations between the aforementioned works, special attention will be paid to the fragments of text which, despite being presented in Shishkin’s *Maidenhair* as a direct quote from Xenophon’s and Plutarch’s reports, do not find an exact correspondence in latest. This will allow us to cast a light on the syntactic changes that have taken place in the intertextual structure of *Maidenhair*, which shape the reader’s perception of the novel and exercise a clear influence on the its interpretation.

Эльжбета Тышковска-Каспшак

Польша, Вроцлавский университет

**ПАМЯТЬ/ЗАБВЕНИЕ
В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА
ВСЕХ ОЖИДАЕТ ОДНА НОЧЬ**

Память и забвение — это две стороны одной монеты, две противоположности, которые притягивают друг друга. Забвение может рассматриваться как своего рода оппонент памяти: не было бы забвения без запоминания; в свою очередь, память — это борьба с забвением¹.

Память и забвение имеют огромное значение как в жизни отдельного человека, так и целого общества, нации. Они оказывают непосредственное влияние на формирование персональной и коллективной идентичности. Будучи значимыми для жизни индивида и общества, память и забвение стали предметом рефлексии философов и художников с самых давних времен.

Проблема памяти и забвения особенно актуальна в России в настоящее время, когда проходит

[...] политическое и юридическое сведение счетов с прошлым; критика официальных версий истории и возвращение на поверхность вытесненных

¹ См.: J. A. Garcia Cuadrado, *Człowiek — byt, który zapomina*, przeł. P. Roszak, в кн.: *U źródeł pamięci. O «zapominaniu» w historii, teologii i literaturze*, red. P. Roszak, Toruń 2013, с. 17–21.

воспоминаний; смена идеологии забвения идеологией памятования и национально-культурного наследования и преемственности культур²,

что свидетельствует о потребности в создании системы представлений и идей, складывающихся на «коллективную память» народа³.

Интересное литературное воплощение этих проблем нетрудно найти в произведениях современных русских писателей, в том числе и Михаила Шишкина. Его первый роман *Всех ожидает одна ночь*⁴, удостоенный премии журнала «Знамя» за литературный дебют, вышел в 1993 году⁵. Под журнальным заглавием в издательстве «Вагриус» в 2001 году появился книжный вариант (вместе с рассказом *Урок каллиграфии*)⁶, а в 2010 году в издательстве «АСТ»/«Астрель» роман был опубликован под исходным названием *Записки Ларионова*⁷.

Журнальное заглавие, а заодно и введенная в начале повествования цитата, являются фрагментом оды Квинта Горация Флакка. «*Omnia una manent nox*» — фрагмент 28-й оды из книги первой Горация:

sed omnia una manent nox
et calcanda semel via leti⁸.

В переводе Афанасия Фета:

Но всех нас одна ожидает
Ночь и тропа невозвратная смерти⁹.

Ночь является здесь символом смерти, исчезновения, тьмы, забвения. Существенно, что в тексте произведения Шишкина содержится ссылка на источник заглавия и автора цитаты, который известен среднему русскому читателю как создатель другой оды — *Памятник*, известной так-

² Г. В. Лебедева, *Память и забвение как феномен культуры* [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук], Екатеринбург 2006, с. 3.

³ См.: там же, с. 3–4.

⁴ Авторское заглавие — *Записки Ларионова*; журнальный вариант получил название *Всех ожидает одна ночь*, восходящее к цитате из Горация, приведенной на первой странице романа.

⁵ М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, «Знамя» 1993, № 7–8.

⁶ М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, Москва 2001.

⁷ М. Шишкин, *Записки Ларионова*, Москва 2010.

⁸ Гораций, *Carmina I XXVIII*, <<http://horatius.ru/index.xps?2.128>> (дата обращения: 20.04.2016).

⁹ Гораций, *Carmina I XXVIII*, пер. А. А. Фета, <<http://horatius.ru/index.xps?3.128#43>> (дата обращения: 20.04.2016).

же как *К Мельпомене (Ad Melpoenem)*, которую он поставил в заключение своей третьей книги. Это произведение переводилось на русский язык намного чаще, чем другие стихотворения древнеримского поэта, и дождалось многочисленных подражаний.

Гораций, обобщая собственный опыт и опыт предшественников, первым запечатлел определенный исторический уровень и норму понимания дела поэта как общественного служения. Тема поэта и поэзии, ее места в жизни общества, ее ценности стала традиционной в европейской культуре. В русской поэзии начало этой традиции связано с переводом 30-й оды Горация Михаилом Ломоносовым (1745), опыт которого повторяли потом еще многочисленные поэты: от Гавриила Державина в XVIII веке, Александра Пушкина в XIX-м до Валерия Брюсова, Владимира Маяковского, Иосифа Бродского и многих других в XX столетии. Это свидетельствует об исключительной значимости гораццианской традиции в русской поэзии. Кроме рассуждений о роли поэта и поэзии в обществе в стихотворении Горация и его последователей затрагивается тема творческого наследия, в котором сохраняется память об авторе, его поэтическое бессмертие:

non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam¹⁰.

В переводе Ломоносова:

Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю¹¹.

Итак, в самом заглавии романа Шишкина содержится мысль, с одной стороны, о смерти и забвении, с другой — о памяти и бессмертии, достигаемом, благодаря записанному слову. Идея преодоления смерти путем художественного наследия появляется и в других произведениях автора: *Урок каллиграфии* (1993), *Взятие Измаила* (1999), *Венерин волос* (2005), *Письмовник* (2010).

К этой гораццианской мысли относится и повествование главного героя романа *Всех ожидает одна ночь* Александра Львовича Ларионо-

¹⁰ Гораций, *Carmina III XXX*, <<http://horatius.ru/index.xps?2.330>> (дата обращения: 20.04.2016).

¹¹ Гораций, *Carmina III XXX*, пер. М. В. Ломоносова, <<http://horatius.ru/index.xps?3.330#26>> (дата обращения: 20.04.2016).

ва, который на старости лет сочиняет записки о своей жизни для единственного собеседника — врача. Он осознает, что ничем не прославился, «ничего выдающегося не совершил, чтобы заслужить благодарность потомков»¹². Фиксируя свои воспоминания, он следует совету знакомого:

Вот перед Вами на листках не лучшей бумаги, исписанных старозаветным почерком, история моей жизни. [...] Дожив до седин, я прекрасно понимаю всю необязательность этого труда. Он был вызван к жизни, поверьте, лишь долгими зимними вечерами, вынужденным деревенским бездельем да одиночеством. [...] Считайте, что я пишу эти записки, последовав Вашему шутиливому совету. Помните, в один из приездов Вы утверждали за травничком, что составление мемуаров благотворно для организма? [№ 7, с. 8].

Ларионов мотивирует свою работу над мемуарами с определенной долей иронии и даже снисхождения, но на самом деле записанное слово остается для него единственным способом победить смерть (понимаемую как исчезновение и забвение), так как его сын, который мог бы продолжить биологическое существование и сохранить память, гибнет на войне на Кавказе.

В обращении к адресату своих записок Ларионов просит принять вместе с ними и письменный прибор в форме пастушки с песочницей и пастушка с чернильницей. Эти статуэтки символизируют время, изглаживающее из памяти лица и события, а также записанные слова, которые являются прочным следом в истории, дающим надежду на преодоление забвения.

К мысли *Ars longa, vita brevis* относятся также взгляды Ивана Ивановича Козлова — школьного преподавателя главного героя и единственного родственного ему тогда по духу человека. Когда учитель рассуждал о бренности существования, восплалялся на мысль о том, что его стихотворения будут оцениваться потомками. Молодой Ларионов подхватил эту идею: «Кажется, я вправду верил Ивану Ивановичу, что он сам явится к грядущим поколениям, потому что искусство бессмертно и стих его все на свете переживет» [№ 7, с. 14].

Проблему памяти/забвения в романе *Всех ожидает одна ночь* я буду анализировать в контексте концепции Поля Рикёра, изложенной в его книге *Память, история, забвение*. Французский философ рассматрива-

¹² М. Шишкин, *Всех ожидает одна ночь*, «Знамя» 1993, № 7, с. 8. Далее цитаты приводятся по тому же изданию с указанием номера журнала и страницы в скобках.

ет историю как процесс, тесно связанный именно с этими — свойственными человеческой субъективности — явлениями памяти и забвения. Ведущими вопросами в исследовании Рикёра являются «помимо соотношения времени и повествования, [...] соотношение личной памяти, коллективной памяти и истории как научной дисциплины, опирающейся на анализ конкретных фактов и материалов»¹³. Философ предлагает оригинальную типологию мнемонических явлений, с опорой на «первичный опыт временного дистанцирования, углубления в прошедшее время»¹⁴. Предложенная Рикёром дифференциация видов памяти подкрепляется пересмотром тематики воображаемого. В «живом опыте памяти», как он полагает, всегда происходит смещение воображаемого и вспоминаемого. Однако превращение воспоминания в образ сопровождается стремлением к наиболее верному отображению, в чем и заключается «истинная функция памяти».

Оппозицию «собственная память — коллективная память» Рикёр рассматривает в контексте личного воспоминания, но укорененного в коллективном культурном опыте. Коллективная память имеет здесь свои отправные точки. Это могут быть, например, памятные места, наделенные своей географией и топографией и имеющие большое значение для социума. Французский философ вообще склонен объяснять феномен коллективной памяти сартровской «патологией воображения»¹⁵. Последняя сопряжена с галлюцинациями или наваждением, которые могут быть обусловлены возможностью/невозможностью уклонения от запрета. В таком случае любое усилие «больше не думать об этом» непременно превращается в «навязчивую мысль». Рикёр задается вопросом:

Как перед лицом этого феномена очарованности запретным объектом не совершить скачка в сферу коллективной памяти и не воскресить своего рода навязчивую идею, которую описывают историки современности, клеймя «прошлое, которое не проходит»?¹⁶

¹³ *Интервью с профессором Полем Рикёром. К изданию в России книги «Память, история, забвение*, пер. О. И. Мачульской, в кн.: П. Рикёр, *Память, история, забвение*, Москва 2004, с. 9.

¹⁴ П. Рикёр, *О памяти и припоминании*, пер. И. С. Вдовиной, в кн.: он же, *Память, история, забвение...*, с. 24.

¹⁵ Там же, с. 85.

¹⁶ Там же, с. 85.

Если для индивидуальной памяти галлюцинация есть своего рода патологическая форма внедрения прошлого в сердцевину настоящего, то для коллективной памяти таковой может считаться присутствующая в социуме навязчивая идея¹⁷.

Интересны в этом контексте замечания французского историка Жака Ле Гоффа в работе *История и память*:

Психологи и психоаналитики обращают внимание на сознательные и бессознательные воздействия, оказываемые на память индивида со стороны интереса, эмоций, желания, процессов торможения, критики. Точно так же и коллективная память выступает в качестве важной цели в борьбе общественных сил за власть. Показать себя властителем памяти и забвения — это одна из важнейших задач классов, групп и индивидов, которые господствовали и господствуют в исторических обществах. Забвение, замалчивание истории обнаруживает существование механизмов манипулирования коллективной памятью¹⁸.

В романе *Всех ожидает одна ночь* автор воспроизводит «работу» индивидуальной памяти, воспоминания. В записках, особенно в начале повествования, появляется метатекст, относящийся к процессам запоминания и забвения. Например, когда рассказчик пишет о своем рождении и младенчестве, он замечает: «Я, конечно, ничего этого не помню» [№ 7, с. 5], а далее задается риторическим вопросом: «Зачем я все это помню? Для чего?» [№ 7, с. 9]. В индивидуальной памяти повествователь особое место отводит детской памяти — приходит к выводу, что она на самом деле не передает правдивый образ жизни, ибо детские воспоминания нелогичны и фрагментарны; дети запоминают не самые важные, а случайные образы, по которым невозможно воспроизвести реальный образ прошлого:

Детская память капризна. Какую-нибудь ерунду, например, сверкнувший на солнце полуимпериял в зарослях крапивы у ледника, помню всю жизнь, а что-то важное, что должно было обязательно зацепиться в памяти, исчезло, выпотело, будто ничего и не было [№ 7, с. 8];

Пытаюсь вспомнить детство, а вспоминаются лишь какие-то картинки, ничем не связанные, да и не имеющие никакого значения [№ 7, с. 8];

¹⁷ Там же, с. 7–86.

¹⁸ Ж. Ле Гофф, *История и память*, пер. с франц. К. З. Акопяна, Москва 2013, с. 82.

Впрочем, что толку доставать из мешочка все эти осколки памяти и перебирать их то так, то этак. Мозаика рассыпалась, растерялась, целой картинки все равно не получится, как ни старайся, а от отдельных стеклышек какой прок? [№ 7, с. 8–9].

И согласно этому замечанию воспоминания детства в записках Александра Львовича — это лишь отдельные картины, не связанные между собой, всплывающие вне временной или логической последовательности. Рассказчик часто употребляет слово «помню», и этим подчеркивает, что его повествование — не объективная история, а осколки образов, которые он зафиксировал в детстве: «Помню, что матушка сильно волновалась» [№ 7, с. 6]; «Помню, что от теткиных рук всегда разило смесью духов с табачищем» [№ 7, с. 8]; «Помню, как делали снеговую горку» [№ 7, с. 8]; «Помню первую в моей жизни смерть» [№ 7, с. 8]; «Помню, как мы играли с ней во всякие закорюки» [№ 7, с. 9]; «Помню, с каким трепетом, с каким страхом [...] поднимался в первый раз по широкой чугунной лестнице» [№ 7, с. 9].

Повествователь метафорически представляет способ функционирования детской памяти так:

На выглаженной простыне — странная испуганная птица киви. Вдруг входит отец, и круглый птичий глаз на какое-то мгновение, а как оказывается, и на всю жизнь, замирает у него на лбу [№ 7, с. 9].

Некоторые мгновения, случайные образы реальности, подчас оставляют отпечаток в памяти навсегда, хотя на самом деле они не повлияли существенным образом на жизнь ребенка. Следовательно, детская память становится хранилищем тех мгновений, которые в другом месте повествователь сравнивает с мешочком со стекляшками: каждый «вытряхнет из заветного мешочка свои, ему лишь одному драгоценные стеклышки, будет перебирать их без устали» [№ 7, с. 9].

Поскольку, согласно мнению Рикёра, в детской памяти постоянно смешивается вспоминаемое и воображаемое, на ее основании нельзя делать выводы об описываемых событиях. Повествователь Шишкина осознает этот факт: «Нет, оставлю поскорей детство, ибо что есть для мира чьи-то детские воспоминания, если не ложь» [№ 7, с. 9]; «Читать воспоминания о чьем-то детстве — что выслушивать рассказы слепца о том, как представляет он себе Божий свет» [№ 7, с. 9].

В дальнейшем повествование становится все более логичным и последовательным. В нем можно выделить большие секвенции событий в хронологическом порядке, связанных причинно-следственными отношениями. Однако это не обозначает, что память взрослого человека приобретает черты объективности; довольно обширное объяснение сути детской памяти можно применить и к индивидуальной памяти в общем, ибо память отдельного человека субъективна: в ней совмещаются и реальные образы прошлого, и представления о них, и эмоции. Такая концепция, предложенная Рикёром, восходит еще к мысли Блаженного Августина¹⁹, который тоже подчеркивал значение памяти для формирования человеческого самосознания и тем самым делал акцент на ее особом влиянии на будущее. Автор энциклопедической статьи, посвященной *Исповеди* Августина, отмечает:

Самосознание существует благодаря памяти, которая соединяет прошлое с настоящим и позволяет предвидеть будущее. Память «превращает в настоящее» опыт прошлого и надежду на будущее. Ее постоянное присутствие, которое подтверждается даже забывчивостью, — необходимое условие любого человеческого действия²⁰.

В воспоминаниях Ларионова довольно четко описываются ситуации, которые оказались для него травмой. Это события, которые обычно человек пытается вытеснить из памяти, старается больше о них не думать, но они превращаются в навязчивую мысль²¹. Герой повести Шишкина передает эти события и давно прошедшие обстоятельства со всеми подробностями. Истории, которые мучили его сознание, связаны или с унижением другими людьми — в юношеские годы, или со стыдом, муками совести по отношению к обиженным им самим — во взрослой жизни. Процесс воспоминания становится тем самым и психотерапией, и раскаянием.

Во взрослой жизни героя психические травмы были связаны с ситуациями, в которых он причинил другим людям зло, поставил их в затруд-

¹⁹ См., напр.: М. Суини, *Лекции по средневековой философии*, пер. А. К. Лявданского, Москва 2001, <<http://krotov.info/history/13/suini/suini.html>> (дата обращения: 26.07.2016); А. А. Грицанов, *Исповедь*, в кн.: *История философии: энциклопедия*, сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов, Минск 2002, <http://velikanov.ru/philosophy/ispoved'_avgustin_blazhennyj.asp> (дата обращения: 26.07.2016).

²⁰ А. А. Грицанов, *Исповедь*...

²¹ П. Рикёр, *О памяти*..., с. 62–63.

нительное положение или подвел под наказание. Его действия не были злонамерены, но часто они приводили к трагическому исходу. Например, будучи на военной службе, он решил обходиться без насилия и не наказывать солдат, а те, чувствуя себя безнаказанными, довели до самоубийства самого способного, надежного парня. Вследствие того Ларионов пытался преодолеть чувство вины, отказавшись от своих принципов и жестоко наказав виновных солдат. Решение жениться также было на самом деле необдуманным. Герой женился из сочувствия, он не любил свою невесту, а потом уехал жить и работать в другой город. Вернувшись несколько лет спустя, Ларионов не смог искупить вину, так как жена скоропостижно умерла.

В центр повествования о своей жизни Ларионов поставил рассказ о службе в Казани, где он узнал о польском восстании 1830 года. Герой открывает для себя темные стороны эпохи Николая I, понимает причины польского восстания и сочувствует и полякам, и своим согражданам. Он сознается в том, что не должен делиться своими убеждениями с окружающими. Но вдруг неожиданно для себя он находит единомышленника в лице своего соперника в любви — Степана Ивановича Ситникова. В отличие от главного героя Ситников открыто заявляет свое мнение:

Повесили, сослали на каторгу честнейших, достойнейших из нас — мы стерпели. Теперь идут убивать целый народ, который не желает быть, подобно нашему, рабом, — мы снова терпим! [№ 8, с. 87];

Порядочного человека палками не загонишь на русский трон! Теперь по его приказу будут вешать поляков, вся вина которых состоит лишь в том, что они не растоптали в себе, подобно нам, чувства собственного достоинства. Как, скажите, как жить в стране, где на троне преступник? [№ 8, с. 88].

Откровенные разговоры между героями превратились в дружбу, но при первом столкновении с Третьим отделением испуганный Ларионов предает своего единомышленника, а следовательно и свои собственные убеждения.

Этот период в жизни героя, охватывающий 2–3 года, составляет большую часть записок и представлен очень детально, являясь в произведении центральным. Таким образом, роман становится историей предательства — друга, своих взглядов и себя самого.

Стоит обратить внимание на намерения самого автора, который так говорил о сущности образа Ларионова:

В любое время при любом режиме у каждого человека есть только такой выбор: или ты ради сохранения своего достоинства не идешь ни на какие компромиссы и жертвуешь родными, любимым делом, бытом, выходишь с плакатом на Красную площадь, садишься в тюрьму, кончаешь с собой, в конце концов, просто остаешься без работы на улице, или ради своей семьи, детей, близких готов пожертвовать своим достоинством и идти на компромиссы с режимом, начальством, эпохой, соседом. Просто в разные времена существует различный прожиточный минимум подлости. Но сама подлость всегда присутствует. Нам нынешним, и тем более молодым, просто повезло со временем — оно нас щадит. Одно дело терпеть ради приличной зарплаты хамство начальника в офисе, и совсем другое — пережить то, что досталось моему отцу или моему деду. Мне и отца, и деда, и моего Ларионова жалко. Я не имею никакого права их ни в чем обвинять. Жизнь вокруг них была отвратительна. Но эти люди у меня вызывают жалость, а не отвращение²².

Память в первом романе Михаила Шишкина — это память и коллективная, и индивидуальная. Первая формируется группами людей и направлена на сохранение общих воспоминаний и интерпретаций прошлого. Коллективные воспоминания кристаллизуются на основе представлений о реальных исторических событиях и личностях, которые несли в свое время значительную ценностно-смысловую нагрузку²³. На основе этой памяти строится история²⁴. В романе упоминается, например, создание военных поселений, смерть Александра I, восстание декабристов, польское восстание, война на Кавказе.

Повествование Ларионова становится своего рода палимпсестом: на тексте коллективной памяти, в некоторой степени управляемой, на которой строится история, записывается текст индивидуальной памяти — субъективной, совмещающей в себе воображения и эмоции и являющейся, таким образом, творчески работающим и преобразующим

²² М. Шишкин, «Человек может обманывать, а его текст — никогда», Портал о современной культуре ШО, 01.09.2011, <<http://sho.kiev.ua/article/924>> (дата обращения: 20.05.2016).

²³ К коллективной памяти относится и память семьи — память о предках, которая в романе представлена в описании генеалогического дерева рода Ларионовых. Прочность, устойчивость этой памяти символизирует здесь дуб, составляющий фон для имен членов семьи.

²⁴ П. Рикёр, *О памяти...*, с. 82.

механизмом. В обоих текстах представлены одни и те же события, но освещаются они по-разному.

Отдельной категорией памяти, также появляющейся в романе Шишкина, является внеличностная память культуры, к которой относится в том числе и память жанра — в понимании Михаила Бахтина²⁵ и Юрия Лотмана²⁶. Литературный критик Виктория Шохина писала о романе *Всех ожидает одна ночь*:

В век постмодернистских затей Михаил Шишкин осуществил почти невозможный, казалось бы, опыт классического романа. В результате получился метатекст, который в своей органике соединяет уже существующие в коллективном сознании (и подсознании) нации, закрепленные в ее литературе эстетически устойчивые моменты. Оттого-то и возникает доставляющее читателю удовольствие чувство узнавания...²⁷

На жанр произведения и на множество интертекстуальных отсылок к сочинениям русской и зарубежной литературы обратили внимание и другие исследователи прозы Шишкина. Например, Сергей Оробий, посвятивший этой проблеме целую главу в монографии о творчестве автора *Письмовника*²⁸, замечает, что произведение Шишкина «целиком построено на интертекстуальной основе и рассчитано на быстрое узнавание соответствующих цитат. Почти каждый мотив [...] является обыгрыванием какого-либо фрагмента из русской прозы»²⁹. Интертекстуальные игры в романе *Всех ожидает одна ночь* стали темой работ также других литературоведов³⁰.

²⁵ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Киев 1994, с. 314.

²⁶ Ю. М. Лотман, *Память в культурологическом освещении*, в кн.: он же, *Избранные статьи*, т. 1, Таллинн 1992, с. 200–202.

²⁷ В. Шохина, *Привет из прошлого века: «Литературное приношение» Михаила Шишкина*, «Литературная газета» 1993, № 41, с. 4.

²⁸ С. П. Оробий, «*Всех ожидает одна ночь*»: русский роман *deja vu*, в кн.: он же, «*Вавилонская башня*» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011, с. 66–75.

²⁹ Там же, с. 71.

³⁰ См., напр.: М. Ремизова, *Вниз по лестнице, ведущей вниз*, «Новый мир» 2000, № 5, с. 190–193; С. Н. Лашова, *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии* [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Пермь 2012; А. Р. Ингеманссон, *Автор и герой в романе Михаила Шишкина «Записки Ларионова»*, «Известия Волгоградского государственного технического университета» 2013, № 2 (105), с. 181–184; О. Ю. Осьмухина, И. Р. Куряев, *Специфика преломления традиции романа воспитания в прозе М. Шишкина (на материале*

Итак, в романе Шишкина *Всех ожидает одна ночь* дают о себе знать разные токи памяти — памяти субъективной, восходящей к опыту героя и отчасти автора, памяти коллективной, легко поддающейся идеологизации, и памяти жанра, пробуждающей читательскую активность интертекстуального припоминания. Однако память сосуществует с забвением, которое не столько ее отрицает или стирает, сколько подчас приводит к простым и небесспорным вершинам понимания и прощения.

Memory/Oblivion in Mikhail Shishkin's Novel *One Night Awaits Everyone*

The article is devoted to the issue of memory and oblivion in Mikhail Shishkin's first novel *One Night Awaits Everyone* (1993). The title of the novel is a quote from Horace's ode referring to death, disappearance, and oblivion. Horace is most often associated with another ode — *The Poet's Immortal Fame* — which has been very popular in Russia and exists in numerous translations and poetic variations. In *The Poet's Immortal Fame* Horace discusses his creative legacy which keeps memory about the author alive and, in a certain way, allows him to overcome death. In *One Night Awaits Everyone* Mikhail Shishkin initiates the motif of overcoming death through art (more specifically through literature), which can be also found in his subsequent works. Some references to Horace appear in the protagonist's notes. At the end of his life, Alexander Larionov writes down his own story, since it is his only chance to be saved from oblivion. In Larionov's narrative memory has a double meaning — as a subjective memory of an individual, as well as a collective memory which is highly manipulative. Hence, his notes appear as a palimpsest — on the text of collective memory, which is the basis for the creation of history, individual memory is written. Both texts present the same events, but their interpretation is different.

«Записок Ларионова»), «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского» 2016, № 3, с. 235–240; Ю. Г. Бабичева, М. С. Татаринцева, *Специфика художественного метода М. Шишкина (на материале романа «Записки Ларионова»)*, «Philology» [Волгоград] 2016, № 3, с. 21–23.

Иоанна Мадлох

США, Монтклерский университет штата Нью-Джерси

**ПАЛЬТО С ХЛЯСТИКОМ
МИХАИЛА ШИШКИНА: ПИСАТЕЛЬ
В ПОИСКАХ УТРАЧЕННЫХ ФОТОГРАФИЙ**

Фотография как мотив появляется во многих произведениях малой прозы Михаила Шишкина. В рассказах писателя герои нередко или сами фотографируют, или кто-то их снимает. Например, в рассказе *Клякса Набокова* (2014) герой-повествователь снимает своего работодателя, Ковалёва, в позах, скопированных с фотографий Набокова, сделанных в монтррейской гостинице. Сам Ковалёв также берет в руки фотоаппарат, а его страсть к фотографированию является метафорой его ненасытности в жизни вообще. В рассказе *Пальто с хлястиком* (2010) иностранный фотокорреспондент фотографирует школьников, бегущих за приехавшими в Москву канадскими хоккеистами, а в эссе *Кастрюля и звездопад* (2013) присутствуют и сцена совместного фотографирования отца с сыном, и момент внезапного обнаружения этой фотографии спустя годы¹.

Куда более важную роль в творчестве Шишкина играют фотографии, запечатлевшие конкретных людей — в особенности самого героя и чле-

¹ Это эссе было впервые опубликовано по-английски как *Of Soucepans and Star-Showers* в журнале «Spolia» (03.2013), а потом в томике *Calligraphy Lesson* (Dallas 2015), позднее по-русски в сборнике *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2017.

нов его семьи. Во многих произведениях писателя семейные снимки не только заполняют пространство и являются декоративным элементом, но чаще играют активную и важную роль в жизни героев. Например, для героя эссе *Кастрюля и звездопад* фотография подводной лодки, на которой служил во время войны его отец, является почти религиозным предметом и источником творческого вдохновения. В этом эссе изображаются также обстоятельства утраты всех семейных фотографий Шишкиных в результате пожара в доме брата писателя:

Наш семейный архив сторел лет десять назад, когда сторел дом брата под Москвой. Стал связываться с последней женой отца, Зинаидой Васильевной, у нее после всех переездов тоже ничего не оказалось. Удивительно, вижу перед глазами ту довоенную карточку с юношей в наушниках, а ее уже нигде больше нет — только во мне. Все документы, фотографии, то, что должно храниться в семье из поколения в поколение, все исчезло².

К истории с утратой семейных фотографий писатель обращается как в своих интервью³, так и в других произведениях.

В рассказе *Пальто с хлястиком* эта история представлена в очень сжатой форме: «Дом подожгли. Все наши фотографии сторели»⁴. Одна же из сохранившихся фотографий — 4-летний герой в пальто с хлястиком — является основой этого самого фотографического из произведений Шишкина. Рассказ начинается с описания другой фотографии — тела писателя Роберта Вальзера, скоропостижно скончавшегося от инфаркта. Повествователь замечает сходство запечатленной на снимке сцены с описанием из *Семейства Таннер* — первого романа Вальзера, появившегося в 1907 году, почти за полвека до смерти писателя. Этот парадокс дает толчок для рассуждений о природе реальности и ее соотношения со временем.

Пальто с хлястиком имеет форму мемуарных записок, лишенных линейной непрерывной формы и представляющих собой набор фрагментарных образов и реминисценций, обрамленных историей каникул, которые 11-летний герой провел с матерью в доме отдыха на верхней Волге. В центре воспоминаний — мать героя, а повествование концен-

² М. Шишкин, *Кастрюля и звездопад*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком...*, с. 311.

³ См., напр.: [Вечер Михаила Шишкина], Клуб «Журнального зала», 21.12.2010, <<http://magazines.russ.ru/project/club/shishkin.html>> (дата обращения: 5.09.2016).

⁴ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком...*, с. 23.

трируется на истории ее болезни и смерти. Детально, где-то даже вплоть до жестокости, описывая подробности умирания, рассказчик отмечает, что, будучи в больнице, мать между операциями увлеклась организацией семейного альбома, в котором, кроме фотографий, хранила также свои комментарии и заметки. Этот альбом должен был сохранить историю семьи:

Между операциями, когда проводила какое-то время не в больницах, а дома, мама разбирала накопившиеся за жизнь фотографии. Попросила купить альбомы и вклеивала в них корточки, каждую подписывая, кто на ней изображен, и иногда записывала на широких полях связанные с этими людьми истории. Получился семейный архив — для внуков⁵.

Когда в 1868 году Джулия Маргарет Камерон сфотографировала молодую женщину, назвав снимок именем греческой богини памяти Мнемозины, фотография уже закрепилась в частных и общественных ритуалах, связанных с памятью⁶. И сегодня фотография выполняет множество мемуарных и ритуальных функций, а фотоальбом остается важнейшим предметом, связанным с личной, частной и семейной сферами памяти. Цезарий Залевский называет альбом семейной гробницей⁷, которую люди время от времени посещают с целью обновить свою память об умерших и укрепить знание о самих себе. Следовательно, отсутствие альбома наносит ущерб памяти. Страдают как «эпизодическая память», сохраняющая воспоминания о сознательно пережитых эпизодах, так и «семантическая память», с технической точки зрения являющаяся не столько памятью, сколько знанием о происшествиях, которые человек пережил, но не в состоянии помнить, и о которых знает благодаря фотографиям⁸. Примером последнего типа памяти являются «воспоминания» раннего детства.

⁵ Там же, с. 22–23.

⁶ Разновидность этих техник анализирует Джеффри Бэтчен. Среди прочего, автор описывает такие исчезнувшие способы мемуарного использования фотографии, как викторианская мода носить ювелирные изделия с фотографией умерших или выстраивание трехмерных конструкций с фотографией в центре (*fotoescultura*). См.: G. Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Amsterdam–New York 2004.

⁷ C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, с. 226.

⁸ *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, ed. by R. A. Wilson, F. C. Keil, Cambridge (MA) 1999, с. 278.

Если уже сама по себе потеря фотографий — достаточно травматический опыт, то факт утраты семейных альбомов в результате пожара многократно утяжеляет эту травму, так как физическое уничтожение фотографии воспринимается как дело магической силы и значения, часто связанное с символическим «убиванием» представленного на снимке человека⁹. В таком контексте уничтожение фотографий, в особенности их сожжение, является формой вторичной и неотвратимой смерти изображенных на них людей. Это особенно важно в случае понимания фотографии как индексального знака — копии человека, «отпечатанной» на фотографической пленке. Для Шишкина фотография является, вероятно, именно таким «сертификатом присутствия»¹⁰, что подтверждает его повышенное внимание к человеческому следу вообще. Например, в рассказе *Клякса Набокова* повествователь увлекается чернильным пятном, оставленным автором *Лолиты* в монтрейской гостинице как физическим знаком присутствия любимого писателя в этом месте. Похожий прием использован и в рассказе *Пальто с хлястиком*, где в сцене воспоминаний каникул 1972 года представляется детальный образ следа мокрых ступней матери героя:

И вот мы с мамой ходили с утра на Волгу купаться, возвращаемся к нашему домику. Идем босиком по мокрому мху, и между пальцами проступает роса. Поднимаемся на ступеньки крыльца, уже нагретые на солнце, и мама обращает мое внимание на наши быстро исчезающие следы:

— Видишь, у меня плоскостопие!¹¹

В понимании фотографии как физического следа Шишкин следует за первыми теоретиками фотографического процесса, которые многократно обращали внимание на его непосредственность и материальность. Оливер Уэнделл Холмс в эссе *Sun-Painting and Sun-Sculpture: With a Stereoscopic Trip Across the Atlantic* (1864) указывает на неразрывную физическую связь между фотографируемым объектом и снимком, описывая процесс фотографирования при помощи древнегреческого мифа о боге Аполлоне и его музыкальном состязании с сатиром Марсием.

⁹ Такой мотив является основой известного стихотворения Томаса Харди *Фотография* (*The Photograph*, 1917), в котором сожжение фотографии женщины освобождает от нее несчастливого любовника.

¹⁰ Р. Барт, *Camera Lucida. Комментарий к фотографии*, пер., послесловие, коммент. М. Рыклин, Москва 1991, с. 130.

¹¹ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком* [рассказ]..., с. 28.

Одержав победу, завистливый бог солнца и света содрал с сатира кожу и повесил ее на дереве. По мнению Холмса, кожа Марсия — метафора фотографии, а Аполлон, который в прессе XIX века часто изображался как антропоморфизация света в фотографическом процессе, выступает в мифе в роли изобретателя фотографии¹².

В эссе *Человек как объяснение света в любви* (2004)¹³ Михаил Шишкин, говоря о фотографии, также обращается к древнегреческому мифу. Подобно Холмсу, представляющему фотографию как жестокое убийство, Шишкин прибегает к метафоре, которая имплицитно подразумевает страдание и смерть. Его представление фотографического аппарата как головы Медузы, способной обратить в камень тех, кто посмотрит в объектив, и, следовательно, самой фотографии как механической петрификации¹⁴, убеждает в том, что процесс фотографирования сохраняет портрет человека ценой его физической смерти. Писатель, развивая мысль об извращенной натуре фотографии, утверждает: «Сохраняя, фотография умерщвляет. Следы стирают событие. Пересматривать фотографии ушедших — не обретение, а повторная утрата. Фотография схватывает и сохраняет лишь кожу вещей»¹⁵.

Подобно Сьюзен Сонтаг, которая видит в фотографии зрительное *temento mori*¹⁶, и Ролану Барту, который описывает фотографический образ в виде воплощения «плоской смерти»¹⁷, Шишкин сосредоточивает внимание на ужасе фотографии, который вызывается осознанием собственной смертности. Однако, когда писатель сравнивает фотографию с результатом петрификации или видит в ней посмертную маску, у него

¹² O. W. Holmes, *Sun-Painting and Sun-Sculpture: With a Stereoscopic Trip Across the Atlantic*, в кн.: он же, *Sounds from the Atlantic*, Boston 1864, с. 166–227.

¹³ Эссе было опубликовано на английском языке под заглавием *Mankind is a Declaration of Love by Light* в сборнике *Photosuisse*, ed. by Ch. Eggenberger, L. Müller, Zürich 2004, а затем на русском в сборнике 2017 года — *Пальто с хлястиком*.

¹⁴ Эссе открывает предложение: «Даггер оживил голову Медузы. Посмотревший в объектив навсегда оставался окаменелым»; цит. по: М. Шишкин, *Человек как объяснение света в любви*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком...*, с. 209. Следует упомянуть, что сравнение фотографического аппарата с Медузой часто встречается в литературе, посвященной фотографии. См., напр.: G. Fritsch, *Über einige Apparate zur Geheimplotografie und über photographische Vergrößerungen*, «Polytechnisches Journal» 1888, 2, с. 177–193.

¹⁵ М. Шишкин, *Человек как объяснение света в любви...*, с. 210–211.

¹⁶ См.: С. Сонтаг, *О фотографии*, пер. В. Гольшева, Москва 2013, с. 28.

¹⁷ Р. Барт, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, с. 30, <http://parfianok.com/nova1996-2009/03/barthes_camera_lucida.pdf> (дата обращения: 5.09.2016).

возникает ассоциация с наблюдениями Андре Базена, для которого фотографический процесс является формой бальзамирования:

Вот откуда очарование альбомных фотографий. Серые или подкрашенные сепией тени, призрачные, выцветшие, — это не просто традиционные семейные портреты; в них заключено волнующее присутствие отошедших жизней, остановленных во времени, вырванных из-под власти судьбы, — и не благодаря возвышенной силе искусства, но с помощью бесстрастного механизма. Ибо фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения¹⁸.

В Древнем Египте бальзамирование умерших было единственным способом обеспечить их вечную жизнь, а мумифицированный покойник переходил в царство Осириса, где продолжал свое существование. В данном контексте фотография как современная форма бальзамирования не столько побеждает смерть, сколько предлагает альтернативную модель «жизни» после физической смерти. По утверждению Барта, фотография является «живым изображением мертвой вещи»¹⁹, буквальной эманацией референта²⁰, что делает ее подобной иконе. Потому, когда французский философ сравнивает фотографию с образом Христа, отпечатанным на платке Вероники²¹, он одновременно утверждает, что фотографическая картина содержит элемент воскресения. Этим убеждением можно объяснить факт, что именно к фотографии прибегает скорбящий философ из эссе *Camera Lucida* в поисках своей умершей матери.

Шишкин, лишившись фотографий, воспроизводит их в своей прозе. Его литературные работы насыщены правдивыми, неприукрашенными и неидеализированными воспоминаниями. В *Пальто с хлястиком* рассказчик не только говорит о подробностях умирания матери, но также о своих сложных с ней отношениях: так, незадолго до ее болезни, в течение почти всего года, живя с матерью в одной квартире, он не разговаривал с ней. Как пишет Джон Бергер: «Memory implies a certain kind of

¹⁸ А. Базен, *Онтология фотографического образа*, пер. В. Божовича, в кн.: он же, *Что такое кино? Сборник статей*, Москва 1972, с. 45.

¹⁹ Р. Барт, *Camera Lucida...*, с. 118.

²⁰ Там же, с. 121.

²¹ В подобной форме фотография как разновидность «нерукотворной» иконы (ахеропиты) описывается также Берндом Стиглером. См.: В. Stiegler, *Obrazy fotografii: Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, с. 244.

redemption. What is remembered has been saved from nothingness»²². В таком значении писательство Шишкина можно считать не только видом мемуаристики, но также и формой уплаты долга. В *Пальто с хлястиком* писатель открыто называет свой роман *Венерин волос* (2005) ответом на отсутствие семейных реликвий, в первую очередь мемуаров и дневников матери, которые также сгорели во время пожара:

И *Венерин волос*, написанный в Цюрихе и Риме, начинался на самом деле с мамы, вернее, с ее дневника, который она мне дала перед своей последней операцией. Толстая тетрадь в клеенчатом переплете²³.

Можно сказать, что Шишкин относится к своему творчеству как к своего рода миссии, цель которой — сохранить след и дать свидетельство, что особенно важно как в контексте утраты предметов, связанных с памятью, так и в ситуации небрежного отношения к документации прошлого и самой памяти в русской культуре²⁴. Писатель указывает на это в биографическом эссе *Кастрюля и звездопад*, описывая собственное частное расследование судьбы пропавшего на войне дяди, смерть которого в лагере для военнопленных советская власть скрыла от семьи. Импульсом для поисков являются не столько воспоминания о родственнике, которого повествователь никогда не знал, сколько память о его фотографиях, увиденных когда-то в доме бабушки:

Удивительно, вижу перед глазами ту довоенную карточку с юношей в наушниках, а ее уже нигде больше нет — только во мне. Все документы, фо-

²² J. Berger, *About Looking*, New York 1991, с. 58. «Память заключает в себе определенный вид искупления. Когда мы помним, мы спасаем от небытия» (перевод мой. — И. М.).

²³ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком* [рассказ]..., с. 24. Надо упомянуть, что согласно рассказу, в своих произведениях Шишкин пытается оградить от небытия не только свою маму, но и все, что она считала дорогим, и от чего не осталось никакого следа. Например, это ее любимая певица Изабелла Юрьева: «От жизни певицы мало что осталось — ни дневников, ни мемуаров, известна только общая жизненная канва. В те годы люди боялись своего прошлого — неизвестно было, что из прожитого может оказаться в будущем смертельно опасным. Опасным могло оказаться все: прошедшие встречи, слова, письма. Прошедшие уничтожали, старались избавиться от него. Мне хотелось вернуть ей уничтоженную жизнь. Я стал писать ее воспоминания и дневники»; М. Шишкин, *Пальто с хлястиком*..., с. 26.

²⁴ Об ущербе, который отсутствие фотографии наносит ощущению истории, и, следовательно, также исторической памяти, пишет Сонтаг: «Событие, известное по фотографиям, конечно, делается более реальным, чем без них, — вспомним войну во Вьетнаме. (Пример обратного — Архипелаг ГУЛАГ, у нас нет его фотографий)»; С. Сонтаг, *О фотографии*..., с. 34.

тографии, то, что должно храниться в семье из поколения в поколение, все исчезло²⁵.

Пытаясь воспроизвести и сберечь в памяти прошлое, Шишкин использует не только фотографии как ведущие мотивы своего творчества, но также фотографические приемы в конструкции изображенного мира и в своем языке. Писатель является мастером экфразиса, что лучше всего замечается в рассказе *Пальто с хлястиком*, которому придана форма свободно подобранных деталей, фрагментных и селективных образов из прошлого, сильно напоминающих фотографии. Нелинейное повествование рассказа ассоциируется с просматриванием семейного альбома — с остановками на отдельных снимках, их сравнении, сравнении образов. На фотографичность произведения указывает, конечно, снимок Вальзера, описанный в первом абзаце рассказа. В то же время удивительная история этой фотографии, которая пятьдесят лет спустя воссоздает сцену из романа, становится для повествователя предлогом полностью игнорировать логическую последовательность времени. В результате в повествовании *Пальто с хлястиком* прошлое свободно смешивается с современностью, а воспоминания принимают форму настоящего:

И вот теперь я возвращаюсь в дом отдыха на Волге, где в лесу полно земляники и все еще живы.

Вижу те картинки:

Кирпичная дорожка в столовую, выложенная елочкой.

Загаженный ближний лес, везде бумажки, бутылки, промасленные газеты.

Волга под ливнем, белая от пузырящей пены, будто стирка²⁶.

Ощущение безвременности в приведенных выше примерах возникает за счет подмены полных предложений эквивалентными конструкциями, являющимися чистыми описаниями пространства, в котором ничего не происходит, а время приостановлено. Фотографические воспоминания-картинки останавливают время, отрицают его последовательность и отвергают смерть. Не случайно рассказ завершает еще одна фотографическая метафора, в которой повествователь описывает ощущение почти мистического откровения:

²⁵ М. Шишкин, *Кастрюля и звездопад...*, с. 311.

²⁶ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком* [рассказ]..., с. 27–28.

И вдруг со мной что-то произошло. Будто я попал из ненастоящего в настоящее. Будто все чувства, как объектив, навели на резкость. Будто у всего мира кругом оказалась моя кожа, продрогающая от августовского утренника. [...] И мама умерла и живет одновременно. [...] И все сливается в одно целое: и пальто с хлястиком, и беззубая улыбка Бобби Кларка, и сутроб Роберта Вальзера, и тот раздолбанный 77-й, который когда-то недотянул до Дорогомилловской, и пришлось топтать по лужам. И я, печатающий сейчас на моем ноутбуке эти слова. И тот или та я, кто читает сейчас эту строчку²⁷.

Однако даже если рассказчик в *Пальто с хлястиком* многократно повторяет фразу «я помню», воспоминание как таковое не является единственной и конечной целью писательства Шишкина. Если Барт в *Camera Lucida* ищет свою умершую мать на фотографиях, надеясь ощутить ее воскресение в фотографическом образе, Шишкин реализует ту же цель при помощи слова. Его экфразис воспроизводит не только образ, то есть фотографию, понимаемую как видимый и ощущаемый след человека. В данном случае писатель осуществляет самую высокую цель литературы — добиться бессмертия и воскрешения умерших при помощи слова.

Mikhail Shishkin's *The Half-Belt Overcoat*: the Writer in Search of Lost Photographs

The author demonstrates the importance of the photographic motifs in Mikhail Shishkin's works. Photographic images frequently appear in Shishkin's writing as objects associated with memory and remembrance. However, at the same time, the story of lost family photographs is one of the most recurrent motifs, which appear in the writer's prose, essays, and interviews. The analysis of the 2010 short story titled *The Half-Belt Overcoat* demonstrates that Shishkin uses ekphrasis as a vehicle to verbally recreate lost photographs and restore memory of those presented in them. In the light of such Shishkin's essays as *Человек как объяснение света в любви* (2004) and *Of Soucepans and Star-Showers* (2013), the author argues that in Shishkin's writing the restoration of memory can be seen as an equivalent of resurrection.

²⁷ Там же, с. 29–30.

Владимир Абашев

Россия, Пермский государственный национальный
исследовательский университет

РУССКАЯ ШВЕЙЦАРИЯ МИХАИЛА ШИШКИНА В КОНТЕКСТЕ ПУТЕВОДИТЕЛЬНОГО ЖАНРА¹

В ряду произведений Михаила Шишкина *Русская Швейцария* стоит особняком, хотя и занимает в нем место необходимое. О внутренне глубоко импульсе к написанию книги сам автор говорил неоднократно. «Путеводитель, — по словам Шишкина, — родился из ощущения пустоты под ногами»². Чужое пространство нужно было освоить, или как не раз говорил автор: «колонизовать»³, чтобы сделать его своим, внутренне родственным. То есть, говоря словами Набокова, «осознать план местно-

¹ Ранее статья была опубликована в уральском журнале «Филологический класс» 2016, № 2 (44), с. 60–65.

² В. Березин, *Посещение кантона Ури*, «Дружба народов» 2001, № 4, с. 207.

³ М. Шишкин, «Только когда вам заткнут рот, вы поймете, что такое воздух». *Как живет русскому писателю в тонущей Европе* [интервью Надежде Сикорской], Colta.ru, 16.12.2013, <http://www.colta.ru/articles/swiss_made/1544> (дата обращения: 16.05.2016).

сти и как бы отпечатать себя на нем»⁴. Из этого желания — осознать план местности и отпечатать себя на нем — выросла *Русская Швейцария* и как произведение, книга, и как творческое и экзистенциальное действие, имеющее целью найти себя в другом, чужом пространстве.

Всех, кто взял на себя труд осилить эту почти семисотстраничную книгу, несколько смущает ее жанровое определение — «литературно-исторический путеводитель», особенно с акцентом на последнем слове: путеводитель. *Русская Швейцария* «только притворяется путеводителем — по сути, это та же проза»⁵, вот типичное для суждений о книге утверждение. Да и сам автор в одном из интервью сказал, что «путеводителем» его книга называется «лукаво»⁶.

В таком колебании есть резон. В определенном отношении *Русская Швейцария* — это историко-философский трактат о России. Может быть, точнее — материалы к такому трактату. Едва ли не на три четверти повествование соткано из фрагментов воспоминаний, писем, публицистических текстов деятелей русской культуры и революции на протяжении почти 200 лет — от Николая Карамзина до Владимира Набокова, от Михаила Бакунина до Владимира Ленина, избравших Швейцарию кто как место путешествий, кто как убежище или место жизни. Швейцария становится зеркалом, которое фокусирует конфликты русского самосознания и истории, русской идеи.

На берегах альпийских озер тесно от русских теней.

Швейцарская география сцепляет русскую историю в самых непривычных комбинациях.

Скрябин спешит по женевской улице навстречу бегущему за акушеркой Достоевскому, а потом оба отпевают в церкви на Рю-Родольф-Тепфер своих дочерей. Пансионерка Муся Цветаева скачет к маме вприпрыжку по набережной Уши мимо задумавшегося Азефа. Герцен и Солженицын печатаются в одной газете. На вершине горы Риги встречают восход плечом к плечу Тютчев и Бунин.

Замусоленные достопримечательности превращаются в зеркало, отражающее всякого, кто заглядывает. Не русские путешественники рассказывают

⁴ В. Набоков, *Другие берега*, в кн.: он же, *Собрание сочинений в пяти томах: Русский период*, т. 5, Санкт-Петербург 2000, с. 325.

⁵ В. Березин, *Посещение кантона Ури...*

⁶ М. Шишкин, «Только когда вам заткнут рот, вы поймете, что такое воздух»...

о Рейнском водопаде, но водопад о них. В падении Рейна отражается русский мир⁷.

Этот фрагмент из открывающего книгу эссе *Урок швейцарского* почти исчерпывающе формулирует ее концепцию — Россия на randevу с Швейцарией. «Это попытка понять через альпийские отражения, почему у моей страны такое монструозное прошлое, которое не пускает ее в будущее»⁸, — резюмировал автор в одном из интервью. Здесь же, в процитированном фрагменте, эксплицированы особенности поэтики книги — поэтики ахронических сцеплений, созвучий, поэтики рифм.

Русская Швейцария — это открытый текст. Во-первых, это своего рода питомник, где ждут своего часа саженцы историй. Множество свернутых сюжетов. Один из них уже реализовался в документальной повести *Кампанила святого Марка* (2011) о перипетиях любовного романа русской феминистки и социалистки Лидии Кочетковой и швейцарского социалиста Фрица Брупбахера. Во-вторых, множеством цитат, пересказанных историй Шишкин создает внутритекстовое поле для взаимодействия чужих голосов, переключек тестов. Это поле диалога и игры, предполагающее значительную степень активности читателя. Читатель становится агентом структурализации текста, устанавливая связи элементов не программируемых или не вполне программируемых автором. Возникают спонтанные эффекты взаимодействия — своего рода внутренние рифмы. Это важное слово — рифма — как созвучие, иногда ироническое, ситуаций, образов, положений, персонажей Шишкин произносит сам в начале книги: «История, как известно, обожает рифмы» [с. 26]. Кстати, если провести аналогию между *Русской Швейцарией* и венком сонетов, то вступительное эссе здесь играет ту роль, которую в «венке» играет заключительный сонет, магистрал: его темы и персонажи потом будут развиты в последующих 15-ти главах. Рифмы способен подсказывать или угадывать сам читатель. Безумный Вацлав Нижинский, танцующий на высях верхнего Энгадина, неизбежно извлекает из памяти созвучие с Фридрихом Ницше и его танцующим пророком.

⁷ М. Шишкин, *Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель*, Москва 2006, с. 13–14. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁸ М. Шишкин, «*Мои романы — это просто большие стихотворения*» [интервью Алене Бондаревой], *Читаем Вместе. Навигатор в мире книг*, июнь 2007, <<http://chitaem-vместе.ru/interviews/moi-romany-eto-prosto-bolshie-stih>> (дата обращения: 27.05. 2016).

Такой же внутренней и, вероятно, вполне спонтанной рифмой становятся извлеченные автором истории о садах у Михаила Бакунина и Сергея Рахманинова. Они не сопоставлены прямо, но далеко разнесенные в пространстве текста, невольно резонируют.

На склоне жизни в 1874 году в Лугано на вилле «Фумагалли» («Fumagalli») Михаил Бакунин решает разбить сад. Он отдается этому делу со всей страстью, торопится, но в итоге остывает, и от задуманного сада остаются одни ямы — чем не прообраз *Котлована*. Сергей Рахманинов строит виллу «Сенар» в Хертенштайне (Hertenstein) на берегу Фирвальшtedского озера, где и живет с 1932 до августа 1939 года. Трудясь как швейцарский бюргер, русский композитор воссоздал в Швейцарии свой «кусочек России» [с. 376], имение с тщательно распланированным садом, где росло «более тысячи разновидностей роз» [с. 378]. Эти две истории рифмуются, как метафоры двух стратегий и образов русского духа. Почти притча о двух Россиях. Россия Рахманинова не может существовать в рамках российского государства, поэтому свой сад композитор разбивает в другой стране. Россия Бакунина, усиливаясь возрастить небывалый сад, неизбежно приходит к ямам, к котловану. Но эта рифма предусмотрена, она созвучна общей концепции книги. Собственно «урок швейцарского» и состоит в том, что в центре системы ценностей стоит свой сад. Этот урок усвоили Василий Жуковский, назвав его «горной философией», и Лев Тихомиров, увидевший в каменной кладке альпийских хижин спрессованный и преемственный труд многих поколений.

И все же, хотя внимание читателя концентрируется на коллизиях русского сознания, конструкция путеводаителя является не только формальным способом упаковки объемного историко-биографического материала. Материалы к историко-философским размышлениям о России организованы по правилам «путеводительного дискурса»⁹. Собственно «путеводительный дискурс» конституируется лишь установкой на «имитацию совместной прогулки». Это обеспечивается как структурным принципом организации «материала [...] по маршрутам», так и системой «приемов вовлечения читателя» в пространственное движение, системой «приемов руководства восприятием пространства»¹⁰.

⁹ Л. Киселева, *Путеводитель как семиотический объект: к постановке проблемы (на примере путеводителей по Эстонии XIX в.)*, в кн.: *Путеводитель как семиотический объект*, ред. Л. Киселева, Тарту 2008, с. 37.

¹⁰ Там же, с. 20.

В этом смысле он очень гибок, склонен к симбиозам и может выступать как конструктивный, организующий повествование принцип в разнообразных проблемно-тематических полях, и реализоваться в широком спектре жанров, и вступать во взаимодействие с другими дискурсами. Убедительный и перспективный пример такого взаимодействия или гибридизации дискурсов — *Русская Швейцария*.

Конструктивные особенности путеводительного жанра здесь строго соблюдены: повествование подчиняется движению в пространстве и членится главами по локациям. По мере чтения мы перемещаемся от города к городу, от кантона к кантону, от ландшафта к ландшафту. Наглядный пример последовательности реализации путеводительного импульса — глава XI *Пушкинский профиль Маттерхорна. Валлис*. Сначала мы, пересекая весь кантон, следуем за Николаем Станкевичем, выехавшим из Веве и перевалившим через Симплонский перевал в Альпах в 1839 году. Затем, после общего очерка путешествия по Валлису, мы повторяем маршрут, двигаясь от места к месту и постепенно знакомясь с окрестностями, следуя по местам жизни и поездок деятелей русской культуры и истории. Завершается очерк Валлиса грандиозной горной панорамой, увиденной глазами Александра Герцена. В том же Церматте (Zermatt), через столетие останавливается Владимир Набоков: «Он рисует силуэт Маттерхорна. У него получается пушкинский профиль» [с. 461].

Необходимо подчеркнуть, что именно форма путеводителя помогает реализоваться и открытости концепции книги, и поэтике сцеплений. Поскольку повествование следует за движением в пространстве от места к месту и членится по локациям, это обеспечивает эффект ахронизма. Пространство отменяет историю и освобождает автора от необходимости выстраивать жесткую концепцию. Разновременные факты, события, лица встречаются в одной точке пространства: «Швейцарская география сцепляет русскую историю в самых непривычных комбинациях» [с. 14].

Именно география. Все же, читая книгу, мы путешествуем по Швейцарии с особенными гидами — деятелями русской культуры. Виды Швейцарии, ее ландшафты и города мы видим их глазами и чуткими, и пристрастными. Поэтому одним из главных сюжетов *Русской Швейцарии*, как это и требует путеводитель, становится пространство. В повествовании рассеяно множество выразительных описаний швейцарских ландшафтов. Деятели русской культуры как бы проходят испытание

иным пространством. Испытание иной красотой. Здесь сталкиваются два образа пространства — горное и равнинное, российское. Философия равнины сталкивается с философией гор, «горной философией».

Красота гор отпугивает Петра Чайковского. «Среди [...] величественно прекрасных видов и впечатлений туриста» он «всей душой стремится в Русь», его «сердце сжимается при представлении ее равнин, лугов, рощей». «О милая родина, — патетически восклицает композитор, — ты во сто крат краше и милее всех этих красивых уродов гор, которые, в сущности, не что иное суть, как окаменевшие конвульсии природы» [с. 433]. «Чужда европейская природа» Николаю Бердяеву. Вид на альпийские вершины и Тунское озеро кажется ему красивой «картинкой», с которой он не испытывает чувства слияния «как с русским лесом, русской рекой» [с. 403]. Этот ряд — красивое, но чужое — продолжает Николай Гоголь и многие другие.

Но чужая красота могла действовать и по-другому:

[...] всякий раз, когда я [...] отворял ставни окна [...] и взглядывал на озеро и [...] горы, отражавшиеся в нем, — писал Лев Толстой, — красота ослепляла меня и мгновенно, с силой неожиданного, действовала на меня. [...] как будто физическое впечатление, как красота через глаза вливалась мне в душу [с. 560].

Те же впечатления слияния и урока пережил Герцен на горном перевале в виду гигантского амфитеатра Монте-Розы (Monte Rosa). Картина не оттолкнула, а поглотила его. «Странно чувствует себя человек в этой раме — гостем, лишним, посторонним — и, с другой стороны, свободнее дышит и, будто под цвет окружающему, становится бел и чист внутри... серьезен и полон какого-то благочестия!» [с. 461].

Свою формулу швейцарского урока горного пространства извлекала Маргарита Сабашникова (Волошина) в Энгадине:

Эта страна, [...] где в небе прямо за светом угадывается черная бездна, эта светоносная страна [...] навсегда осталась, не географическим пространством, а неким состоянием сознания, чем-то, что, может быть, в давние времена могли переживать паломники в Иерусалиме. Так ощущала я всегда и позднее, когда я там бывала: бытие, действительность [с. 437].

Внимание к метафизике пространства, диалог его образов, сама идея спроецировать в пространство культурно-исторические коллизии в Рус-

ской Швейцарии и подчинить историко-философское повествование принципам путеводительного жанра оказалось важным шагом в историко-литературной перспективе. Перенеся конструкцию путеводителя из прикладной сферы в историко-культурную, историко-философскую, Шишкин произвел перспективный сдвиг жанра. Можно сказать, он написал книгу, которая уже искалась, нащупывалась в русской словесности.

Вышедшая в 2001 *Русская Швейцария*, органично вошла (а в локальном контексте даже ее предвосхитила) в ту проекцию «пространственного поворота»¹¹ в практику отечественного гуманитарного письма и, в частности, литературных исследований, которая в России разворачивалась как раз на рубеже 1990–2000-х годов. Наиболее явно и программно сдвиг внимания к пространству в сфере гуманитарных практик выразился в литературно-художественной и исследовательской деятельности группы «Путевой журнал», возникшей в 1999 году. Ядро группы, «литературно-исследовательской» — так определяли ее характер участники, составили: Василий Голованов, путешественник и эссеист, Андрей Балдин, архитектор и писатель, Дмитрий Замятин, географ, культуролог и инициатор становления в России культурной географии как научной дисциплины, а также эссеист Рустам Рахматуллин. Их объединил географический детерминизм, общая интуиция «геократии, пространства как власти»¹². Путешественники заговорили о геопоэтике как функции литературного творчества и как его истоке, поскольку «чувство пространства [...] нам дано прежде слова»¹³.

Дмитрий Замятин развивал идею геопоэтики или метагеографии, трактуя ее как поле междисциплинарных исследований «на границе культурной или образной географии и литературы, понимаемой локально, регионально, иначе говоря — пространственно»¹⁴. Прочитываемая в геопоэтическом ракурсе литература не просто отражает географическое пространство — она творит образы, создающие новую простран-

¹¹ A. Podpora, *Spatial Turn in Literary Research, Analysis and Reading Practices: Perspectives and Limitations*, «Топос: Философско-культурологический журнал» 2011, № 1, с. 81–90.

¹² Д. Замятин, *В сердце воздуха. К поискам сокровенных пространств: Эссе*, Санкт-Петербург 2011, с. 251.

¹³ А. Балдин, *Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин*, Москва, 2009, с. 348.

¹⁴ Д. Замятин, *В сердце воздуха...*, с. 229.

ственную реальность — метагеографическую. Отсюда проект путевжурнальцев о «картографии русской литературы»¹⁵, которая не сводится к фиксации литературных мест на географической карте, а проецирует на нее «сеть образов» воображаемых пространств, созданных писателями¹⁶. Такое понимание геопоэтики реализовывалось в практике эссеистического письма, объединяющего научный и художественный дискурсы, исследование и воображение в описаниях реальных или воображаемых путешествий. Такое письмо организуется конструкцией путеводительного жанра. У Замятина это, к примеру, прогулка по пастернаковскому Балашову, существующему на пересечении реальной топографии города и образного мира *Сестры моей — жизни*¹⁷.

На рубеже 2000-х путевжурнальцы организовали цикл экспедиций по местам и маршрутам русской культуры, улавливая связь развертывания русской культуры и геометрии пространства. Начиная с 2002 года, материалы об экспедициях «Путевого журнала» регулярно появлялись в журнале «Октябрь». А во второй половине 2000-х стали выходить эссеистические книги участников группы, объединенные общим проектом — путеводителем и «некоей сводной — историко-литературно-географической — русской картой»¹⁸.

Одновременно путеводительный жанр как конструктивный принцип организации исследования и повествования распространялся в более специальных литературных исследованиях, принося и здесь убедительные свидетельства новых эвристических возможностей. Размещение в пространстве позволяло лучше увидеть время. Удачным свидетельством возможностей пространственного анализа феноменов литературной жизни и творчества стала книга Леонида Видгофа о московских маршрутах Мандельштама. «Хотелось бы построить эту книгу, — декларировал замысел автор, — как экскурсию по мандельштамовской Москве. [...] Попробуем увидеть Мандельштама в Москве, Москву его глазами, а его самого — понять через Москву»¹⁹. Попытка удалась. Рассматривая стихи и жизнь Мандельштама, сквозь городское пространство Москвы как сквозь лабиринт человеческих отношений

¹⁵ Там же, с. 231.

¹⁶ А. Балдин, *Протяжение точки...*, с. 217.

¹⁷ Д. Замятин, *В сердце воздуха...*, с. 204–212.

¹⁸ А. Балдин, *Протяжение точки...*, с. 217.

¹⁹ Л. М. Видгоф, *Москва Мандельштама. Книга-экскурсия*, Москва 1998, с. 10.

и исторических обстоятельств, Видгоф открыл новые возможности прочитать стихи поэта «как элемент дышащей ткани повседневности»²⁰. Другим удачным примером путеводительного чтения литературы стала книга о пастернаковской Москве²¹.

Убедительным свидетельством нового вкуса к пространству и, соответственно, путеводителю стал достаточно неожиданный для наблюдателей читательский успех итоговых книг путевжурналистов: исследования сакральной топографии Москвы Рустама Рахматуллина²² и книги «литературных путешествий» Андрея Балдина²³. Рахматуллин стал третьим призером премии «Большая книга» в 2008 году. Андрей Балдин попал в финал «Большой книги» и завоевал приз симпатий читателей в 2009, успешно конкурируя с романами именитых авторов: Леонида Юзефовича (*Журавли и карлики*), Александра Терехова (*Каменный мост*), Мариам Петросян (*Дом, в котором...*), Андрея Волоса (*Победитель*), Владимира Маканина (*Асан*), Ольги Славниковой (*Любовь в седьмом вагоне*).

Рассматривая *Русскую Швейцарию* Михаила Шишкина в бегло намеченном здесь контексте движения и мутаций путеводительного жанра, а также в общей перспективе *spatial turn* в сфере гуманитарной рефлексии, мы не только сдвигаем ракурс прочтения этой книги. Предложенная тактика чтения *Русской Швейцарии* открывает в целом конструктивную роль пространственного аспекта в творчестве Шишкина. В связи с этим стоит иметь в виду детализированную топографию Казани в романе *Записки Ларионова*, описания прогулок по Москве и топографию других мест во *Взятии Измаила*, прогулку по Риму в *Венерином волосе*. Видимо, обостренное внимание к надежной и цепкой достоверности места фундирует общий принцип поэтики Шишкина — «встречу в пространстве людей и событий, не встречавшихся во времени»²⁴.

²⁰ И. Кукулин, *Мандельштам и Москва* [рец.: Л. М. Видгоф, *Москва Мандельштама*], «Знамя» 1999, № 8, с. 223.

²¹ А. Сергеева-Клятис, В. Смолицкий, *Москва Пастернака*, Москва 2009.

²² Р. Рахматуллин, *Две Москвы, или Метафизика столицы*, Москва 2009.

²³ А. Балдин, *Протяжение точки...*

²⁴ Р. Рахматуллин, *Две Москвы, или Метафизика столицы...*, с. 10.

Mikhail Shishkin's *Russian Switzerland* in the Context of Guidebook Genre

Russian Switzerland is legitimately interpreted as a historic and philosophical treatise on Russia's and Europe's pathways not only in critical reviews, but also in the author's self-commentary. However, at the same time the meaning of the author's definition of its genre — “historic and literary guidebook” — is underestimated. The book, as it is commonly stated, “only pretends to be a guidebook”. Meanwhile, all the constitutive features of a guidebook are strictly observed here — the narrative follows the advance in space and is divided into parts according to locations. In this way, the form of a guidebook contributes to Shishkin's poetics of achronistic linking. The order of history obeys the order of space: “Swiss geography interlinks Russian history in the most unusual combinations”. Furthermore, as is required by the genre of a guidebook, one of the main story lines in *Russian Switzerland* is the dialogue on space. The narrative is permeated with expressive descriptions of Swiss landscapes seen by the Russian artistic community. Here we see two images of space collide: Swiss highland and Russian lowland. The philosophy of plain collides with the philosophy of mountains, the “mountainous philosophy”.

By transferring the structure of a guidebook from applied into historic and cultural sphere, Shishkin has produced a promising shift of genre. His attention to metaphysics of space, the idea of projecting cultural and historic collisions into space and compelling the historico-philosophical narrative to the principles of guidebook genre have turned to be an important step in the historic-literary perspective. *Russian Switzerland* has anticipated the projection of “spatial turn” into the practice of Russian cultural geographical essay writing. Its development in Russia is connected with the activity of the “Putyevoj Zhurnal” (Travel Journal) literary research group (A. Baldin, R. Rakhmatullin, D. Zamyatin).

Знаковые имена современной русской литературы:
М И Х А И Л Ш И Ш К И Н

Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего, Краков 2017

Елена Скарлыгина

Россия, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

**ДОКУМЕНТ И ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ
В КНИГЕ МИХАИЛА ШИШКИНА
*РУССКАЯ ШВЕЙЦАРИЯ***

В прозе Михаила Шишкина документ или стилизация документа присутствуют как необходимая и постоянная составляющая. В романах *Записки Ларионова*, *Венерин волос*, *Письмовник* мы сталкиваемся с документальным нарративом, с цитированием подлинных или вымышленных документов, мемуарных записей, писем и тому подобного. В романе *Взятие Измаила* воспроизводятся сцены из дореволюционного суда и имитируются протоколы судебного процесса. Есть все основания утверждать, что это одна из ключевых повествовательных стратегий писателя, которая призвана подтвердить правдивость описываемых событий, придать им достоверности и эмоциональности.

В этом отношении творчество М. Шишкина находится в русле новейших тенденций современной русской литературы — усиления документального начала, повышенного интереса к литературе non-fiction. Об активном использовании документов и псевдодокументов в про-

зе начала XXI века писали Ирина Каспэ¹, Елена Местергази², Михаил Михеев³, об этом свидетельствует присуждение Нобелевской премии в 2015 году Светлане Алексиевич за книгу *Время сэконд хэнд*, где основной повествования служит полифония, многоголосие героев, чьи документальные рассказы записаны и определенным образом скомпонованы автором.

Если в художественных произведениях Шишкин не столько цитирует, сколько стилизует документ, используя по преимуществу псевдодокументы, то в книге *Русская Швейцария* мы имеем дело с реальными мемуарами, дневниками, письмами, юридическими документами, счетами, статистическими данными, а также сведениями из старых, дореволюционных путеводителей. Это очень важный для автора способ сохранения ускользающей реальности, где в мимолетном он стремится прозреть вечное.

Книгу *Русская Швейцария* не назовешь путеводителем в классическом понимании: это книга о любви русских к Швейцарии, о связи двух стран — их культуры, истории, о «революционных дрожжах», на которых вызревала в благополучной Швейцарии кровавая русская революция. Шишкин свободно перемещается через столетия, соединяет далекие эпохи, сопоставляет судьбы знаменитых людей и второстепенных персонажей. Разумеется, рождению книги предшествовала серьезная коллективная работа: документальную основу автору помогли подготовить десятки человек, в том числе швейцарские слависты и историки (их фамилии с благодарностью перечислены в начале книги), однако вопрос о компоновке, выстраивании, подаче материала решал, безусловно, автор и только автор. Писатель, который мастерски владеет композицией, сумел выстроить огромное документальное полотно изящно, нередко иронично — и вместе с тем с чувством такта. «Идея отбора, фильтра, сквозь который просеивается прошлое, прямо отсылает к идее истории»⁴, — подчеркивает И. Каспэ. В книге Шишкина «история» осмысливается как «рассказывание, повествование, конструирование прошлого

¹ И. М. Каспэ, *Когда говорят вещи: документ и документность в русской литературе 2000-х*, Москва 2010.

² Е. Г. Местергази, *Литература нон-фикшн/ non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия*, Москва 2007.

³ М. Ю. Михеев, *Дневник как эго-текст. (Россия, XIX–XX)*, Москва 2007.

⁴ И. М. Каспэ, *Когда говорят вещи...*, с. 31.

(и в этом смысле шишкинские „живые истории” — микросюжеты, микронарративы — имеют непосредственное отношение к знанию о прошлом»⁵.

Поэтика постмодернистского текста, как известно, изначально предполагает цитатность, аллюзийность, стилистическую и временную разноголосицу. В предисловии к книге *Русская Швейцария* М. Шишкин соединяет далекие эпохи в виде коллажа, мозаики:

На берегах альпийских озер тесно от русских теней.

Швейцарская география сцепляет русскую историю в самых непривычных комбинациях.

Скрябин спешит по женеvской улице навстречу бегущему за акушеркой Достоевскому, а потом оба отпевают в церкви на Рю-Родольф-Тепфер своих дочерей. Пансионерка Муся Цветаева скачет к маме вприпрыжку по набережной Уши мимо задумавшегося Азефа. Герцен и Солженицын печатаются в одной газете. На вершине горы Риги встречаются восход плечом к плечу Тютчев и Бунин⁶.

Ироническая интонация соседствует в *Русской Швейцарии* с патетически приподнятой, цитирование писем как реального человеческого документа — с вольной фантазией и дискурсивной игрой. Очень важными становятся коммуникативные эффекты, которые рождаются при соседстве и сопоставлении разных документов из разных эпох. По аналогии с понятием «литературность», введенным Романом Якобсоном в работе *Новейшая русская поэзия* в 1921 году⁷, Ирина Каспэ, как известно, предложила термин «документность», подчеркивая тем самым не только распространенность документальных жанров в русской литературе 2000-х годов, но и их чрезвычайную выразительность⁸. В книге *Русская Швейцария* выразительность документа представлена, на наш взгляд, в полной мере.

Огромное по объему повествование, насыщенное фактами, именами, событиями и документами, как бы пульсирует, переносит читателя из столетия в столетие. Текст состоит из микроэпизодов, связанных с боль-

⁵ Там же.

⁶ М. Шишкин, *Русская Швейцария: Литературно-исторический путеводитель*, Москва 2012, с. 11–12. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

⁷ Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, Москва 1987, с. 275.

⁸ И. М. Каспэ, *Когда говорят вещи...*, с. 4.

шим количеством реальных исторических персонажей: кто именно жил в Швейцарии, когда, какой след в истории и в культуре оставил этот человек. Микроэпизоды, в свою очередь, включены в более крупные блоки, посвященные важнейшим темам литературно-исторического путеводителя: русские профессиональные революционеры и Швейцария, русские писатели и Швейцария, русская наука и Швейцария и т. п. Перед глазами проходят известные и малоизвестные исторические персонажи: Константин Аксаков, Константин Бальмонт, Александр Бенуа, Александр Блок, Валерий Брюсов, Иван Бунин, Владимир Вернадский, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Александр Скрябин, Александр Солженицын, Лев Толстой, Петр Чайковский, Федор Шаляпин, Сергей Эйзенштейн. Пятьдесят шесть крупных, знаменитых личностей, чьи имена вынесены на обложку, — и несметное количество эпизодических, второстепенных фигур. При этом читатель включен и в процесс путешествия, и в процесс сотворчества, и в процесс постижения русской истории. Легко перемещаясь из столетия в столетие, Шишкин объединяет исторические эпохи и судьбы конкретных людей. Писатель не только цитирует документы (письма, мемуары, записки, налоговые и имущественные свидетельства и тому подобное), но и как бы прозревает сквозь толщу истории, что случится дальше с тем или иным персонажем. Он — автор книги — уже обладает этим знанием, а те, о ком он рассказывает, пока еще в неведении. Причем авторское знание — фактографическое: любую информацию о дальнейшей судьбе исторических фигур можно проверить с помощью реальных документов, огромная толща которых не цитируется напрямую, но служит опорой повествованию.

Швейцария, рассказ о которой М. Шишкин выстраивает не по хронологическому, а по географическому принципу (как и бывает в путеводителях), предстает в разном качестве: это и временная остановка, и «медвежий угол», и эмиграция, и лечебница, и колыбель революции. Сухая статистика сочетается с живыми мемуарными свидетельствами, исторические деятели из разных эпох встречаются на страницах книги, не подозревая о существовании друг друга. А вот Владимир Набоков и Александр Солженицын как будто стремятся познакомиться, но из-за пустых формальностей и борьбы самолюбий так и не встречаются — ни в жизни, ни на страницах книги Шишкина.

Глава *Вместо предисловия* носит название *Урок швейцарского*, и автор подчеркивает, что этот урок, увы, «остался в России невыученным» [с. 22]. Шишкин с иронией и скептически смотрит на неприятие русскими швейцарского прагматического трудолюбия и умения хорошо считать деньги. «Швейцарцы — непоэтичный народ», — цитирует он Льва Толстого [с. 17].

Просто жизнь сама по себе, в ее «швейцарском» виде, преломилась в русском зрачке в тошнотворное бюргерство, в лишенное одухотворяющего смысла презренное мещанское существование, — подчеркивает автор. — Русско-швейцарскую границу сторожат, подобно васнецовским богатырям, привитое великой литературой презрение к «аисту на крыше», очевидная бессмысленность «трудодей» при любом режиме и генетическая предрасположенность к высоким идеалам [с. 18].

М. Шишкин обращает внимание читателей на то, что даже восхитительные швейцарские пейзажи могут вызвать у русского человека глубочайшую тоску:

Восторгами от красот природы, чистоты улиц и порядочности гельветов переполнены описания путешествий, дневники и письма, — подчеркивает он. — Но чу! Альпийский эдем в больших дозах вызывает у русских путешественников рвотный рефлекс [с. 17].

Резкие переходы от высокой и архаичной лексики — «эдем», «чу!» — к намеренно стилистически сниженному, физиологическому выражению «рвотный рефлекс» создают комический эффект. И цитату из письма Гоголя читатель воспринимает уже с иронической улыбкой:

Что тебе сказать о Швейцарии? Всё виды да виды, так что мне уже от них наконец становится тошно, и если бы мне попало теперь наше подлое и плоское русское местоположение с бревенчатой избою и сереньким небом, то я бы в состоянии им восхищаться, как новым видом [с. 17].

Посвящая главу вторую Женеве как «самому русскому городу» («ее чаще всего выбирают, ее больше всего проклинаят», [с. 35]), М. Шишкин подробно рассказывает о том, что именно с Женевой связано развитие марксизма в России. Женевская глава по преимуществу посвящена профессиональным революционерам и террористам (от Александра Герцена, Николая Огарева и Георгия Плеханова — до Сергея Нечаева, Владимира Ленина и Бориса Савинкова). Отчетливо видно, что эта про-

блематика — зарождение марксистских организаций и возникновение революционного террора — чрезвычайно волнует автора.

Одна шестая часть суши и поднебесный пятак связаны невидимой натянутой жилой, — подчеркивает М. Шишкин. — В стране-курорте происходят события, внешне незаметные, но влияющие самым роковым образом на судьбу страны-империи. Здесь в головы приходят идеи, которые потом претворяются за сотни и тысячи верст от Базеля и Лугано — и в книги, и в картины, и в расстрелы заложников. В тиши женевских и цюрихских библиотек составляются рецепты, по которым будет заварена кровавая каша на поколения едоков [с. 14].

Пожалуй, впервые в российской историографии так четко формулируется ответ на вопрос, почему швейцарцы терпели и теракты на своей территории, и несметное количество политэмигрантов из России, и стремительный рост русского студенчества, занятого не столько учебой, сколько партийной полемикой и подготовкой будущего переворота: «На русской революции делаются швейцарские деньги», — подчеркивает М. Шишкин и приводит фрагмент письма ректора Цюрихского университета: «Они [русские студенты. — Е. С.] ежегодно приносят с собой большие суммы денег в Цюрих и способствуют таким образом росту нашего народного благосостояния» [с. 24].

Автор «литературно-исторического путеводителя» последовательно и подробно рассказывает о русских в Берне и Люцерне, в Базеле и Лозанне, на востоке и на западе Швейцарии, и повсюду читатель встречает русское студенчество, вовлеченное в изучение и пропаганду революционных теорий. Вместе с тем Шишкин уделяет пристальное внимание развитию русской культуры, пребыванию в Швейцарии философов, художников, музыкантов, литераторов из России. Заключительным аккордом служит поэтическая подборка «Швейцарские стихи русских поэтов», от Гаврилы Державина до Владимира Набокова.

В развернутом интервью Кристине Роткирх М. Шишкин подчеркивал, что над романом *Взятие Измаила* и книгой *Русская Швейцария* работал одновременно:

[...] когда я оказался в пустоте, в швейцарской русской культурной пустыни, мне пришлось писать собственную российскую историю. У меня получилась История России, но через русских, которые были в Швейцарии. И когда я закончил эту книгу, сразу двинулся «Измаил». И обе книги

вышли практически одновременно. *Русская Швейцария* — это в основном книга цитат. Получилась моя книга о России, написанная всеми, кто писал о Швейцарии [...] Поэтому она живет в русском варианте и странно звучит в переводах. По-немецки, по-французски она получается просто набором культурно-исторической информации, тогда как по-русски она — живой организм с невероятной энергетикой, поскольку там даже описания природы становятся огненной публицистикой, которая актуальна до сих пор и всегда будет актуальна на баррикадах русских идей. В переводе сохраняется информация, но теряется русский читатель, находящийся по ту или иную сторону баррикад. Остается только набор: кто, где, когда переспал, что сказал о Рейнском водопаде, что съел, и так далее⁹.

Упомянутый эпизод, посвященный Рейнскому водопаду, чрезвычайно характерен, на наш взгляд, для книги *Русская Швейцария* в целом и для авторской стратегии в использовании исторических сведений, реального документа.

Замусоленные достопримечательности превращаются в зеркало, отражающее всякого, кто заглядывает, — подчеркивает М. Шишкин. — Не русские путешественники рассказывают о Рейнском водопаде, но водопад о них. В падении Рейна отражается русский мир.

[...] «Феномен действительно величественный! — записывает Николай Карамзин, прошедший 50 км от Цюриха до водопада пешком. — Воображение мое одушевляло хладную стихию, давало ей чувство и голос: она вещала мне о чем-то неизглаголанном!» [с. 12].

Отметив восторженную интонацию Карамзина, Шишкин переходит к ироническому описанию Александра I, который хотел сравниться величием с природной стихией. Художник Сильвестр Щедрин работал над портретом императора, явно «подгоняя размеры водопада под рост царя» [с. 12]. Автор подчеркивает, что после большевистского переворота этот вид на падение Рейна был запрещен для публичного показа и долгие десятилетия находился в запасниках Русского музея (отметим попутно, что эта информация имеет документальную природу, ее нетрудно проверить). Кратко сообщив о реакции на роскошный вид Рейнского водопада со стороны Николая Греча, Василия Жуковского и Льва

⁹ *Одиннадцать бесед о современной русской прозе: интервью журналистки Кристины Роткирх с российскими писателями*, под ред. А. Юнгрен и К. Роткирх, Москва 2009, с. 141.

Толстого (всякий раз это цитаты из писем), М. Шишкин обращается к судьбам революционеров:

В 1902 году, совершив нашумевший в свое время побег из киевской тюрьмы, десять искровцев, в том числе Бауман и Литвинов, будущий сталинский министр иностранных дел, договариваются о встрече не где-нибудь, а в Швейцарии, в ресторане над водопадом, откуда отправляют телеграмму в Россию шефу жандармов: «Все вместе мы празднуем удачный исход нашего побега в ресторанчике у Рейнского водопада, о чем посылаем телеграфное извещение за всеми нашими подписями генералу Новицкому» [с. 13].

Эта телеграмма — исторический документ, и в структуре повествования текст реальной телеграммы срабатывает лучше любого вымысла. Читатель изумляется тому, что политзаключенные не только смогли сбежать из тюрьмы и добраться до Швейцарии, но и ведут себя столь дерзко!

Через год, — продолжает М. Шишкин, — в перерыве между заседаниями учредительного совещания «Союза освобождения» сюда придут отдохнуть от споров о судьбах империи основатели «партии профессоров»: Сергей Булгаков, Владимир Вернадский, Семен Франк, другие будущие пассажиры «философского парохода» [с. 13].

Сами философы еще и представить не могут, что после победы пролетарской революции их вышлют из России, но всеведущий автор уже прозревает их судьбы сквозь десятилетия.

«В апреле 17-го здесь переедет мост через Рейн „пломбированный“ вагон, но его пассажирам будет не до красот природы» [с. 13], — так завершает эпизод с Рейнским водопадом М. Шишкин, не называя имени Ленина — постоянного обитателя сказочной Швейцарии, занятого подготовкой революции на родине. Именно Ленин и вышлет из России философов, наслаждавшихся теми же видами и сидевших в тех же кафе и ресторанах, что и вождь мирового пролетариата. Историческое кольцо замкнулось, и в том, что мы ощутили и прочувствовали связь времен, огромная заслуга автора.

Неверным было бы сводить повествование в *Русской Швейцарии* только к авторской иронии и игре парадоксами. В книге есть поистине трагические страницы. Например, это рассказ о Достоевском, который в поисках покоя и возможностей для работы отправляется туда же, куда и большинство русских, — в Женеву. Однако жизнь в этом городе оборачивается для писателя сплошными муками и трагической потерей: смер-

тью новорожденной Сони. Страницы о Достоевском и его бедственном положении в Женеве, об огромных карточных долгах и готовности продать, заложить последнее, что осталось, написаны Шишкиным с искренним состраданием. Страсть к игре в рулетку, безжалостные кредиторы, сжатые сроки написания романа *Игрок* придают повествованию подлинный драматизм. Даже когда книга *Русская Швейцария* дочитана до конца, драматические страницы о Достоевском остаются свежи в памяти.

Глава *Урок швейцарского* также завершается трагическим эпизодом. Михаил Шишкин пишет о том, что в августе 1945 года в Швейцарии в 75-ти лагерях находилось около восьми тысяч интернированных из Советского Союза. Кто не хотел возвращаться, мог остаться, но так поступили лишь около пятидесяти человек. Почти все военнопленные добровольно отправились на родину. Автор приводит свидетельство Регины Кэги-Фуксман, которая работала в лагере уполномоченной швейцарской организации помощи беженцам:

Кэги-Фуксман: «Одна милая медсестра во время подготовки к отъезду пару недель жила у меня. Она сказала мне: „Мы все погибнем. Россия не может себе позволить снова принять так много людей, которые увидели Запад. Если я буду жива, я вам напишу“. Я получила из Зальцбурга открытку без подписи: „Прощайте!“ Больше я от нее никогда ничего не получила» [с. 31–32].

Это совершенно поразительная человеческая история! В ней и любовь к России, желание вернуться на родину — и предчувствие неизбежного трагического конца. Эмоциональная сила бесценного мемуарного свидетельства неоспорима, и такие эпизоды в книге вряд ли позволяют назвать ее путеводителем, пусть и литературно-историческим.

Автор весьма глубокой и актуальной в научном смысле диссертации о творчестве Шишкина — Светлана Лашова — полагает, что

[...] синтез модернистских стратегий и постмодернистских тактик письма М. Шишкина (фрагментарность, коллажность, нелинейность, многосубъектность), использование различных дискурсов (документальный, исторический, автобиографический) делают художественную систему писателя гибкой и открытой, включающей читателя в процесс «со-порождения смысла»¹⁰.

¹⁰ С. Н. Лашова. *Поэтика Михаила Шишкина: система мотивов и повествовательные стратегии* [автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук], Пермь 2012, с. 19.

В одной из популярных (но безымянных) аннотаций к книге *Русская Швейцария*, вынесенных на обложку, сказано: «Шишкин берет невиннейший швейцарский пейзаж и населяет его русскими бесами. Книга читается как роман, хотя построена на цитатах из мемуаров, писем, налоговых документов, газет и т. п.». *Русская Швейцария* свидетельствует, на наш взгляд, о том, что любимой музой Михаила Шишкина остается Клио — муза истории. Читая о русских в Швейцарии, мы колоссально много узнаем не только о Швейцарии, но и о России, о русской истории XIX–XX веков. Писатель-интеллектуал расширяет границы наших представлений, нашего исторического знания.

Document and Documentality in Mikhail Shishkin's Book *Russian Switzerland*

The present article focuses on some specific features of documentary narration in Mikhail Shishkin's works. In the book *Russian Switzerland* the writer uses a lot of memorial, epistolary and official documentary sources from the 19th and the 20th centuries. This helps to give the reader the impression of a polyphonic narration, organized and formed by the author. The article is an attempt to fetch out the principles Shishkin follows in assembling names of the Russian history and culture connected to Switzerland. It also helps to understand how Shishkin creates the complicated construction of his "literary and historic travel guide".

Наталья Блиц

Беларусь, Белорусский государственный университет, Минск

МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ ЛАБИРИНТ МИХАИЛА ШИШКИНА

Лабиринт как метафора духовных исканий героя или художника — устойчивый в мировой литературе образ. Лев Толстой говорил о структуре романа как о «бесконечном лабиринте сцеплений», а Хорхе Луис Борхес в эссе *Сад расходящихся тропок* употреблял эту метафору применительно к словотворчеству. Владимир Набоков считал лабиринт главным элементом игровой поэтики, а Умберто Эко в *Заметках на полях «Имени розы»* истолковал лабиринт как символ гипертекста культуры. В литературе XXI века лабиринт становится знаком уже любой виртуальной реальности.

Михаил Шишкин уводит читателя в текстуальные лабиринты, заманивая его нитями, принятыми в дар от Владимира Набокова, который предлагал «поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт»¹. Эта набоковская метафора хорошо иллюстрирует не только процесс составления шахматной задачи, но и тот тип писательства, к которому можно отнести прозу Шишкина.

¹ В. В. Набоков, *Другие берега*, в кн.: он же: *Собрание сочинений в четырех томах*, т. IV, Москва 1990, с. 140.

Книга *Русская Швейцария* была задумана М. Шишкиным как литературно-исторический путеводитель и написана на немецком языке. Этот авторский жест — попытка освоения чужого пространства на чужом языке — симметричен набоковскому переходу на английский. Пространство книги обусловлено очертаниями реальной географической карты и прочерченными маршрутами перемещений именитых русских путешественников: из Женевы в Цюрих, из Цюриха в Берн, изерна в Базель, Веве и т. д. Однако семантический вектор книги — сугубо виртуальной природы, потому что он связан с личной иерархией шишкинских литературных ценностей. И поскольку Монтрё становится символическим центром книги, то ангажированный Набоковым читатель оказывается в лабиринте связанных с ним литературных ассоциаций:

Набоков в Швейцарии — оптимальное решение шахматной задачи на жизненной доске, приведение после нескольких цугцвангов своего короля, изгнанного из петербургского детства, в единственную безопасную счастливую клетку².

В шахматной партии Zugzwang (нем. «принуждение к ходу») имеет отношение к любой фигуре, но Шишкин подчеркивает королевский статус Набокова на русском литературном поле. Ведь Набоков стал для автора источником переосмысления и самоопределения, он упрочил уверенность в том, что русским писателем можно стать, даже (а может быть, и только) уехав из России. Во многом схожа их стилистическая тональность — оба бесконечно одиноки в своем творческом эдеме, оба тотально литературоцентричны. У обоих за стилистической игрой и ассоциативными узорами кружевного письма ощутима фантомная боль. И связана она прежде всего с русской литературой, с переживанием неотторжимой личной причастности ей, лишь обостренного опытом эмиграции.

В *Русской Швейцарии* Шишкин отслеживает все маршруты перемещений Набокова, вплоть до нахождения самого «набоковского кантона» (это горный Валлис, куда на протяжении 17-ти лет приезжал писатель). Шишкин «посещает» гостиницы, в которых Набоков когда-либо останавливался, прекрасно ориентируется в хронологии и географии

² М. Шишкин, *Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель*, Москва 2006, с. 19. В дальнейшем цитаты приводятся по данному изданию с указанием номера страницы в скобках.

написания набоковских текстов. С азартом одержимого набоковеда он фиксирует, что лето 1962 года Набоков проводит в Церматте (Zermatt), в отеле «Мон-Сервэн» («Mon-Servin»), а летом 1963-го Набоковы живут в Лейкербаде (Leukerbad), летом 1968-го в курортном Вербье (Verbier) продолжает Аду, а летом 1971-го в деревне Анзер (Anzère-sur-Sion) пишет *Прозрачные вещи*:

В последний раз Набоков приезжает в Церматт летом 1974 года. Снова, как двенадцать лет до этого, останавливается в «Мон-Сервэне». Снова охотится за бабочками. Снова заполняет карточки. Он рисует силуэт горы Маттерхорна. У него получается пушкинский профиль [с. 161].

В сущности, *Русская Швейцария* могла бы называться *Прогулки с Набоковым* по образцу *Прогулок с Пушкиным* Абрама Терца. Возможно, благодаря Набокову, Швейцария и стала для автора «неотъемлемой частью русского литературного ландшафта» [с. 16]. В своей книге Михаил Шишкин приглашает нас на прогулку по лабиринтам в поисках Набокова-Минотавра. Историко-литературные сюжеты неизбежно навевают набоковские ассоциации. Герой-нарратор шишкинского рассказа *Клякса Набокова* ретроспективно формулирует авторскую позицию: «По Набокову тогда проходила граница: свой — чужой»³.

«Свой читатель», читатель набоковского склада, должен разглядеть иллюзорные ходы в потоке ассоциаций, прочесть метафорические подтексты. Например, мотив пробуждения князя Мышкина от крика базельского осла — с его евангельской и Достоевской подсветкой — звучит в книге дважды: в самом начале и в отдельной главе о Базеле. Базель у Шишкина — «врата Швейцарии», город влюбленных, сюда приезжают счастливые русские путешественники⁴. Проекция «Базель — врата», а вся «Швейцария — Иерусалим» усилены рассказами о Гансе Гольбейне. Его картина *Мертвый Христос* запомнилась Достоевскому и повлияла на сюжет романа *Идиот*, который создавался писателем в швейцарском сва-

³ М. Шишкин, *Клякса Набокова*, в кн.: он же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2017, с. 290.

⁴ Базель в сознании Шишкина связан с исключительно любовными русскими историями. Из Базеля Федор Тютчев пишет любовные письма Эрнестине. Сюда приезжает счастливый Федор Достоевский с молодой женой, любит виды Альп и Рейном. В Базель приезжает Александр Бенуа с молодой женой. Андрей Белый с юной Асей Тургеневой слушают Рудольфа Штейнера. Здесь побывали Максимилиан Волошин с Маргаритой Сабашниковой. Здесь же неподалеку, на дорнахском холме, начинают строить Гетеанум.

дебном путешествии. Базель связан еще и с именем художника Арнольда Бёклина. Шишкин цитирует письмо Николая Бердяева из Монтрё к невесте: «На озере есть совершенно Бёклиновский остров, и при лунном освещении он производит впечатление чего-то мистического» [с. 564].

Картина Бёклина *Остров мертвых* — одна из любимых картин В. Набокова. В дебютном романе *Машенька* копия картины Бёклина «висит» в одной из комнат пансиона-призрака, в котором обитают «семь русских потерянных теней»⁵. В романе *Отчаяние* литография упомянутой картины находится в гостиной у Германа, писателя-неудачника, спланировавшего убийство своего двойника. Могут встречаться у Набокова и косвенные указания на сюжет картины. В романе *Лолита* последнее роковое свидание Гумберта с Аннабеллой происходит в «лиловой тени розовых скал»⁶; Аннабелла умирает на острове Корфу, сплошь покрытом кипарисами, как на картине Бёклина. Впоследствии же «Гумберту нимфетки видятся на острове, чьи пределы очерчены „алеющими скалами“ [...]»⁷.

Обращает на себя внимание и еще один «обманный» ход. В самом начале книги Шишкин упоминает Ивана Бунина, который «будет посылать своих героинь умирать на Женевское озеро» [с. 16]. Это намек на финал новеллы Бунина *Натали*: «В декабре она умерла на Женевском озере в преждевременных родах»⁸. Подчеркнем, что это единственная героиня Бунина, умершая на Женевском озере. Шишкин не касается причины смерти бунинской Натали: ему важен сам мотив смерти на Женевском озере, потому что он связан с Набоковым. Финал бунинской новеллы вполне мог повлиять и на самого Набокова: в декабре, в канун Рождества в преждевременных родах умрет его Лолита.

Собирательный портрет русского путешественника по Швейцарии ироничен. Шишкин особенно выделяет художников-творцов — в пода-

⁵ В. В. Набоков, *Машенька*, в кн.: он же: *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*, т. I, Санкт-Петербург 2001, с. 61.

⁶ В. В. Набоков, *Лолита*, в кн.: он же: *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*, т. II, Санкт-Петербург 1999, с. 27.

⁷ В. Е. Александров, *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*, пер. Н. А. Анастасьева, под ред. Б. В. Аверина и Т. Ю. Смирновой, Санкт-Петербург 1999, с. 218.

⁸ И. А. Бунин, *Стихотворения; Рассказы; Окаянные дни; Темные аллеи*, Москва 2004, с. 469.

вляющем большинстве писателей, живописцев, композиторов⁹. В подборе историко-литературного материала для книги *Русская Швейцария* местами просматриваются жизнетворческие параллели с судьбой самого автора¹⁰.

Очевидно, что Шишкин ироничен по отношению к Николаю Карамзину и его *Письмам русского путешественника*. Время от времени он шутит над демонстративным патриотизмом Карамзина, который все-речь пишет о преимуществах русских пейзажных красот или, например, о том, что швейцарские «женщины отменно дурны» [с. 552].

«Как Карамзин ехал сюда с томиком Руссо, так после него поедут с томиком Карамзина» [с. 551], — замечает М. Шишкин и показывает, как настроения Карамзина повлияли на русских писателей. Достоевский оценил красоту курорта Веве, но все равно называл его провинциальным «Зарайском» и писал в письмах в Россию о неразвитости швейцарцев и некрасивости швейцарок. Льву Толстому не пришелся по душе Цюрих (он там заразился венерической хворью), а в горах он встречает грубых и невежественных жителей. Марку Алданову не понравился замок Вольтера в Фернее, он счел его не таким прекрасным, как Ясная Поляна. Автор путеводителя по русской Швейцарии иронично заключает: «Альпийский эдем в больших дозах вызывает у русских путешественников рвотный рефлекс» [с. 18].

Структурная «многокоридорность» художественных романов Шишкина также обусловлена металитературной ассоциативностью. Набоков использовал в текстах различные формы обозначения присутствия автора: изображения бабочек напоминали монограмму писателя, букеты сирени на картинах и сиреневые «набокие» вазы связаны с анаграммой псевдонима Сирин. Шишкин использует сходные маркеры авторского

⁹ Цари, великие князья, полководцы, студенты и профессора, пациенты и доктора, революционеры и политические эмигранты вызывают интерес автора путеводителя исключительно своими любовными треугольниками и биографическими драмами, а историческая определенность любого образа утрачивается.

¹⁰ Автор коллекционирует русских путешественников, женившихся на швейцарках. Довольно интересна авторская проговорка о чемпионе мира А. Алехине: для Шишкина он не просто «знаменитый шахматист», а еще и «женатый, кстати говоря, на швейцарской журналистке» [*Русская Швейцария*, с. 242]. Мелькают и свадьбы в Женеве (Егор Лазарев, Николай Тургенев, Михаил Врубель), появляется русский дипломат и сподвижник Петра Первого — Авраам Веселовский, который женится на гражданке Женевы Марине Фобри и становится «первым русским гельветом» [*Русская Швейцария*, с. 244].

присутствия, нередко (не без скрытой улыбки) заменяя кусты сирени на сосновые шишки: шишками бросается сосна в книге *Взятие Измаила*, сосновыми шишками перебрасываются вместо воланчика героини романа *Венерин волос*.

В романе *Письмовник* Саша описывает свои детские морские впечатления: «Бутылочные стеклышки — морские леденцы — море пососало и выплюнуло. Я их собираю и угощаю родителей»¹¹. В книге Набокова *Другие берега* в сцене на ментонском пляже упомянуты эти же бутылочные «иверни», «похожие на леденцы зеленые, розовые, синие стеклышки, вылизанные волной»¹². В романе Шишкина *Взятие Измаила* взгляд уже воспитанного Набоковым читателя падает на образ психиатра с «совершенно ассирийской бородой»¹³, осваивающего передовые методы швейцарской психиатрии. Пародийный фрейдоподобный образ, вероятно, перекочевал сюда из набоковского романа *Защита Лужина*, где «у психиатра была черная ассирийская борода и влажные, нежные глаза, которые чудесно переливались, пока он слушал собеседника»¹⁴. Напомним, что этот психиатр станет детским кошмаром Лужина: во сне-наваждении герою видится мужик с курчавой бородой. Ассоциативная связь литературных снов очевидна: от Набокова к Толстому, от Толстого к Пушкину. Вспомним и двойной сон Анны и Вронского о мужике с черной бородой, и вещей сон Гринева в кибитке о черном бородатом мужике — Пугачеве. Эти нити вплетаются в сон шишкинского героя:

[...] какую-то минуту в полудреме представилось, что это не обкомовский УАЗ, а кибитка мчит меня куда-то версту за верстой — и вот сейчас перебежит дорогу шальной заяц, и возница посмотрит испытующе на меня, мол, что, поворачивать?¹⁵

В переливах сна в явь, в переплетении кодов массовой и высокой культуры рождается полукомический эффект: «[...] шофер включил магнитофон, и запела Пугачева. Пугачевская кибитка... Заячья шинель. [...] Я заснул»¹⁶. Показательна пушкинско-гоголевская контаминация:

¹¹ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2011, с. 130.

¹² В. В. Набоков, *Другие берега...*, с. 301.

¹³ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2001, с. 53.

¹⁴ В. В. Набоков, *Защита Лужина*, в кн.: он же: *Собрание сочинений русского периода...*, т. I..., с. 400–401.

¹⁵ М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 214.

¹⁶ Там же, с. 215.

«заячья шинель» вместо классического пушкинского «заячьего тулупчика», подаренного Петрушей Гриневым Пугачеву. Заметим, что шинель — как самый ценный словесный «артефакт» русской литературы — особенно чтим Шишкиным.

Гоголевский код в поэтике Шишкина — второй по значимости после набоковского. Гоголь — это и предшественник, и теневой двойник Набокова. В книге *Русская Швейцария* Шишкин акцентирует тот факт, что Гоголь еще за сто лет до Набокова побывал рядом с Монтрё, в курортном Веве, и задумал там поэму *Мертвые души*: «Поскачет от Веве в сторону Клорана и дальше по всему миру бричка с Чичиковым» [с. 17].

Гоголь, как известно, многое написал, находясь за пределами России. Шишкин вступает с классиком в стилевой диалог, отталкиваясь именно от швейцарского путешествия своего предшественника. Проводник по русской Швейцарии называет ее «сказочным королевством», «скроенным по фасону гоголевской шинельки» [с. 41].

Напомним, что сказочная страна и станция, утопающая в акациях, привиделись герою в момент игры в железную дорогу с мальчиком, страдающим расстройством сознания. Возврат от Гоголя к Набокову осуществлен благодаря стилистической пародии Шишкина на Сашу Соколова: «И президентом у них Акакий Акакиевич — изящен, остроумен, певч»¹⁷. Так, благодаря мотивам безумия, железной дороги, акации в металитературный лабиринт помещается еще один писатель-эмигрант — к тому же набоковский «наследник».

В книге *Николай Гоголь* Набоков не раз подчеркивал, что именно душевная болезнь Гоголя была залогом его особенного мировидения и писательского дара. Довольно часто Набоков, вслед за Гоголем, наделял своих гениальных героев различными формами безумий. Саша Соколов в романе *Школа для дураков*, создавая образ героя-безумца, показывает, как сама романная форма может разрушаться потоком сознания, если на нем основывать повествование. Шишкин продолжает такой тип наррации, удваивая степень безумия персонажа. Например, одна из героинь романа *Взятие Измаила*, пребывая в сновидческой реальности, рассмотрела в лице безумной девочки спрятанное в нем «другое лицо с боль-

¹⁷ Там же, с. 41.

шими карими глазами, со стриженными усами и розовым ртом»¹⁸. А ведь это лицо Гоголя.

В романе *Венерин волос* гоголевская тема звучит еще отчетливее. Главный герой отправляется из России в Швейцарию, затем в Рим, находит улицу и надпись «via Sistina 125»¹⁹. За полтора века до него этот путь проделал Гоголь. Шишкин цитирует письмо Гоголя из Рима к Михаилу Максимовичу от 22 января 1840 года, не расставляя кавычек, включая его в общий поток ассоциативных воспоминаний, косвенных и прямых цитат из произведений Гоголя:

Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлещы, департамент, кафедра, театр — все это мне снилось!²⁰

Гоголь с его *Записками сумасшедшего* подразумевается в сценах встреч толмача с сумасшедшими художниками. Гоголь промелькнет в воспоминаниях толмача о том, как молодой учитель объяснял в классе символический смысл побега носа от майора Ковалева. (В романе *Письмовник* Саша удивляется, что этот «сбежавший нос ни разу ничего не понюхал»²¹.) Гоголь аукнется и в истории о влюбленных в романе *Венерин волос*: прогуливаясь именно по Гоголевскому бульвару, герой узнает о будущем ребенке. Гоголь призрачно присутствует в сравнении страдающего от бессонницы толмача с поручиком из Рязани, которому мешали уснуть новые сапоги. Гоголь подмигивает и в дневнике Беллы, репетирующей Марью Антоновну из *Ревизора* и вспоминающей некоего актера Гоголева, рассказывающего «про оживление мертвых». Все эти аллюзии и реминисценции движутся сами по себе по бесконечному металитературному лабиринту. И «на берегах альпийских озер» Шишкину «тесно от русских теней» [с. 13].

И еще одна выразительная черта шишкинского стиля. Писатель будто бы собирает коллекцию литературных артефактов. Это и узнаваемые портретные синекдохи, создающие виртуальный музей русских писателей — бакенбарды, усы, борода, пенсне и т. д. Это и вещи писателей —

¹⁸ Там же, с. 270.

¹⁹ Via Sistina 125 — римский адрес Н. В. Гоголя.

²⁰ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2006, с. 132.

²¹ М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 45.

тургеневские сапоги в витрине музея (*Венерин волос*) и его же охотничье ружье фабрики «Lebeda» (*Взятие Измаила*), и проигранное в рулетку зимнее пальто Достоевского (*Русская Швейцария*), и «шинелька» Гоголя (*Взятие Измаила*, *Венерин волос*), и трость Пушкина, и сачок Набокова, оставшийся висеть в горах (*Русская Швейцария*), и письменный стол Набокова с кляксой в выдвигном ящике (*Клякса Набокова*) и т. д.

Шишкин убежден в иррационально-мистической природе памяти художника. В каждом из его романов мы имеем дело с говорящей памятью. Для художника, находящегося в иноязычном культурном пространстве, становится острой и болезненной проблема сохранения живого воспоминания:

[...] набоковский карандаш рисует силуэт вершины Маттерхорна, а получается профиль Пушкина. Шагал пригоняет в Цюрих витебских коров, и они молчат о чем-то в витражах Фраумюнстера [с. 15].

Шишкин вписывает себя в отряд писателей-«экспатов» не только по причине физического отъезда из России, но и потому, что он очень чуток к стилевым ошибкам и промахам писателей, ангажированных государством. Обширный пласт русской литературы XIX и XX веков связан с дискурсом насилия, подсвеченным имперским прожектором. Этот пласт зиждется на мифологии превосходства русской культуры. Шишкин стремится выстроить другой язык и другую литературу, отсюда и его неустанные поиски живого языка. И неслучайно гоголевская шинель, давно ставшая метафорой русской литературы, превращается у писателя в чужую шапку-ушанку.

В романе *Взятие Измаила* герой едет в поезде на Штайн-ам-Райн, и ему снится кошмар, что он мчится на велосипеде, догоняя отца, который исчезает за горизонтом. В то же время за ним гонится некто в сапогах, с пьяным дыханием. Герой старается ехать изо всех сил, но не может: «И еще мне мешает шапка. У меня на голове та самая чужая ушанка, сопревшая, с кислой вонью, прилипшая. И снять ее не могу, — не оторвать рук от руля»²².

От страха герой просыпается, но ему кажется, что шапка-ушанка теперь превратилась в невидимку: «Чувствую — на голове по-прежнему та прокисшая шапка. Провожу рукой по волосам. Ушанка-невидимка»²³.

²² М. Шишкин, *Взятие Измаила...*, с. 98.

²³ Там же.

Эта невидимая «сопревшая» «шапка-ушанка» символизирует тотальную власть русской литературы с ее «прокисшими» идеологическими штампами, давящими на сознание и вызывающими у писателя чувство стыда.

«Можно уехать куда угодно, хоть в Альпы, хоть в латиницу, но невозможно стащить с головы ушанку-невидимку»²⁴ — не раз повторял М. Шишкин в интервью.

Metaliterary Labyrinth in Mikhail Shishkin's Prose

The article deals with intertextual and metaliterary connections between Shishkin's creative works and Russian literary tradition. Russian Literature for Shishkin is an infinite succession of reflective roll-calls, an endless chain of intensive stylistic interchanges. To be artistically alive a writer should be in a constant dialogue with his literary "forefathers". The main addressees of Shishkin's latent stylistic messages are Nikolai Gogol, Vladimir Nabokov, Ivan Bunin and Sasha Sokolov. "Borrowing" or "quoting" their images and artistic "bons mots", Shishkin strives to outline his literary personality and to continue (modifying it) the great tradition by word of his own "manufacture".

²⁴ М. Шишкин, *Тот, кто взял Измаил* [интервью Николаю Александрову], «Итоги» 2000, № 42, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/42/115757.html>> (дата обращения: 28.09.2016).

Ирина Шульцки

Германия, Университет Людвиг-Максимилиана, Мюнхен

**ПО СЛЕДАМ БАЙРОНА И ТОЛСТОГО:
СКРИПТОРИКА И СУБЪЕКТ ПИСЬМА
В ПРОЗЕ МИХАИЛА ШИШКИНА**

В 2008 году Михаил Эпштейн предложил новую дисциплину о письме, «скрипторике», сформулированную как реакцию на истощенную постструктуралистскую теорию и методологию и как исторически необходимое наследование и преодоление грамматики и деконструкции¹. Несмотря на всепроникающую диктатуру и фетишизацию письма, грамматология, утверждает Эпштейн, незаслуженно игнорирует фигуру автора. Поэтому задача скрипторики состоит в сдвиге интереса от «расчеловеченного» письма, в котором субъект высказывания сведен к безличной игре знаков и следов собственного отсутствия, к фигуре пишущего (*homo scriptor*). В скрипторике акт письма (вновь) обретает антропологическое и персонологическое измерение: «Скрипторика — наука о человеке пишущем [...] главный вопрос скрипторики: **кто** пишет

¹ М. Эпштейн, *Homo scriptor: введение в скрипторику как антропологию и персонологию письма*, «Философские науки» 2008, № 8, с. 124–145. В несколько измененном виде статья переиздана в 2015 г.: *Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма*, «Новое литературное обозрение» 2015, № 1 (131). Английская версия статьи вошла в сборник: М. Epstein, *The Transformative Humanities: A Manifesto*, London 2012.

и **зачем**². Полемизируя с Деррида и Бартом о пишущем как о порожденном письмом, Эпштейн очерчивает линию переосмысления скриптора от его незавидной роли подражателя и переписчика³ к скриптору как «предикату» текста. Это позволяет Эпштейну наметить в скрипторике новые формы субъективности, которые представляют скриптора как «трансубъекта», вмещающего в себя множество соперничающих образов⁴. Сам акт письма становится у Эпштейна не просто следствием, а лейтмотивом и целью существования. Теоретик связывает это со свойственным человеку экзистенциальным беспокойством — неврозом конечности существования и страхом бесследности. Поэтому способом «моего бытия вне меня» и способом преодоления времени является собственный след: «За человеком следует [...] его **трасосфера**, помеченное им пространство, которое сохраняет память о нем и после смерти. Множество **царапин, трещин, вмятин, запотеваний**, исходящих от его прикосновений, дыхания, шагов»⁵. Но оптимальным способом «фиксации себя в вечности» является письмо — «следопись» (или трасография)⁶.

Значимость фигуры переписчика — в духе русской литературной традиции и эпштейновской скрипторики — очевидна уже в первом рассказе Михаила Шишкина *Урок каллиграфии* (1993)⁷. В своих последую-

² М. Эпштейн, *Homo scriptor...*, с. 125 (выделение в оригинале).

³ «Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма [...]»; Р. Барт, *Смерть автора*, пер. С. Н. Зенкина, в кн.: он же, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, сост. Г. К. Косиков, Москва 1989, с. 387.

⁴ М. Epstein, *Scriptorics: An Introduction to the Anthropology and Personology of Writing*, в кн.: он же, *The Transformative Humanities...* [электронная книга Kindle], позиция 3169. К сожалению, Эпштейн не развивает свой тезис в полном масштабе и отграничивает скрипторику только от грамматиологии. Он не обращается, например, к автору-функции в трактовке Мишеля Фуко, часто вульгаризированно трактуемой как «абсолютно[е] безразличн[е] к индивиду „из плоти и крови“»; Дж. Агамбен, *Автор как жест*, в кн.: он же, *Профанации*, пер. К. Токмачёва, под ред. Б. Скурадова, Москва 2014, с. 67. Можно предположить, что Фуко, настаивая на том, что артикуляция автора (и вместе с ним субъекта) происходит только через след его отсутствия, в какой-то мере созвучен эпштейновским пролегоменам следописи.

⁵ М. Эпштейн, *Скрипторика...* Жирный шрифт в цитатах, если не обозначено иначе, — наш. — И. Ш.

⁶ М. Эпштейн, *Homo scriptor...*, с. 131.

⁷ О «переписчиках» в русской литературе в связи с прозой Шишкина см.: С. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы, Благовещенск 2011, с. 32–44.

щих текстах Шишкин каждый раз заново обыгрывает ситуацию письма, практически возводя ее в литературный жанр (записки в в романе *Всех ожидает одна ночь*, дневник в *Венерином волосе*, письмовник в одноименном романе). Во *Взятии Измаила* (1999) и вовсе есть подробное рассуждение в духе криминалистической трасологии, которое переходит в тему памяти и бессмертия: «Человек летуч и непредсказуем, поэтому особое внимание нужно уделять сохранению следов»⁸.

«Следопись», однако, является не только одним из сквозных мотивов шишкинской прозы, но и сознательной повествовательной стратегией. В этой статье рассматривается единственное на данный момент немецкоязычное произведение Михаила Шишкина, написанное при содействии Франциски Штёклин. Речь идет о книге с полным названием *Montreux, Missolunghi, Astapowo — Auf den Spuren von Byron und Tolstoi: Eine literarische Wanderung vom Genfersee ins Berner Oberland* [Монтрё, Миссолунги, Астапово — по следам Байрона и Толстого: Литературное странствие от Женевского озера до Бернского Высокогорья] (2002)⁹. В этом сборнике, жанр которого определен автором как «литературная прогулка», несомненна преемственность с литературно-историческим путеводителем *Русская Швейцария* (1999), как если бы книга *По следам Байрона и Толстого* в какой-то мере сама была написана по следам *Русской Швейцарии*, став следующим этапом в осмыслении личного опыта эмиграции и «колонизации»¹⁰ чужой культуры. Обретение под собой почвы достигается через путешествие и письмо на языке другого.

⁸ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, в кн.: он же, *Три прозы*, Москва 2012, с. 43.

⁹ Спустя десять лет вышло второе издание со слегка измененным названием: *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen* [По следам Байрона и Толстого. Литературное странствие из Монтрё до Майрингена]. На русский язык книга не переводилась, однако есть ряд русскоязычных эссе, частично повторяющих содержание немецкого текста, напр.: *Вильгельм Телль как зеркало русских революций* («Иностранная литература» 2006, № 2) и *На русско-швейцарской границе* («Новый журнал» 2006, № 242). Существует также перевод Ольги Козонковой отдельных глав книги, опубликованный под названием *Как сделан рай* («Иностранная литература» 2008, № 7, с. 237–257). Один из фрагментов второй главы стал частью рассказа Шишкина *Гул затих...*, впервые прочитанного автором на конференции «Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин» в Кракове в мае 2016 г. (рассказ опубликован в журнале «Знамя» 2016, № 10 и в настоящем сборнике). Пока единственный полный перевод книги был сделан на французский язык в 2005 г.; книга вышла в швейцарском франкоязычном издательстве и получила приз за лучший сборник эссе.

¹⁰ Во время авторского вечера в Воеводской публичной библиотеке в Кракове 19.05.2016 г. Шишкин так прокомментировал создание *Русской Швейцарии*: «Эта книжка

Этот землепроходческий жест освоения, если не присвоения, пространства и культуры определяет формальную линейность пространственно-временной структуры текста. Книга открывается предисловием, озаглавленным *Прибытие*, и разбита на семь глав в соответствии с семью отрезкам пути, проделанными автором-героем за символический отрезок в семь дней. Шишкинский литературный маршрут предопределен его предшественниками (тоже трактуемыми буквально: теми, кто шагал прежде): «Чтобы писать о пешем путешествии, нужно дышать в ритм путешественнику, вчувствоваться в неторопливое чередование его шагов»¹¹. С рюкзаком за плечами и ноутбуком вместо пера протагонист пускается в путь от Женевского озера до Бернских Альп по туристическому маршруту, который до него в мае 1816 года проделал лорд Байрон, а спустя сорок лет после него — Лев Толстой. Сто шестьдесят шесть пройденных километров выливаются в четырехсотстраничное повествование, якобы возникающее из путевых записок одновременно с географическим перемещением, чтением и цитированием дневников своих предшественников, с которыми протагонист «через слова и камни» [с. 11] ищет точки соприкосновения.

Итак, я **иду по следам** Байрона, хочу **приблизиться** к нему, к его текстам, к нему как живому человеку. Однако приближение к этому поэту, превратившемуся в словесный образ, возможно лишь **через окольные пути**, преодолевающие как границы времени, так и языка и исторического опыта [с. 173].

Толстому этот путь был знаком из книг Жан-Жака Руссо, чьи *Новая Элоиза* и *Прогулки одинокого мечтателя* оказали решающее влияние на паломничество в Швейцарию и расцвет литературы путешествий. Именно с легкой руки Руссо Швейцария «неудержимо превращалась из реальной страны в эстетический континуум» [с. 82], или «открыточную Швейцарию» [с. 101]. «И при создании Швейцарии в начале было Слово. И этим Словом, создавшим страну, были описания путешествий — словесный образ закрыл собой реальность», — иронизирует автор об об-

— моя колонизация Швейцарии. [После написания я. — *И. Ш.*] почувствовал под собой почву»; записано со слов автором статьи.

¹¹ M. Schischkin, F. Stöcklin, *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi. Eine literarische Wanderung von Montreux nach Meiringen*, Zürich 2012, с. 42. Все цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в скобках. Перевод с немецкого здесь и далее — автора статьи.

разе буколической Швейцарии [с. 78]. Страна стала полем спекуляции и ничем не ограниченной фантазии, другими словами, литературным топосом. Швейцарию нельзя осуществить, ее можно лишь измыслить, прочитать и написать заново.

Как и в случае толстовского путешествия, когда мир, познанный через акт чтения, открывался, как книга, шишкинский *alter ego* осваивает швейцарскую природу в бесконечном чередовании актов передвижения, чтения и записи. Весь окружающий мир становится текстом, который необходимо уметь прочитать: «По озеру бегут полосы, словно кто-то проводит по поверхности пальцем. Появляются буквы, некое послание на неизвестном мне алфавите» [с. 24]. Или далее: «То тут, то там лучи солнца обнаруживают прорези [в космато свисавших облаках. — *И. Ш.*], и на поверхности воды появляются блики, словно само озеро излучает свет, словно кто-то читает книгу с фонариком под простыней» [с. 41]. Скриптор не выдумывает произведение, а регистрирует текст, который сам идет ему навстречу. Слова словно навязывают себя, а скриптор становится медиумом литературной энергии, распределенной в пейзаже, и должен лишь успеть записать поток речи: «Я сижу за кустом спиной к дорожке. Неожиданно я слышу английские фразы. Очевидно, мой второй герой послал мне их, чтобы напомнить о своем существовании» [с. 27]¹². Сходный механизм почти автоматического письма рассказчик узнает в творческом порыве Толстого: «В нем зрело, росло творческое напряжение, которое разродилось несколькими неделями позже в рассказ *Люцерн*» [с. 374]. Более того, текст вступает в противоречие с мировоззрением автора, как это произошло с *Хаджи Муратом*:

[...] перо Толстого шло своим путем, становилось самостоятельным и не подчинялось его идеям. Оставляя всевозможные послесловия, он пытался бороться против собственного письма, и тем не менее оно оказывалось своенравней. Он хотел изложить свои толстовские догмы, а перо создавало образы, которые были такими мощными и живыми, что все идеи отскакивали от них и рассыпались, как пуговицы от тесной, трещащей по всем швам рубашки [с. 397].

¹² Вспоминается набоковский графоман Герман с его навязчивым мотивом автоматизма письма: «Не я пишу — пишет моя нетерпеливая память» (В. Набоков, *Отчаяние*, Ann Arbor 1978, с. 19, а также с. 27, 86, 96).

Не подвластный собственной воле скриптор обнаруживается и в эпизоде, в котором герой вспоминает стихотворение в прозе Ивана Тургенева *Разговор* и якобы слышит отклики беседы двух гор: «Очевидно, слова, которые кто-то когда-то давно произнес, не исчезают и не теряются, они просто плутают в снегах и ледниках и теперь возвращаются. Эхо все перепутало. Странный разговор. **Я записываю все дословно**» [с. 276]. Сам разговор двух гор построен как центон «чужих» слов, состоящий из обрывков фраз, политических лозунгов, рекламных слоганов, бюрократических штампов, газетных заголовков, диалектных выражений и т. д. — всего того, что характеризует глоссосферу Швейцарии и вбирает в себя ее культурные стереотипы.

Медиальная сторона и автоматизм письма осмысляются в последней главе, в которой скриптор сливается с инструментом письма: «ноутбук незаметно стал героем [...] рассказа, он **вмешивается в ход событий, диктует свою собственную логику**» [с. 377]. Шишкин пишет об открывающихся возможностях не только новой формы электронного письма, но и обработки и архивации текста, позволяющей работать с «сохраненным сокровищем из цитат, сформулированных мыслей, идей, черновыми вариантами текста» [с. 377], тем самым напрямую перекликаясь с Эпштейном, высказавшем сходную мысль в своих текстах о скрипторике.

В альпийских ландшафтах, где, кажется, сама природа пишет текст, вопрос о своем и чужом, о (де)конструкции субъекта высказывания представляется весьма насущным, особенно в свете уже давно провозглашенной постструктурализмом смерти автора и многочисленных попыток его реанимации¹³. Осознавая изначальную фиктивность ландшафта, Шишкин строит собирательный литературный образ тем, что, как и в других своих произведениях, парадоксально сочетает различные времена и пространства в единую ментальную картографию. Текст насыщен литературными цитатами, архивными материалами, анекдотами, прочитанными или услышанными историями, письмами, дневниковыми записями, драматичными и комическими воспоминаниями, ссылками на собственные тексты и автобиографическими деталями¹⁴. Такое

¹³ Из наиболее заметных работ с критикой постструктуралистского лейтмотива смерти автора стоит указать монографию S. M. Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 1998.

¹⁴ Так, первая глава заканчивается воспоминаниями о школьном походе, еще одной (национальной) форме путешествия. Повествование включает традиционные для Шиш-

переплетение разноуровневых микросюжетов построено на их ассоциативной связи: война в Афганистане «рифмуется» с войнами в Абхазии и Чечне, а также с Крымской войной; национальный вопрос в СССР переходит в рассуждение о кризисе пост-имперского сознания в России, Франции и Великобритании. События древней и новейшей истории соседствуют с обсуждением острых социальных тем, а также культурологических и отчасти литературоведческих проблем. Среди них: теракты на Каширском шоссе в Москве 1999 года и 11 сентября 2001-го в США, Пугачевское восстание, декабристы, Французская и русская революции, Крещение Руси, строительство Храма Христа Спасителя и проект Дворца Советов, «русская душа» и не менее мифологизированная «швейцарская порядочность», взаимовлияния Гёте и Байрона, неразвитость экологического сознания в России, политика Путина и невозможность демократии в России, различия в понятиях власти и исторического времени в России и Швейцарии, миф о Вильгельме Телле, беженцы, секты скопцов и т. д. Калейдоскоп исторических персонажей, кроме двух главных литературных протагонистов и уже упомянутого Руссо, включает Николая Карамзина, Фридриха Шиллера, Эрнеста Хемингуэя, Василия Розанова, Иоганна Вольфганга Гёте, Фридриха Шлегеля, Игоря Стравинского, Владимира Набокова, Сергея Рахманинова, Василия Жуковского, Александра Пушкина, Михаила Лермонтова, мадам де Сталь и многих других.

В своем блестящем анализе художественной прозы Шишкина Татьяна Кучина справедливо отмечает, что все эти, казалось бы, автономные сюжетные линии, персонажи и события сосуществуют в текстах не изолированно друг от друга, а являются компонентами одного «сквозного метасюжета»¹⁵. Нельзя не согласиться с исследовательницей в том, что объединяющее метатекстуальное начало в романах Шишкина состоит в системе сквозных мотивов и микроэпизодов, проецированных на автобиографические мотивы. Все это в той или иной степени применимо и к эссеистике Шишкина. В многоуровневом повествовании *По следам...*

кина автобиографические элементы, так или иначе развернутые и в других его текстах (учеба в институте, работа школьным учителем, «история о пилотке», гибель двоюродного брата в Афганистане, переезд в Швейцарию и т. д.).

¹⁵ Т. Кучина, *Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI века*, Ярославль 2008, с. 130–131. Кучина подробно анализирует *Взятие Измаила* и *Венерин волос*.

ключевым в создании нарративной целостности видится фигура квази-автобиографического путешественника и нарратора, который, как это часто встречается в шишкинской прозе, получает имя и биографию самого автора, вполне в традициях «автофикционального письма», создающего иллюзию «автобиографического равенства автора/героя/повествователя»¹⁶. Шишкинское литературное странствие разворачивается на пересечении взаимоисключающих категорий: переписывание и письмо, передвижение и остановка, фактуальное и фикциональное, чужое и свое, самопотеря и самообнаружение, текст и комментарий¹⁷. В этих координатах возникает субъект письма и рождается шишкинский литературный мир/миф, литературоведческое исследование которого, поднимая вопрос о субъекте высказывания, само неизбежно приобретает черты детективного «следологического» анализа.

Несмотря на формальную нелинейность текста и на структурные сходства с постструктуралистским субъектом (например, неразрешимости письмо/переписывание, фикциональность/фактуальность, аутентичность/плагиат, свой/чужой и т. п.), у Шишкина мы находим иной тип субъекта письма, не рассеивающегося во множественных дискурсах, а вносящего понятие порядка, единства и целостности повествования, и носителя этического начала. Скриптор является обобщающим понятием для ряда других ролей повествователя, на которые регулярно обращают внимание комментаторы (например, коллекционер¹⁸, каллиграф, толмач, фланер, адвокат и т. д.). Одновременно с этим скриптор указывает на биографического автора как самим актом письма, так и инкорпорированием фигуры автора в текст. «Пишущий — связка между двумя мирами: между нереальным миром жизни, где все текуче, мимолетно, смертно и исчезает без следа, [...] и миром достойных веры слов», — чи-

¹⁶ Там же, с. 17–18.

¹⁷ Примечательно, что редкое исследование творчества писателя обходится без цитирования авторских комментариев к своим произведениям. Думается, что паратекстуальные элементы, расширяющие границы конкретного текста, являются частью создаваемого Шишкиным «идеального текста»: «Я хочу написать [...] текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего написанного когда-либо» (цит. по: А. Караковский, *Паразитный текст и массовое книгоиздание*, «Вопросы литературы» 2011, № 3).

¹⁸ Владимир Березин в предисловии к *Русской Швейцарии* («Дружба народов» 2001, № 4) так характеризует эту черту прозы Шишкина: «Много лет назад он придумал такую метафору писательства, как коллекционирование градусников. [...] Метафора эта росла, ширилась и проза, ставшая известной, его, Шишкина, проза следовала метафоре»; <<http://magazines.russ.ru/druzhiba/2001/4/shish-pr.html>> (дата обращения: 20.02.2017).

таем в рассказе *На русско-швейцарской границе*. Скриптор (или транс-субъект), будучи объединяющей метафорой письма у Шишкина, позволяет также нейтрализовать все обвинения в присвоении «чужого», предъявляемые автору¹⁹.

Как достигается эта консолидация повествования? Сам процесс письма представлен в тексте двумя ключевыми метафорами: **поглощение** (*Verschlingen*) и **переплетение** (*Verflechtung*), отражающими двуправленное движение — центростремительное и центробежное. «Письмо — это **поглощение** всего, что тебя окружает: прошлого, близких людей, города, ветра, смерти» [с. 53]. Или о Байроне: «Движение вперед, путешествие, новые лица, новые земли, культуры, истории — этим всем жил талант Байрона, и все это он, как пламя, жадно **пожирал**» [с. 271].

Метафорика переплетения, этот узнаваемый шишкинский топос взаимосвязи всего, безусловно близок как бартезианской «гифологии»²⁰ — восприятию текста по модели ткачества (отсюда, безусловно, мы недалеко и от плетения словес), так и архаичному понятию судьбы как плетению нитей. Например, в Интерлакен Шишкин сталкивает Ницше и Герцена и сам удивляется причудливости этого каллиграфического переплетения: «Где всё друг с другом **переплетено, судьба связала** своими **нитями** их личную жизнь [...]. Судьба **соединила их зигзагом** еще раз уже после их смерти» [с. 209, 211]. Но, если у Барта субъект исчезал в созданной им текстуре, то шишкинский скриптор — тот, кто открывает (или, может, поглощает?) все случайные переплетения в одной точке.

Еще удивительней, как в этом Зимментале, затопленном августовским солнцем, **все нити связываются в единый узел**: лорд Байрон, дневник швейцарского писателя, русский лагерь, эта [...] свежевыкрашенная скамейка на берегу Зимме, на которой я сижу [...]. Запах реки **перемешивается** с запахом свежей краски. **Все взаимосвязано** и не может быть отделено

¹⁹ Подробно о дискуссии, связанной с плагиатом у Шишкина в *Венерином волосе*: М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, № 2, с. 234–241.

²⁰ «„Текст“ значит „Ткань“; [...] говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает подобно пауку; растворенному в продуктах своей собственной секреции, из которых он плетет паутину. Если бы мы были равнодушны к неологизмам, то могли бы определить теорию текста как „гифологию“ („гифос“ означает „ткань“ и „паутина“); Р. Барт, *Удовольствие от текста*, пер. Г. К. Косикова, в кн.: он же, *Избранные работы...*, с. 515.

одно от другого, и не было бы этих **нитей, соединяющих** несоединимое, этот мир, распавшись, прекратил бы свое существование [с. 185].

Геометрические метафоры и одержимость линиями неоднократно возникают в шишкинских текстах — от *Урока каллиграфии* до *Письмовника*. Так, в последнем ребенок учится рисовать линейную перспективу и чертит линии от всех объектов и фигур на рисунке к одной единственной точке. По этой модели строится и мир, как картина на стене, которая держится только благодаря веревочке и гвоздику. Шишкинский генезис разворачивается как космологическая картина в духе теории Большого взрыва:

Вначале мы все были вместе, **одним целым**. Потом всех разбросало, но к каждому привязана **нитка**, за которую нас тянут обратно. И весь мир потом **в этой точке снова соберется**. [...] Мы там снова будем все вместе, потому это место так и называется — **точка схода**. Даже рельсы, и те там сходятся. И все трамваи туда едут²¹.

Скриптор мыслит невидимыми нитями и линиями визирования, соединяющимися в «точке схода», точке на письме, она же точка сингулярности, из которой текст (как и мир) развертывается и в которую он может заново свернуться. Линейная перспектива может отражаться и в перспективе «обратной» — «точка схода», как мяч, оказывается то на стороне скриптора, то читателя. Создается эффект вибрирующей перспективы, как, например в секрете дежавю, который открывается герою *Письмовника*: «Значит, просто кто-то читает сейчас эти строчки — вот и весь секрет дежавю»²².

Каким образом проявляется это центростремительное движение текста к единой точке? Исследователи романов Шишкина отмечают, что

²¹ М. Шишкин, *Письмовник*, в кн.: он же, *Три прозы...*, с. 995. Этот фрагмент отсылает к *Уроку каллиграфии* с его парадигматической фигурой скриптора, который описывает устройство мира как связь линий и штрихов (*Урок каллиграфии*, в кн.: он же, *Всех ожидает одна ночь*, Москва 2007).

²² М. Шишкин, *Письмовник...*, с. 859. Почти геометрическая смена позиций происходит и в окончании рассказа *Пальто с хлястиком* (см.: *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2016, с. 30): «И все сливается в единое целое: и пальто с хлястиком, и беззубая улыбка Бобби Кларка, и сутроб Роберта Вальзера, и тот раздолбанный 77-й, который когда-то недотянул до Дорогомиловской, и пришлось топтать по лужам. И я, печатающий сейчас на моем ноутбуке эти слова. И тот или та я, кто читает сейчас эту строчку».

автобиографическая линия выступает в них как метаповествование по отношению к другим сюжетным линиям:

В кажущейся какофонии весьма отчетливо проступает мелодическая тема [...]: попытка расслышать в неразборчивом тремоло всеобщего бытия тот мотив, который и есть собственная жизнь [...]. Это узнавание/идентификация себя [...] осуществляется в дискурсивном развертывании истории персонажа²³.

Нечто подобное происходит и в книге *По следам...*: во множестве наслаивающихся друг на друга тем, сюжетов и персонажей всё яснее становится самообнаружение субъекта в процессе скриптизации бытия. «Я» вписывает себя в пространство и время, раскрывая телеологию собственного существования — от общекультурного к частному и автобиографическому. Например, когда история о вынужденном декретном отпуске матери в связи с доносом на антисоветскую деятельность ее ученика Владимира Буковского обретает конечную цель — появление на свет самого Михаила Шишкина: «И у доносов есть свой смысл» [с. 339], — резонно заключает рассказчик. Культурно-политическая история страны в очередной раз зигзагом переплетается с личной историей.

Здесь необходимо процитировать важное замечание Шишкина о литературной самоидентификации Толстого, чье паломничество по следам почитаемого им Руссо становится, пишет Шишкин, «своего рода диалогом отрицания»: «Толстой хотел **прощупать** границы, **выследить**, где в нем был Руссо и где он сам, где его **самобытное я**. Это было попыткой **найти себя через вычитание, стряхнуть** с себя чужое» [с. 25]. Преодоление чужого в поисках себя, данное в терминах логико-математической операция вычитания, предполагает наличие некоего остатка — аутентичного «я», которое может быть выявлено, стоит лишь стряхнуть, как пыль, всё, что нанесено чужими мыслями и идеями.

Повторяя следологический жест Толстого, пытается ли Шишкин аналогично «вычесть» других из себя? Автобиографический герой объясняет свою мотивацию написания *Русской Швейцарии* потребностью найти «своих людей» в новой стране, пойти по следам, связанным с русской

²³ Т. Кучина, *Поэтика «я»-повествования...*, с. 122, 129. К сходному заключению приходит и Н. Григоров: «Начиная сложно, интертекстуально и символично, начиная в мировой культуре, Шишкин постепенно „развоплощает“ свой текст до автобиографического»; *Пролегомены к метамодернизму, «Язык и культура»* [Киев] 2016, № 19, т. III (183), с. 238.

культурой: «Книга получилась [...] из самого факта своего отсутствия. Она родилась из ощущения огромного количества **дыр** в швейцарском пейзаже [...]. Чужая страна останется чужой, пока не найдешь себе здесь родных и близких»²⁴. Письмо понимается как следологическая операция, как способ освоения и «приручения» другого, другими словами, — как поглощение.

Во второй главе повествуется история об автографе Байрона, который тот в буквальном смысле нацарапал на одной из колонн в Замке Шильон, желая увековечить свое имя [с. 88]. Царапина, этот базальный жест письма и самоидентификации, преобразуется у Шишкина в тему трещины. Достигнув Россиньера, позднего места жительства художника Бальтюса, Шишкин упоминает одну важную деталь, связанную с преемственностью: Бальтюс «унаследовал» от Райнера Марии Рильке «ощущение трещины», или временной прорехи, «тех **царапин** [расселин] в настоящем времени, затягивающих в себя прошлое, которое таким образом не исчезает, а встречается с будущим» [с. 98]. Только в таких «трещинах» может возникнуть произведение искусства, и именно там, Шишкин цитирует Рильке, «собраны все вещи, которые мы потеряли» [с. 98]²⁵. Интересно, как тема трещины косвенно связана с другой знаменитой литературной легендой о фантазматическом утерянном объекте (вполне в духе лакановского психоанализа)²⁶. Речь идет о «зеленой палочке», которая появляется как в начале жизни Толстого, так и в ее конце. Будучи ребенком, Толстой искренне верил в придуманную его братом Николаем историю о зарытой палочке, на которой тот якобы вырезал секрет счастья [с. 55]. В конце книги зеленая палочка возникает снова в рассказе о том, что Толстого похоронили по его просьбе в Ясной Поляне в лесу, на краю оврага, где Николенька закопал палочку [с. 391]. Кто знает, спрашивает Шишкин, может, без зеленой палочки не было бы и Толстого? Он здесь, однако, опускает явную ассоциацию зеленой па-

²⁴ М. Schischkin, *Auf den Spuren...*, с. 103. Цит. по рассказу *На русско-швейцарской границе*.

²⁵ Здесь шишкинское повествование становится близким учению стоиков и их идее о беспричинной связи различных событий, образующих «систему отголосков, повторений и резонансов», и пересекающихся «одной и той же трещиной»; Ж. Делез, *Логика смысла*, пер. Я. И. Свирского, Москва 1998, с. 226.

²⁶ См. рассуждения Лакана о «вещи» в кн.: J. Lacan, *Léthique de la psychanalyse. Séminaire 1959–1960*, Paris 1986.

лочки с атрибутом скриптора и первичным орудием письма/царапания — stylus²⁷.

Кажется, самому Шишкину не совсем удастся «страхнуть с себя» Толстого (а, скорее, это для него и неважно). Толстовский голос органично вплетается в шишкинский текст и к концу книги начинает в нем доминировать²⁸. Так, размышление о преодолеваемом в творчестве страхе смерти у Толстого пересекается с личными воспоминаниями Шишкина о смерти матери и самоубийстве рыжеволосой возлюбленной, разрезавшей себе вены (надрез — это тоже графический образ линии и трещины). Тема смерти близких возвращает к Толстому и смерти его дочери Марии. Момент умирания великолепно описан Толстым (и процитирован Шишкиным) как процесс «раскрывания», как трансцендентное событие, развертывающееся на горизонте видимости и дискурсивности [с. 385–386]:

Для меня — она была **раскрывающееся перед моим раскрыванием** существо [...]. Но вот раскрывание это в доступной мне области (жизни) прекратилось, то есть **мне перестало быть видно это раскрывание**; но то, что раскрывалось, то есть. «Где? Когда?» — это вопросы, относящиеся к процессу раскрывания здесь и не могущие быть отнесены к **истинной, внепространственной и вневременной жизни**²⁹.

Эта эпифаническая манифестация смерти — одновременно писательская и теологическая метафора: переход от жизни к смерти открывается как нечитаемый скрипт и как апофатическое откровение «иног» мира. Толстовско-шишкинское раскрывание во многом созвучно хайдеггеровской феноменологии явления «истины» (ἀλήθεια) в динамике

²⁷ Примечательно, что немецкое слово Stöcklein («палочка») созвучно с фамилией тогдашней жены Шишкина, автобиографического персонажа нескольких его романов и со-автора *По следам...* Франциски Штёклин.

²⁸ В связи с этим интересно рассуждение Шишкина об аналогичной значимости Толстого для западных литераторов: для Томаса Манна, Джеймса Джойса, Германа Гессе, Марселя Пруста он был «небесами над ними, воздухом, которым они дышали» [с. 191]. Для Макса Фриша Толстой был некой отправной точкой этического и эстетического, тексты последнего вплетены в собственные записи Фриша; это же касается и Рильке, в мыслях которого Толстой всегда присутствовал: «как фон, как ландшафт, он проявлялся то в его дневниках, то в письмах [...]» [с. 189].

²⁹ Цит. по: Л. Н. Толстой, *Записки 1906*, [запись от] 27 ноября, в кн: он же, *Полное собрание сочинений*, том 55: *Дневники и Записные книжки 1904–1906*, ред. Н. Н. Гусев, Москва 1937, с. 277–278.

развертывания бытия от сокрытости к несокрытости. Это лишь комментарий на полях, так как эта, думается, более чем формальная аналогия требует глубокой и развернутой аргументации. И тем не менее необходимо заметить, что комментаторы Хайдеггера подчеркивают, что (не)сокрытость бытия логически предполагает появление субъекта (как бы это ни противоречило намерениям самого Хайдеггера), которому бытие открывается в «просвете»³⁰. У Толстого/Шишкина «раскрывание» единства бытия и существования (другими словами, человеческая жизнь) — «это мгновение восторга и ужаса ребенка, подкинутого в воздух. Мгновение пролетает, и мы возвращаемся обратно в любящие объятия» [с. 387].

Смерть — лейтмотив двух последних глав книги. Главное, чему Байрон научил русскую литературу, — это идея о том, что «смерть поэта — это его последний текст», утверждает повествователь [с. 185]. Смерть Байрона приходит ему сначала в слове — в форме предсказания провидицы о дате смерти. В полной уверенности, что скоро умрет, Байрон отправляется в свое последнее путешествие в Грецию, где он планирует погибнуть с оружием в руках в войне за независимость, то есть срежиссировать свой «последний текст». Однако умирает Байрон так, как больше всего боялся: в бессознательном состоянии в постели в греческом городе Миссолунги. Миссолунги Толстого — это Астапово; смерть застала его в последнем путешествии, бегстве, словно иронично реализуя фигуру речи о жизненном пути.

Однако книга Шишкина завершается не смертью, а символическим путешествием и воскрешением — пасхальным крестным ходом середины 1990-х в одной из московских церквей, в котором участвует и сам герой, и его жена Франциска. Гротескное описание хода перекочевало из *Взятия Измаила*: в четыре часа ночи на службу собираются старушки, бродяги, бомжи, новые русские из соседнего казино, преступники, проститутки и звонарь, напоминающий бородой Толстого и заставляющий содрогаться колокольню, стены, землю, небеса так же яростно и грозно, как классик словом [с. 400]. Вернувшись домой, герой и его жена едят пасхальный завтрак из пельменей и зачинают своего сына. Бытие осмысляется в модусе интимного переживания; и в этом эпизоде, как это характерно для Шишкина, в повседневном прочитывается метафизическое.

³⁰ Ср.: G. Steiner, *Heidegger's Reflection on Alétheia: Merely a Terminological Shift?*, «Auslegung» 1986, № 13, с. 45.

Все взаимосвязано, смерть и возрождение, добро и зло неотделимы друг от друга, несмотря ни на что необходимо продолжать жить — такова этическая, пусть и банальная мысль, которую Шишкин последовательно развивает во многих своих текстах. В немецком сборнике она выражена так:

Без определенного прожиточного минимума подлости, гнусности человек жить не может. Приходится свыкнуться с тем, что зло существует, что миллионы живут в бедности, что люди уничтожают друг друга. Что повсюду люди страдают, а мы, несмотря ни на что, завтракаем, смеемся, зарабатываем деньги, заводим детей, рассказываем анекдоты [...]. И мы можем так жить, мы просто пытаемся не опускаться ниже определенной степени подлости [с. 287–288].

Зачем Шишкину подобная этическая однозначность вплоть до неприкрытого морализаторства и сентиментальности? Почему он развивает нечто вроде программы этики обывателя? Скептический читатель назовет это авторской бесхитростью³¹. Все же попробуем ответить на эти вопросы иначе: перед нами разворачивается монистическая картина мира как позитивно трактуемая тотальность, в которой центральное место занимает автобиографический субъект, обнаруживающий на пути поиска другого и себя идею надсмисловой взаимосвязи, бытия как целого. Шишкинский скриптор порывает с этическим релятивизмом и иронией постмодерна, предлагая возможность личной свободы, несмотря на обстоятельства, а также некую эссенциальную «правду», познанную и принятую интуитивно. Это можно трактовать как продолжение линии модернистской литературы или как проявление «постмодернистских мутаций»³². Либо же, вслед за Михаилом Эпштейном, обнаружить в шишкинских текстах черты «новой искренности» с ее эстетической

³¹ Как, напр., Денис Ларионов в своей рецензии на роман *Письмовник*: «герои, мучающиеся толстовскими вопросами, испытывающие *достоевские* унижения, всегда оказываются на шаг позади в эпистемологическом Эдеме, таящем в себе лишь бездну архетипических сценариев»; *Общие места: в любви и на войне*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 107, с. 276.

³² Без упоминания имени Шишкина Марк Липовецкий обращает внимание на «ре-визи[ю] традиционной (модернистской) концепции личности как некой целостности» в автобиографической литературе рубежа тысячелетий: *ПМС (постмодернизм сегодня)*, «Знамя» 2002, № 5, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html>> (дата обращения: 14.07.2017).

формулой «Что может быть прекраснее дешевых эффектов?»³³. Новая искренность опирается на новое понимание повтора и цитаты, согласно которому вторичность и банальность высказывания принимаются как неизбежность и, более того, заново осмысляются как источник свежести и лиризма — «поэтика раскавычивания»³⁴. Ирония не исчезает, но преобразуется в «какой-то трансцендентной прозрачности»: Шишкин использует самые возвышенные и заштампованные слова «в их прямом, но уже двоящемся смысле, как отжившие — и „оживающие”»³⁵. В свете вышесказанного «транссентиментальная» шишкинская проза может закономерно восприниматься в русле преодоления постмодернизма (частью которого является и скрипторика)³⁶.

В завершении повествователь на свой же вопрос о смысле литературы и письма отвечает словами прапорщика, который во время военподготовки в институте заставлял студентов рыть вокруг палаток канавки и закапывать их обратно, а на вопрос «зачем?» отвечал: «Для всеобщей гармонии!» [с. 121]. Гармония недвусмысленно предлагается читателю как единственно возможная альтернатива и как философский принцип достаточного основания в заключительном программном заявлении, одновременно аутентичном высказывании и цитате (из Спинозы, Лейбница или Толстого — не так уж и важно), вполне в духе эпштейновской поэтики раскавычивания:

³³ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Москва 2005, с. 443.

³⁴ Там же, с. 437–445.

³⁵ Там же, с. 440.

³⁶ Анализ шишкинской прозы неизбежно ставит вопрос о преодолении постмодернизма (новейшая антология текущих постпостмодернистских теорий представлена в *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, ed. by D. Rudrum, N. Stavris, London 2015). Среди славистов нет единого мнения о литературном методе Шишкина: он рассматривается либо в аспекте модернистской традиции, либо как пример постмодернистской прозы. Впрочем, как убедительно доказывает Марк Липовецкий в своем труде *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*, Екатеринбург 1997, существует значительная, исторически и культурно обусловленная разница в соотношении модернизма и постмодернизма на Западе и в России. Встречаются отдельные попытки применить новые категории к шишкинской прозе. Например, анализ романа *Венерин волос* Рауля Эшельмана, который берет за основу авторскую оригинальную теорию перформатизма (см.: R. Eshelman, *Substance, Spinoza, and Performatism. Mikhail Shishkin's «Venerin volos» and Olga Tokarczuk's «Bieguny»*, «Wiener Slawistischer Almanach» 2014, № 74, с. 329–344); а также вышеупомянутая статья Н. Григорова *Пролегомены к метамодернизму*.

Все существует не зря. И не только благоразумное и доброе. Для чего-то Господу нужен и тот прапорщик, и тот серийный убийца со всеми своими жертвами, и самоотверженно предающиеся высоким идеалам массовые убийцы, и тысячи людей, застреленных в концлагерях, [...] и головы, отрубленные чеченцам и отрубленные ими, которые подавались нам к ужину по телевидению. Все это — и отрубленные головы, и литература в том числе — все мы, похоже, создаем **всеобщую гармонию** [с. 405]³⁷.

Шишкинский скриптор и следописец приводит нас к единой, аукториальной и этически неоспоримой перспективе — «точке схода», сводящей вместе параллельные линии. Вместо расходящихся тропок, читателю предлагается повествование, в котором все дороги ведут к «я», скриптору, вплетающему Бытие, Другого и самого себя в одну «гармоничную» текстуру.

In the Steps of Byron and Tolstoy: Scriptorics and the Subject of Writing in Mikhail Shishkin's Prose

In 2008 Mikhail Epstein suggested a new discipline, scriptorics, that would bring back the subject of writing hastily effaced by the poststructuralist concept of the “death of the author”. In scriptorics, the act of writing gains an anthropological and personalised dimension. The scriptor’s mode of existence consists in “leaving traces” by literally inscribing oneself into the world in a paradoxical manner through self-expression and self-erasure. Epstein’s idea reflects that of Mikhail Shishkin’s literary work in which “writing by traces” is not only a recurrent motif but also a conscious narrative strategy. The paper focuses on Shishkin’s book of essays written in German: *Auf den Spuren von Byron und Tolstoi (In the Steps of Byron and Tolstoy, 2002)*. Its autobiographical protagonist sets out on a walking tour following his predecessors’ paths from Lake Geneva to the Bernese Alps. The book whose genre is defined by

³⁷ В 1997 г. М. Липовецкий предсказал появление топоса «гармони[и] человека с мирозданием» в современной русской литературе (*Русский постмодернизм...*, с. 317). О гармонии и гераклитовском принципе энантиодромии в прозе Шишкина см.: А. Скотницка, *Как устроен мир? «Письмовник» Михаила Шишкина*, «Przegląd Rusycystyczny» 2013, № 2, с. 29–44. Эшельман рассматривает *Венерин волос* в ракурсе монизма Спинозы, обращаясь к понятию «sonatus» — импульсу, направленному на выживание, на сохранение жизни и равновесия (*Substance, Spinoza, and Performatism...*, с. 329–352).

the author as a “literary walk” includes a wide range of archival material, historical sources, autobiographical details, quotes, poems, memoirs, and abstract reflections. It can and probably should be considered together with Shishkin’s previous “literary-historical guidebook” *Russian Switzerland* (1999) — in both cases the topographical focus inevitably shifts from Switzerland to Russia and its history, and, above all, its literature. Moving across borders of languages and cultures, space and time, Shishkin’s heterogeneous travelogue transforms the exploration of the Swiss/Russian chronotope into a two-fold aesthetic act: of reading and reproducing his predecessors’ texts, on the one hand, and of generating his own narrative on the other. At the crossroads of seemingly mutually exclusive categories such as writing and copying, fictional and factual, self-loss and self-discovery, authenticity and plagiarism, speaking and translating, the subject of writing reappears in the new status of a scriptor.

Галина Михайлова

Литва, Вильнюсский университет

**«ЛИНИЯ — ЭТО ТОЧКА, ВЫШЕДШАЯ
НА ПРОГУЛКУ». ПАУЛЬ КЛЕЕ, РОБЕРТ
ВАЛЬЗЕР И МИХАИЛ ШИШКИН:
СЕМАНТИКА ФЛАНИРОВАНИЯ**

Объектом внимания в данной статье является своеобразный литературный диптих — рассказ швейцарского писателя Роберта Вальзера *Прогулка* (1919) в переводе Михаила Шишкина и эссе Шишкина *Вальзер и Томцак*, посвященное Вальзеру и рассказу *Прогулка*. Оба произведения были опубликованы под одной обложкой в 2014 году¹.

Эссе Шишкина примыкает к целому ряду очерков, написанных о Вальзере в разные годы представителями различных культур: англоязычной (Сьюзен Сонтаг, Уильям Хауард Гасс, Джон Максвелл Кутзее, Эдвард Мороуз), немецкоязычной (Вальтер Беньямин, Элиас Канетти), испаноязычной (Алан Паульс, Энрике Вила-Матас) и других. Названные авторы — широко известные писатели, культурологи и философы, тексты которых о Вальзере предшествуют по времени написания шишкинскому эссе, демонстрируя высокий статус швейцарского автора в международном литературном поле. Внимательное прочтение *Вальзера и Томцака* позволяет, на наш взгляд, говорить о том, что социокультур-

¹ Р. Вальзер, *Прогулка*, пер. М. Шишкина; М. Шишкин, *Вальзер и Томцак*, Москва 2014. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ная компетенция автора русского эссе простирается в сторону не столько опыта прочтения рассказа Вальзера, сколько в сторону утверждения Вальзера на самой высокой позиции в шишкинской «табели о рангах» мировой литературы и в том каноническом перечне ведущих писательских имен, который (предположительно) существует в сознании русскоязычного читателя². Шишкин как ценитель и знаток творчества Вальзера обладает определенным набором значений по отношению к личности и текстам швейцарского писателя, и с этим набором значений (довольно распространенных в эссеистике о Вальзере) он работает, представляя/интерпретируя текст *Прогулки*. То есть *Вальзер и Томцак* находится в смысловом поле имеющихся зарубежных (нерусских) эссе, представляя собой художественную концептуализацию творчества швейцарского писателя, сопровождающуюся подробным воспроизведением референтного — биографического — поля этого творчества.

В силу этого, используя категории Жерара Женетта, касающиеся текстовой периферии³, мы будем рассматривать отдельные эссе вышеназванных авторов (и Шишкина в первую очередь) как паратекстуальные элементы рассказа *Прогулка* и попытаемся уточнить слагаемые семантики фланирования, исходя из того, что тема «праздной прогулки» в той или иной степени упоминается чуть ли не в каждом развернутом высказывании о Вальзере и его произведениях. Эдвард Мороуз, к примеру, отмечает, что во многих рассказах и эссе швейцарского писателя используется сюжет прогулки, «когда пейзажи превращаются в пейзажи грез, или где рассказчик — некое объективное лицо, озирающее события издали и внезапно становящееся неотъемлемой частью рассказа»⁴. Эта тема подкрепляется авторитетом философа и теоретика культуры Вальтера Беньямина, который в эссе о Вальзере (1929) именует героев его прозы

² Нельзя сказать, что Вальзер и его проза совсем обойдены вниманием в пространстве русской культуры. За последние десять лет было издано несколько книг его прозы, журнал «Иностранная литература» и сетевой журнал «TextOnly» в 2007 и 2009 гг. опубликовали подборку переводных материалов о писателе, в 2014 г. Игорь Гарин напечатал объемный биографический очерк о Вальзере.

³ G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, transl. by J. E. Lewin, Cambridge 1997, с. 1–16, 344–371.

⁴ Э. Мороуз, *Наложение снов на Роберта Вальзера*, пер. М. Немцова, «Лавка Языков. Журнал Небуквального Перевода», <https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/WalserAbout.htm> (дата обращения 15.03.2016).

«бездельниками» и «любимыми бродягами»⁵. «Братство» Вальзера с персонажами его прозы подтверждается биографами писателя:

Он — кочевник в степях и пустынях городов. Всегда готов сняться с места. [...] Его легче представить себе между домами, чем дома. [...] Он непрерывно откуда-нибудь выезжает или куда-нибудь въезжает. [...] Он не только городской кочевник: по горам, по долам он странствует с не меньшим удовольствием и подолгу. В кратчайшие сроки преодолевает невероятно большие расстояния. Днем или ночью — ему все равно. [...] Выходя днем в город, отважный владелец головы, горделиво вскинув подбородок, вновь выставляет ее напоказ. Прогулки по широким аллеям размеренной походкой — дело, тоже требующее выучки и тренировки. Он фланирует, как беззаботный канатоходец на высоко натянутом канате бедности. [...] Он бродит по округе тихим, приветливым путником-одиночкой. Бродит годами, десятилетиями — по одним и тем же дорогам. Будто ничего другого и не было, будто так и должно быть, вновь и вновь совершает свои прогулки вдали от бурь сего мира⁶.

Есть автобиографические⁷ и мемуарные свидетельства о беспрестанном фланировании писателя Вальзера в разные годы его жизни. Так, автор документальных записок *Прогулки с Робертом Вальзером* Карл Зеелиг, совершавший пешие прогулки с писателем в течение почти двух десятилетий — с 1936 по 1955 год, записывал за Вальзером:

Я охотился за поэтическими мотивами, как охотник за дичью. Весьма плодотворными оказывались прогулки по улицам и дальние походы по окрестностям города; собранный урожай мыслей я заносил дома на бумагу. [...] во мне были задатки бродяги, и я им почти не противился⁸.

⁵ В. Беньямин, *Роберт Вальзер*, пер. Т. Баскаковой, «Иностранная литература» 2007, № 7, с. 298–301, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/be12.html>> (дата обращения: 13.03.2016).

⁶ Ю. Аман, *В поисках блудного сына: эскизы к портрету Роберта Вальзера*, пер. А. С. Егоршева, «Иностранная литература» 2007, № 7, с. 190–212, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/ego7.html>> (дата обращения: 15.03.2016).

⁷ Из лаконичной автобиографии Вальзера, написанной в психиатрической клинике: «В Берлине я оставался до тех пор, пока не пришел к выводу, что, может быть, для меня было бы лучше вернуться в Швейцарию, то есть в Биль, где я потом приобрел приятный опыт пеших прогулок, каждый раз составляя как можно поэтичнее отчет о такого рода образе жизни»; *Автобиография Роберта Вальзера, 1929 (?) г.*, пер. Т. Баскаковой, «Иностранная литература» 2007, № 7, с. 189.

⁸ К. Зеелиг, *Прогулки с Робертом Вальзером: фрагменты книги*, пер. с нем. В. Седельника, «Иностранная литература» 2007, № 7, с. 212–228, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/kz8.html>> (дата обращения: 15.03.2016).

В самом тексте рассказа *Прогулка* тема фланирования представлена как многочисленными «внутритекстовыми» высказываниями, объясняющими принципиальную позицию героя-рассказчика в качестве «бродяги, перекасти-поле, лодыря и расточителя времени, мота и бездельника» [с. 83], так и паратекстуальными составляющими рассказа: его перитекстом (названием *Прогулка*) и эпитекстом, в роли которого выступает эссе Шишкина. Шишкин подчеркивает, что рассказ Вальзера умещается в европейскую традицию «интеллектуального променада — долгого пешего путешествия с целью наслаждения открывающимися видами» [с. 27].

Имеет ли отношение заявленный в названии статьи художник-авангардист Пауль Клее к Вальзеру, Шишкину, а значит, и к фланёрству?

Начнем с того, что Михаил Шишкин называет Клее любимым художником⁹, а в эссе *Вальзер и Томцак* ссылается на высказанное немецким критиком Хайнцем Политцерсом мнение об ассоциативной связи между странными, напоминающими автопортреты, человеческими фигурами у Клее и автобиографической прозой Вальзера [с. 60]. Сьюзен Сонтаг в предисловии к книге избранных произведений Вальзера (1982) охарактеризовала его прозу как «тонкую», «загадочную» и «одержимую» и также назвала швейцарского писателя «Паулем Клее в прозе»¹⁰. Отталкиваясь от характеристики, данной Сонтаг, российский писатель и исследователь Кирилл Кобрин определил художественную манеру Клее (а заодно и Вальзера) так: «зафиксируем, закаталогизируем, двинемся дальше. Это такой косвенный взгляд, не вникающий, но проникающий [...]», несерьезный, тихий, инфантильный взгляд созерцателя и каталогизатора, «не разделяющего с окружающими людьми их катастрофического или посткатастрофического сознания»¹¹.

Среди самых известных высказываний Клее о технике рисунка два, на наш взгляд, имеют отношение к свободе и динамике фланирования: «Линией является точка, которая пошла на прогулку»; «Рисунок — про-

⁹ М. Шишкин, *Ирод — это время* [интервью Ирине Дудиной], «Богемный Петербург», <<http://bogemnyipeterburg.net/vocabulare/alfavit/index.html>> (дата обращения: 11.02.2016).

¹⁰ С. Сонтаг, *Голос Вальзера*, пер. Б. Дубина, «Иностранная литература» 2007, № 7, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/ss13.html>> (дата обращения: 15.03.2016).

¹¹ К. Кобрин, *Непойманный. Пауль Клее в «Tate Modern» 2013*, «ARTERRITORY. Baltic, Russian and Scandinavian Art Territory», <<http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/3102-nerojmannij/>> (дата обращения: 10.03.2016).

сто линия, которая идет на прогулку» («goes out for a walk»)¹². И если мы определим суть фланёрства как процесс картографирования (mapping) пространства, фиксирования в процессе движения и в ходе, как писал Вальзер, «торжественно шествующего стиля» [с. 78] пространственных топонимов, антропонимов и локусов, то можно провести аналогию с «прогуливающимися точками», то есть линиями в рисунках Клее — важнейшими инструментами живописного или графического изображения в творчестве этого художника. Помимо этого, необходимо иметь в виду, что процесс наблюдения (созерцания) как зерно понятия литературного фланирования, заданное еще в бодлеровской формулировке «Наблюдатель, фланёр, философ, называйте как хотите...» («Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez...»)¹³, равнозначно тотальной зрительной модальности рисунка или живописного полотна.

Семантика фланёра определена в классических работах Вальтера Беньямина¹⁴, купившего, к слову, в 1921 году в Мюнхене рисунок Клее *Angelus Novus*. Ниже мы вернемся к этому рисунку. Беньямин был достаточно субъективен в слагаемых семантики фигуры фланёра, что было отмечено С. Зонтаг:

Ум Беньямина, связавший образ чувств XIX века едва ли не целиком с фигурой фланёра (которого олицетворял для него абсолютно поглощенный собой меланхолик Бодлер), вложил немало собственных ощущений в эту фантазмагорическую, капризную и хрупкую привязанность человека к городу¹⁵.

Поэтому отдельные моменты фланирования, лично окрашенные, но принимаемые вслед за Беньямином за бесспорные истины, могут

¹² P. Klee, *Notebooks*, vol. 1: *The Thinking Eye*, ed. J. Spiller, trans. R. Manheim, London 1961, с. 105–109. См. об этом подробно: Т. Ingold, *Up, across and along*, в кн.: он же, *Lines. A brief history*, London–New York 2007, с. 72–103, <<https://taskscape.files.wordpress.com/2011/03/lines-a-brief-history.pdf>> (дата обращения: 10.03.2016).

¹³ Ch. Baudelaire, *Le Peinture de la Vie moderne*, в кн.: он же, *Oeuvres complètes*, Paris 2013, с. 841.

¹⁴ В. Беньямин, *Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма*, в кн.: он же, *Маски времени: эссе о культуре и литературе*, пер. А. Белобратова, Санкт-Петербург 2004, с. 47–234; В. Беньямин, *Париж — столица девятнадцатого столетия*, в кн.: он же, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, пер. С. А. Ромашко, Москва 1996, с. 141–162.

¹⁵ С. Зонтаг, *Под знаком Сатурна*, в кн.: она же, *Мысль как страсть. Избранные эссе 1960–70-х годов*, пер. В. Гольшева и др., сост. Б. Дубин, Москва 1997, <http://krotov.info/libr_min/03_v/ey/l_06.htm> (дата обращения: 16.03.2016).

быть уточнены, оспорены либо дополнены исходя из понимания фланёрства Вальзером и Шишкиным.

Начнем с того, что у центрального персонажа рассказа *Прогулка* как у истинного фланёра есть определенный канон личного поведения, наличие которого он прекрасно осознает. То есть в своем частном свободном бытии он существует по законам «текста фланёра». Это знаковое (семиотическое) поведение, предполагающее **осмысление** явлений окружающего мира как знаковых, соотносимых с действительностью воображаемой, поэтической, полной образов, которая обуславливает значение данных явлений. Перед нами эстетически маркированный поведенческий тип, феномен, аналогичный житнетворчеству русских символистов, заполнявших бытие эстетическими смыслами. Иначе говоря, репрезентируется не «открытие мира», но его «сотворение», что замечено Шишкиным [с. 35]. Знаковое поведение, существование по законам текста предполагают функционирование фланёра Вальзера в качестве читателя и, одновременно, создателя (герой Вальзера — писатель) текста окружающего мира, который моделируется в ритуальном обряде фланёрования, в результате бесконечных повторений, принципиально важных для героя:

[...] рассматриваю природу и человеческую жизнь как прекрасную и очаровательную вереницу повторений, и, кроме того, признаю, что именно это явление воспринимаю за красоту и благо [с. 124].

В процессе чтения и написания окружающего мира важен момент **обладания** тем, что открывается «в пространстве чтения» как «наше другое тело»¹⁶, о чем (об эротичности текста) высказывались и Эдмунд Гуссерль, и Поль Валери, и Ролан Барт, и Морис Мерло-Понти. Это подмечено одним из тех, кто писал о Вальзере, — американским романистом и эссеистом Уильямом Х. Гассом, уточнявшим образ наблюдателя у Вальзера как «подглядывателя, снедаемого тайнами, которые только что **похитил**¹⁷ [в оригинале — „have enraptured“. — Г. М.] его глаз»¹⁸. Однако полнота или агрессивность этого обладания сомнительна. В случае

¹⁶ В. Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка*, Москва 1995, с. 23.

¹⁷ Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах наш. — Г. М.

¹⁸ У. Х. Гасс, *Роберт Вальзер, «Иностранная литература»* 2007, № 7, с. 303–307, <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/ga14.html#_ftn23> (дата обращения: 15.03.2016); W. H. Gass, *Robert Walser*, в кн.: он же, *Finding a form: essays*, New York 1996, с. 71.

фланёра весьма слабо реализуется принцип интерсубъективности. Направленный на другого взгляд не делает его предметностью сознания: «встречи представляются как не-встречи, как случайные пересечения без взаимных влияний. Из увиденных кусков жизней других людей гуляющий произвольно прядет целые истории»¹⁹. Таким предстает, к примеру, восторженный профетический монолог героя-рассказчика *Прогулки*, обращенный к встреченной им поющей девушке и завершающийся словами:

Девушка прислушивалась к моим словам серьезно и удивленно, а я проносил их, скорее, для моего собственного удовольствия, ибо крошка была еще слишком мала и незрела, чтобы понять и оценить эту речь [с. 90].

Таким образом, прогулка героя оборачивается «путешествием к самому себе». Это образное определение фланирования, высказанное самим Вальзером и зафиксированное К. Зеелигом в записи от 28 декабря 1944 года²⁰, Шишкин (в свойственной ему манере анонимного цитирования) использовал в своих рассуждениях о миропонимании и писательской рефлексии Вальзера [с. 18].

Здесь представляется релевантной этика «caresse» (фр.), то есть этика ласкающего прикосновения, о которой пишет Эмманюэль Левинас, рассуждая в своей книге *Тотальность и бесконечное* о феноменологии эроса. Ласка не обращена ни к личности, ни к вещи («ni une personne, ni une chose»), она ничего не захватывает и ничем не обладает, не претендует на изменение существующего («ne se prétend, à aucun de ces titres, un avatar de ce qui est»), она представляет собой манеру держаться между тем, что есть, и тем, чего еще нет («la manière de se tenir [...] entre l'être et le ne-pas-encore-être»), проявляет интенцию не обнаружения, а поиска — движения к невидимому («marche à l'invisible»)²¹. Как формулирует Михаил Ямпольский, ссылаясь на мнение философа Марка-Алена Уакнина, ласка «не когнитивна, она не дает знания, но является чистым опытом встречи»²².

¹⁹ З. Бауман, *От паломника к туристу*, пер. О. А. Оберемко, «Социологический журнал» 1995, № 4, с. 133–154, <<http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/218/219>> (дата обращения: 13.03.2016).

²⁰ К. Зеелиг, *Прогулки с Робертом Вальзером...*

²¹ E. Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris 1971, с. 288–290.

²² М. Ямпольский, *О близком (Очерки немиметического зрения)*, Москва 2001, <<http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-o-blizkom.htm>> (дата обращения: 20.04.2016).

Это, на наш взгляд, именно то, к чему стремится пронизательное созерцание фланёра и что создает неповторимость верениц пространственных описаний в *Прогулке*, созданных ласканием, точечными, не обязывающими к проникновению в суть, прикосновениями к встреченным по пути феноменам бытия. Поэтому для нас слишком категоричным выступает утверждение, что невербальное общение фланёра с объектом наблюдения «позволяет сформировать образ „другого”» и даже «рисовать их социально-психологический портрет»²³. В подтверждение тому сошлемся на эссе Шишкина:

Для героя рассказчика, писателя-отшельника, городского пустынножителя, прогулка, казалось бы, единственная оставшаяся ему возможность коммуникации, и в пространстве текста он без конца вступает в разговоры чуть ли не с каждым встречным... Но речи его меньше всего напоминают попытку коммуникации. Его витиеватые обращения обманчивы, его высокопарный пафос не достигает цели, как стрельба холостыми патронами. Звучат обличения и восторги рассказчика на самом деле или только в мыслях? Он говорит больше для себя, чем для других. Неспособность к коммуникации с лихвой компенсируется монологом [с. 34].

По Шишкину, подобное проистекает из тотального одиночества героя *Прогулки*. Мы бы назвали это позицией невторжения в судьбы, дистанционной позицией **отстраненного** фланирования, ласкающим **остраняющим** взглядом, который делает вещи, явления и людей новыми и непривычными, видимыми, а не узнаваемыми. Если опереться на дефиницию французского историка и культуролога XIX века Виктора Фурнеля, то герой Вальзера не относится к типу зеваки, беспечного зрителя («badaud»), который, растворяясь в бесцельном хождении по городу, становится безличной сущностью («être impersonnel»), чело-

²³ Н. А. Симбирцева, *Фланёр как интерпретатор текста культуры*, «Современные проблемы науки и образования» 2012, № 5, <<http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=6959>> (дата обращения: 13.03.2016). Ольга Вайнштейн, на «этюды» которой Н. А. Симбирцева, на наш взгляд, опирается в своем суждении, все-таки разумела фланёра-писателя времен Оноре де Бальзака, для которого «город подобен открытой книге, которая снабжает его интереснейшими сюжетами и служит источником вдохновения. Ведь самое увлекательное на прогулке — определять занятия и характер прохожих по внешнему виду и по походке»; О. Вайнштейн, *Три этюда о денди*, «Иностранная литература» 2004, № 6, с. 269–293, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2004/6/van7.html>> (дата обращения: 23.08.2016).

веком-толпой («il est foule»²⁴). В «искусстве фланирования» («l'art de la flânerie») герой *Прогулки* всегда остается самим собой.

Как на полотнах Клее точка генерирует целый мир, который далее существует согласно присущим ему законам, так у Вальзера из точки является «Я» — субъективность, нечто, заполняемое из ничто, созерцаемого в движении. Драма же может завязаться тогда, когда, по выражению автора известного эссе *Мимикрия*, французского писателя и философа Роже Кайуа, предстающие фланёру пространства приводят к тому, что «человек, живое существо, вместо точки отсчета становится точкой среди других точек»²⁵. Испытывает ли герой *Прогулки* в своем «чувственном опыте обособления» утрату автономности и своего места в пространстве как отделенного от окружающего мира? Представляется, что, по крайней мере, дважды «эго» рассказчика ослабляется: такова, к примеру, его остановка перед железнодорожным переездом в момент «мягкого вечернего снисхождения» [с. 108]. Однако минуты упоительного растворения в окружающем мире сопровождаются осознанием своей истинной «внутренней сущности» [с. 109], действительного своего существования.

Ритуальность обряда фланирования, возникающая в результате «прекрасной и очаровательной вереницы повторений», репрезентирует незыблемость канона поведения и ставит под сомнение вектор **неопределенной** направленности движения фланёра и представление о **бесцельности** его прогулок²⁶. Это точно подмечено Шишкиным, который пишет:

С самого начала читателя *Прогулки* ожидает подвох — действие, заявленное в заглавии, прогулкой не окажется. Как на фоне развернутого выше культурно-исторического задника, так и в самом обыденном смысле как отдых от трудов — размять ноги, подышать свежим воздухом. Романтический пафос получит от пера автора смертельную дозу иронии, а в голове у героя вдруг возникнет целый список неотложных встреч, которые всегда можно отложить [с. 28].

²⁴ V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris 1858, с. 263.

²⁵ Р. Кайуа, *Мимикрия и легендарная психастения*, пер. Н. Бунтман, в кн.: он же, *Миф и человек. Человек и сакральное*, пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина, Москва 2003, с. 97.

²⁶ О. Вайнштейн, рассуждая о фланёре в **романтической** литературе, подчеркивает, что маршрут «соразмерно двигающегося денди» «сплошь и рядом выясняется только в пути, ибо фланёра ведет случайная прихоть»; О. Вайнштейн, *Три этюда о денди...*

Поведенческие тексты, как писал Юрий Лотман, «образуют законченные и осмысленные сюжеты: [...] каждому тексту поведения на уровне поступков соответствует определенная программа поведения на уровне намерений»²⁷. У Вальзера движение героя-рассказчика подчинено неоднократно пройденным пространственным маршрутам и маркируется рядом поставленных целей (визитом к портному, в банк, отправлением письма и т. п.). Оттого и сюжетная композиция рассказа Вальзера являет собой реализацию описанного Виктором Шкловским принципа нанизывания ряда повествовательных единиц²⁸, или, используя размышления В. Бенямина о барочной литературе (а немецкий мыслитель отмечал обилие «речевых гирлянд»²⁹ у Вальзера, которое мы можем назвать признаком барочной стилистики), — нагромождение фрагментов в процессе непрерывного «восхождения», «в непрестанном ожидании чуда»³⁰. Однако почти каждая из таких единиц-фрагментов в рассказе Вальзера обладает четкой композиционной структурой — завязкой, кульминацией и развязкой.

Оттого внезапное появление «чудовища, огромного уroda» Томцака, которого, подчеркиваем, герой «слишком хорошо знал», но «ожидал его увидеть где угодно, на любой другой дороге, но только не здесь, на этом милом безобидном проселке» [с. 84] — это знак стихии, нарушающей порядок. Потому что именно порядок является **нормой эстетического созерцания**, то есть «незаинтересованного взгляда», направленного к наглядной чувственной стороне предметов и явлений и прозревающего в них глубинно-духовное. Томцак представляет иной тип движения (планирования) — бессмысленного, агасферовского: «Ему не было нигде покоя. Неприкаянно бродил он по свету» [с. 85]. Ужас, который испытывает герой рассказа при виде Томцака, — это страх перед незаконной («у него не было родины, и не было никаких прав на проживание где бы то ни было» [с. 85]) и аномальной одушевленностью («каждое мгновение он умирал, но умереть все не мог» [с. 85]) неконцентрирован-

²⁷ Ю. М. Лотман, *Декабрист в повседневной жизни. Бытовое поведение как историко-психологическая категория*, в кн.: он же, *Избранные статьи в трех томах*, т. 1: *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллинн 1992, с. 307.

²⁸ В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва 1929, с. 87–90.

²⁹ В. Бенямин, *Роберт Вальзер...*

³⁰ В. Бенямин, *Происхождение немецкой барочной драмы*, пер. С. Ромашко, Москва 2002, с. 186.

ной («необъятной ввысь и вширь» [с. 84]), нечленораздельной аморфной массы, «устало» и «вяло» движущейся навстречу герою. Младший русский современник Вальзера, писатель и философ Леонид Липавский, исходивший в своих суждениях, подобно Вальзеру, из непосредственных наблюдений и ощущений, в эссе *Исследование ужаса* точно определил суть подобного страха и ужаса:

[...] всякий ужас — эстетический, и по сути, он всегда один: ужас перед тем, что индивидуальный ритм всегда фальшив, ибо он только на поверхности, а под ним, заглушая и сминая его, безличная стихийная жизнь³¹.

О нанизываемых на «нить» путешествующего героя-рассказчика все новых событий и впечатлений герой *Прогулки*, мало кому известный писатель, непременно ставит в известность своего потенциального читателя. Как выразился Шишкин, герой, совершая свою «прогулку-писание» [с. 35], «без конца заговаривается, захлебывается речью» [с. 41]. С этой особенностью вальзеровского письма солидарны другие эссеисты, именующие его прозу «прогуливающейся»³², «приключениями письма» («adventures of the writing»)³³, «самозаговариванием», «сплошным голосом, то задумчивым, то собеседующим, пересказывающим с пятого на десятое, но не умолкающим ни на минуту»³⁴.

И здесь вернемся к Паулю Клее и приобретенному Вальтером Беньямином рисунку *Angelus Novus*. Мы не будем касаться эротико-мистической и историософской трактовки Беньямином этого рисунка³⁵, хотя весьма любопытно было бы соотнести топос руин у Беньямина с фрагментами описания пространств в рассказе *Прогулка* [с. 114–116].

³¹ Л. Липавский, *Исследование ужаса*, «Логос. Философско-литературный журнал» 1993, № 4, с. 85, <http://imwerden.de/pdf/logos_1993_4.pdf> (дата обращения: 1.06.2017).

³² Э. Вила-Матас, *Здесь плачет сама проза*, пер. Б. Дубина, «Иностранная литература» 2007 № 7, с. 314–317, <magazines.russ.ru/inostran/2007/7/vi17.html> (дата обращения: 15.03.2016).

³³ J. M. Coetzee, *The Genius of Robert Walser*, «The New York Review of Books», 2.11.2000, <<http://www.nybooks.com/articles/2000/11/02/the-genius-of-robert-walser/>> (дата обращения: 15.03.2016).

³⁴ С. Сонтаг, *Голос Вальзера...*

³⁵ См.: В. Беньямин, *Агесилаус Сантандер*, в статье: Г. Шолем, *Вальтер Беньямин и его ангел*, пер. Н. Зоркой, «Иностранная литература» 1997, № 12, <<http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin05.html>> (дата обращения: 13.03.2016); В. Беньямин, *О понятии истории*, в кн.: он же, *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*, пер. С. Ромашко, Москва 2012, с. 242.

Смысл названия рисунка Клее *Angelus Novus* связан с кабаллистическим преданием, изложенным в эссе Бенямина *Агесилаус Сантандер* (1933):

Господь каждый миг творит сонмы новых ангелов, предназначение каждого из которых — одно мгновение петь хвалу Господу перед его престолом, чтобы потом раствориться в Ничто³⁶.

Суть письма и авторская позиция писателя Вальзера (а его рассказ *Прогулка* — это повествование от первого лица, то есть проекция собственного «я» на личность повествователя) именно такова: это эпикурейство и наслаждение миром, отмеченное В. Бенямином³⁷, и описание (не)присутствия и (не)участия в окружающем бытии — «блаженства независимости от мира сего», как написал Шишкин [с. 25]. «Преимущества невключенности»³⁸ включили в себя и финальный выход (или вход) Вальзера в психиатрическую лечебницу, и последующее двадцатилетнее отрешение от письма³⁹.

Возможно мыслить «волю к самоуничтожению»⁴⁰ писателя Роберта Вальзера в категориях Пауля Клее, который, размышляя о визуальных приемах воплощения путешествия, писал о «линии по ходу движения вплоть до ее утраты»⁴¹. Думается, что подобное суждение могло бы стать подтекстом заключительных высказываний Шишкина в его эссе о Вальзере:

В рождество 1956 года дети, катавшиеся на санках недалеко от Херизау, нашли в сугробе мертвого старика. На белом снежном поле его тело напо-

³⁶ В. Бенямин, *Агесилаус Сантандер...*

³⁷ В. Бенямин, *Роберт Вальзер...*

³⁸ У. Х. Гасс, *Роберт Вальзер...*

³⁹ Интересно, что финал повествования в известном романе *Фланёр* (2011) современного российского писателя Николая Кононова включает в себя именно «побег, исчезновение, ускользание».

⁴⁰ Как заметил аргентинский писатель и переводчик Алан Паульс, «[...] Вальзер чаще всего говорит и пишет о себе, но его многословие живет одним — неумолимой волей к самоуничтожению, парадоксальной и, вероятно, несбыточной мечтой стать никем, меньше чем никем, простым нулем»; А. Паулс, *Меньше нуля*, пер. Б. Дубина, «Иностранная литература» 2007 № 7, с. 310–314, <<http://magazines.russ.ru/inostran/2007/7/pa16.html>> (дата обращения: 15.03.2016).

⁴¹ Р. Клее, *Theorie de l'Art moderne*, Paris 1969, с. 58, цит. по: В. Подорога, *Пауль Клее как тополог*, в кн.: он же, *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Москва 1995, с. 197.

минало букву какого-то нездешнего алфавита на пустом листе бумаги. Он сам стал своей последней буквой [с. 62–63].

Подводя итоги, можно сказать, что интерпретация Михаилом Шишкиным, а также другими эссеистами, жизни и творчества Вальзера (в частности, его рассказа *Прогулка*) опирается в признании трансгрессивного характера фланирования. Позиция фланёра-наблюдателя (писателя) в конечном результате оборачивается отсрочкой ухода, «жестом, который обращен на предел»⁴², избавлением от бремени социального бытия и выходом за ту грань, за которой нет ничего — преодолением бытия вообще. В целом подобный вывод способен корректировать соображения о витальной силе языка (письма)⁴³ как одного из смыслов некоторых текстов Шишкина (рассказа *Урок каллиграфии*, романа *Венерин волос*). Но это тема отдельного исследования.

“A Line is a Dot that Went for a Walk”. Paul Klee, Robert Walser and Mikhail Shishkin: Semantics of Flanerie

This article deals with the story of the Swiss writer Robert Walser *The Walk* as well as essay of the Russian writer Mikhail Shishkin *Walser and Tomzack*. The theoretical background of the research is based on the works of Gérard Genette and Emmanuel Lévinas. Studying the variability of interpretations of the Walser's work and life, the author comes to the conclusion that Mikhail Shishkin represents Walser's life and creative works already known from the collection of essays recently translated into Russian. Walking features heavily in Walser's writing. The writer is keen on the observer and his interpretation of the visual images. Thus the article shows the similarities and differences in the approaches of some authors (Walter Benjamin, Susan Sontag, Olga Vainshtein and others) to such concepts as flânerie (stroll) and

⁴² М. Фуко, *О трансгрессии*, в кн.: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, сост. и пер. С. Л. Фокина, Санкт-Петербург 1994, с. 118.

⁴³ См. интересную, но, на наш взгляд, не бесспорную работу Ю. М. Брюхановой «Живое слово» в творчестве Михаила Шишкина, в кн.: *Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности*, под ред. И. И. Плехановой, Иркутск 2013, с. 469–482.

flâneur (stroller). Throughout *The Walk*, walking coincides with the act of writing. The author seeks to underline those aspects of the Walser's story and Shishkin's essay that reveal the transgressivity of the stroll and writing. They become a means of escaping life, its method to delay the inevitable (death). So the Walser's departure from the social life and leaving for the void begins with the main character's leaving for the walk and for the telling a story. We can observe a similar tendency in visual art of Paul Klee who was a contemporary of Robert Walser.

Александра Зыверт

Польша, Университет имени Адама Мицкевича, Познань

ЧЕЛОВЕК НА ВОЙНЕ (МИХАИЛ ШИШКИН, *ВЕНЕРИН ВОЛОС*)

Оказавшись в Швейцарии, я прежде всего должен был понять,
кто я и где я¹
Михаил Шишкин

Михаил Шишкин считается одним из наиболее оригинальных современных русских писателей, о чем свидетельствует хотя бы факт, что практически все его произведения дождались престижных премий². Поскольку проза писателя вмещает в себя опознавательные черты как русского, так и европейского наследия, исследователи обычно причисляют ее и к модернизму, и к меланхолическому постмодернизму, и к «постмодерному реализму»³.

¹ М. Шишкин, *На русско-швейцарской границе*, «Новый журнал» 2006, № 242, <<http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html>> (дата обращения: 12.03.2016).

² Первый роман *Всех ожидает одна ночь/Записки Ларионова* (1993) — премия журнала «Знамя» за лучший литературный дебют, *Взятие Измаила* (1999) — Букеровская премия, *Венерин волос* (2005) — премия «Национальный бестселлер», *Письмовник* (2010) — премия «Большая книга».

³ Л. Шевченко, *Русская проза трех последних десятилетий (70–90 годы XX века)*, Kielce 2002; Д. Бавильский, *Шишкин лес*, «Частный корреспондент», 11.08.2010, <<http://>

Авторскую стратегию можно обнаружить как на формальном, так и идейном уровне произведения. С первых страниц романа бросается в глаза типично постмодернистский метод своеобразной «расшифровки» окружающего мира, в основе которой лежат вопросы формы и способа существования в нем человека. Шишкина интересуется не процесс познания мира как такового, а ответ на вопрос, каково количество потенциально существующих миров (с особым учетом культурных миров) и каковы взаимоотношения между ними. Такая исходная точка позволяет автору предпослать те же самые вопросы к конструируемому им тексту романа *Венерин волос*. Экспонированный в произведении мир вдвойне зашифрован: с одной стороны, переплетаются женская и мужская линии повествования, с другой — можно выделить три параллельно развивающиеся сюжетные линии: монологи неизвестных рассказчиков-беженцев (которые со временем все больше усложняются, переплетаясь с разными историями из древних эпох, в том числе с *Анабасисом* Ксенофонта), история жизни толмача (в том числе, конструируемая в форме «вопрос—ответ» история его первой возлюбленной, и письма Навуходонозавру — своеобразный внутренний диалог с самим собой) и дневник певицы Беллы. С одной стороны, эти три параллельно развивающиеся и переплетающиеся тематические линии создают три временные плоскости, которые вместе составляют фантастическое время, с другой — скрупулезно измеряемое время (например, Париж 20-х, Москва 30-х годов XX столетия) плавно превращается в мифическое «время вне времени»⁴. Аналогичным образом автор «работает» с категорией пространства: своеобразная карта мира (Италия, Россия, Франция, Швейцария) постепенно им размывается, превращаясь в лишнюю каких-либо географических координат бесконечность.

Все эти приемы гармонизируют с усиливающимся с начала XXI века (вписывающимся в концепцию позднего постмодернизма) явлением так

www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083> (дата обращения: 12.03.2016); М. Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008; И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов*, изд. 3-е, испр. и доп., Москва 2001.

⁴ См.: «Мифы и реальности сплетаются и вырастают друг в друга. События и предметы плавают во времени и пространстве, да и само время — не историческое, а мифическое, правремия»; К. Рождественская, *Изречения выхода в день*, «Новое литературное обозрение» 2005, № 75, с. 299.

называемого нового автобиографизма⁵ и постреализма как своего рода «новой художественной системы»⁶, устремленной, благодаря качественно новому подходу к присутствию личности автора и его биографии в тексте, на многоплановую игру смыслов⁷. На уровне текста произведения это можно наблюдать не только на примере истории главного героя, но и многих других персонажей (например, Гальпеты и Беллы Юрьевой, образы которых входят в состав образа матери писателя⁸). В результате можно сказать, что отличительной чертой шишкинского автобиографизма является сознательное разрушение целостности авторского «я» путем наделения разных героев осколками собственной биографии.

В этом плане одной из важнейших и актуальнейших с точки зрения проблемы диалога культур сюжетных линий является история толмача, работника швейцарской миграционной службы⁹. Данный сюжет кон-

⁵ По словам Лейдермана и Липовецкого, «новый автобиографизм» — это течение, связанное «с резким нарушением „абсолютной эпической дистанции“ от описываемых событий. Авторы [...] вспоминают повседневность, а не события, помеченные печатью „Большой Истории“, и вспоминают не через много лет, а с достаточно близкой временной дистанции, превращая в персонажей мемуаров живых и активных коллег-современников»; Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В двух томах*, т. 2, Москва 2003, с. 593.

⁶ Н. Иванова, *Русский крест. Литература и читатель в начале нового века*, Москва 2011, с. 66.

⁷ Т. О. Личманова, *Феномен «нового автобиографизма» в прозе А. Варламова, О. Павлова, М. Шишкина, «Историческая и социально-образовательная мысль»* 2014, № 6, <<http://www.hist-edu.ru/hist/article/view/1230/1220>> (дата обращения: 12.03.2016).

⁸ В одном из произведений Шишки рассказывает: «И *Венерин волос*, написанный в Цюрихе и Риме, начинался на самом деле с мамы, вернее, с ее дневника, который она мне дала перед своей последней операцией. Толстая тетрадь в клеенчатом переплете. Пожелтевшие страницы, исписанные карандашом, причем не тем „медицинским“ почерком, который я знал, а каким-то уютным, девичьим. Мама начала записи в выпускном классе школы и вела несколько лет, когда уже была студенткой. Конец сороковых — самое начало пятидесятых», М. Шишкин, *Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе*, Москва 2016, с. 24). См. также интервью: К. Masłoń, *Tłumaczenie świata według Michaiła Szyszkina*, <<http://www4.rp.pl/artukul/132252-Tlumaczenie-swiata-wedlug-Michaiła-Szyszkina.html>> (дата обращения: 12.03.2016).

⁹ Как замечает Ирина Юхнова, в контексте проблемы диалога культур, переводчик как герой является очень продуктивным образом и поэтому в последнее время довольно популярным: «Вот далеко не полный перечень произведений, в которых появляется этот литературный герой: М. Гиголашвили *Толмач* (2003); И. Ефимов *Новгородский толмач* (2004); К. Кривцун *Переводчики* (2010); А. Маринина *Стилист* (1996); Д. Рубина *Последний кабан из лесов Понтеверда* (1998); Б. Терехов *Переводчик «Переводчика»* (2009); Д. Трускиновская *Переводчик со всех языков* (2011); Л. Улицкая *Даниэль Штайн, перевод-*

струируется согласно правилам «двойного», развивающегося в двух слоях (внешнем и внутреннем), диалога. Во время работы толмач ведет «внешний», чисто «предметный» диалог (переводит и протоколирует рассказ беженца), который со временем плавно превращается во внутреннюю фантазию. Такая тактика не только подчеркивает сознательное авторское одобрение хаоса как неотъемлемой черты мира (мотивируя заодно присутствие таких приемов, как: краткое сцепление, внезапность или быстрая перемена планов и смена повествователей¹⁰), но и программную установку автора на работу с чужим словом, в результате чего получается ризоматически построенный, близкий к коллажу палимпсестный текст, в котором «мир предстает в своей текстуальной ипостаси прежде всего потому, что автор неустанно твердит об онтологическом статусе письма»¹¹.

Ядром творчества писателя (о чем он сам говорит в одном из интервью¹²) являются вопросы смерти, памяти и забвения в контексте «первичности языка по отношению к жизни отдельного человека»¹³. Отсюда и на тематическом, и на проблематическом уровнях *Венериного волоса* можно найти анализ самых актуальных «проклятых» проблем современного многокультурного общества, которые вытекают из этнокультур-

чик (2006); А. Чернобровкин *Толмач* (1995); Евг. Чижов *Перевод с подстрочника* (2013); Мих. Шишкин *Венерин волос* (2002–2004); А. Шувалов *Переводчик* (2009); И. С. Юхнова, *Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе*, «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского» 2015, № 2 (2), с. 309, <http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2015_-_2-2_unicode/55.pdf> (дата обращения: 12.03.2016).

¹⁰ Шире на тему постмодернистских приемов см.: В. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. М. Płaza, Kraków 2012.

¹¹ М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (к вопросу о художественном методе)*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” [Слупск] 2012, nr 2, с. 237.

¹² Шишкин утверждает: «я пишу не романы, а один текст, в котором я пытаюсь ответить на одни и те же вопросы. Вопросы остаются, и я это ощущаю всегда. Вспоминаю, как в детстве на даче в Удельной мы шли с бабушкой и увидели на дороге мертвую раздавленную кошку. Все проходили мимо. А бабушка вернулась с лопатой — закопала, похоронила. Но вот эта цепочка мыслей, которую я очень хорошо помню: неужели я умру? неужели моя бабушка умрет? моя мама умрет? мы все умрем? Потом ты всю жизнь отвечаешь на эти же вопросы: любимые люди умирают — что с этим делать?»; М. Шишкин, *Писатель должен ощутить всесилие* [интервью Сергею Иванову], «Контракты» 04.08.2010 <<http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32-pisatel-dolzhen-oshhudit-vsesilie.html>> (дата обращения: 12.03.2016).

¹³ С. Н. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета» 2010, серия «Российская и зарубежная филология», вып. 6 (12), с. 188.

ного плюрализма и специфики Швейцарии как государства по разным причинам эклектического¹⁴.

Как подчеркивает Патрик Савидан, этнокультурный плюрализм как явление существует с самого начала истории человечества, но примерно в 90-е годы XX столетия его характер качественно изменился. В первую очередь это связано с модификацией гетеростереотипа¹⁵ стран Западной Европы (особенно немецкоязычных), которые, в упрощенном и схематическом представлении, в сознании жителей многих остальных стран стали отождествляться с центром мира, земным раем, гарантирующим молниеносное улучшение индивидуального материального статуса. Тогда же изменился и способ мышления иммигранта: если раньше он боялся покинуть свою родину, сегодня преимущественно все наоборот — он хочет ее покинуть как можно быстрее, он не тоскует по ней и не опасается «обряда перехода». В результате в большой степени сами иммигранты активно поддерживают миф Империи и миграционного центра как символических ворот в рай. В этом контексте не удивляет ни мифологизированный образ Швейцарии¹⁶ («Обетованна, странноприимна, небоскребна. По площади три года скачи — не доскачешь [...]. Короче,

¹⁴ Святослав Городецкий говорит: «Швейцарская литература фактически делится на четыре части. На три большие — немецкоязычную, франкоязычную, италияязычную — и на ретороманскую [...] диалектная раздробленность только обогащает литературу. Швейцарский писатель вправе рассчитывать на то, что его читатели владеют тремя языками [...]. Еще одна особенность швейцарской литературы — большое влияние эмигрантов, литература так называемой пятой Швейцарии»; *Рай на земле и принятая в нем литература. Катя Морозова поговорила с переводчиком Святославом Городецким о швейцарской словесности*, <http://www.colta.ru/articles/swiss_made/2178> (дата обращения: 12.03.2016).

¹⁵ Понятие когнитивной лингвистики и этнолингвистики. Гетеростереотипы — это стереотипы, относящиеся к другому народу. Как подчеркивает Елена Коптякова, «Национальные гетеростереотипы вырабатываются в результате длительного процесса. Важными факторами их развития являются сами исторические судьбы народов, их переплетение, степень их родства, соседство или наоборот отдаленность друг от друга, взаимоотношения». Шире см.: Е. Е. Коптякова, *Германия в национальных стереотипах русских и американцев*, «Политическая лингвистика» [Ектеринбург] 2008, вып. 1 (24), с. 129–132, <<http://www.philology.ru/linguistics1/koptyakova-08.htm>> (дата обращения: 12.03.2016)

¹⁶ Жизнеспособность этого видения находит свое подтверждение в словах Святослава Городецкого, который подчеркивает, что «Показываются судьбы приезжающих туда людей, которые уверены, что Швейцария — это рай, а в итоге многие из них, часто с поломанными жизнями, возвращаются обратно»; *Рай на земле и принятая в нем литература...*

эта империя кем-то общепризнана лучшим из миров [...]»¹⁷), ни тем более определение автором главного героя как работника «Министерства обороны рая беженской канцелярии». Заметим, что сопоставление этих двух фрагментов отображает две противоположные точки зрения на тот же предмет — стереотипную и реальную. С экзогенической (свойственной иммигранту) перспективы¹⁸ в образе Швейцарии доминирует мифологическая экзотика (осуществление мечты о счастье, пространственная зона безопасности, «богатый центр мира»¹⁹), с эндогенической (присущей автохтону) — это страна вовсе не идеальная.

Нажим на понятие обороноспособности в названии места работы героя вписывается в детерминированную диапазоном и характером современного номадизма специфику актуальных взаимоотношений между государствами Западной Европы и иммигрантами. Необходимо добавить, что если до начала XX века (а история беженцев восходит к Древней Греции) власти отдельных европейских (и не только европейских) государств сосредоточивались на помощи и защите преследуемых и изгнанных, то потом ситуация изменилась. Начало бюрократизации и формализации проблемы беженцев — это период после окончания первой мировой войны. Конец следующей войны в этом плане принес временную реориентацию, так как сначала проблема беженцев воспринималась в категориях милитаристских, а не гуманитарных²⁰. Лишь следующие десятилетия можно воспринимать как начало современной международной системы защиты беженцев, одобряемой большинством стран мира. Одним из ее основных положений является помощь лю-

¹⁷ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 14, 15. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹⁸ Термин из области геоэтики. Выделяются три основных варианта соотношений между наблюдающим лицом и наблюдаемым предметом: эндогенический (точка зрения автохтона), экзогенический (точка зрения путешественника/туриста) и аллогенический (промежуточный). См.: Е. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, с. 71.

¹⁹ Шире об оппозиции центр–периферия в контексте современного понимания достатка и нищеты см., напр.: *Globalopolis. Kosmiczna wioska. Szanse i zagrożenia*, red. R. Borowski, Warszawa 2003.

²⁰ Свидетельствует об этом хотя бы деятельность таких организаций, как ЮНРРА (UNRRA — United Nations Relief and Rehabilitation Administration — Администрация помощи и восстановления Объединенных Наций), Красный Крест, или ИРО (International Refugee Organization — Международная организация по делам беженцев), которые системно занимались помощью беженцам.

дям, которые оказались в опасности, при одновременном праве принимающего государства выбирать новых членов своего общества. Началом дискуссий считается 1951 год, в котором была принята Женевская конвенция о статусе беженцев. Тогда дано было определение понятию «беженец», а также были представлены общие основания, на которых предоставляется этот статус. Со временем, главным образом ввиду появления реально функционирующего многокультурного общества²¹, в тексте документа произошли существенные изменения, касающиеся, среди прочего, проблемы истоков преследований (так называемого внутреннего бегства или регионализации)²². Изменения эти, как подчеркивают социологи, стали необходимыми вследствие появления таких негативных явлений, как «миграционный туризм», «беженцы на орбите» (*refugees in orbit*)²³ и поиски политического убежища в разных странах («*asylum shopping*»), то есть на самом деле формы обмана, выгодной сделки, не имеющей ничего общего с гуманными ценностями.

В этом контексте герой-толмач (а заодно и рассказчик, и *alter ego* самого автора) предстает как лицо только с виду нейтральное и не вовлеченное в процедуру прошения убежища, а на самом деле он обречен на вечное одиночество. Он — солдат, стоящий «на первой линии фронта» в войне двух миров/культур. Выслушивая, переводя и записывая (более или менее фантастические) рассказы беженцев, «толмач в буквальном смысле пропускает их через себя»²⁴, отчаянно пытаясь найти общую точ-

²¹ Одной из характерных черт современного мира является растущее число многоэтнических государств, а тем самым все чаще на первый план выдвигается явление многокультурности как проблемы сосуществования разных культурных ценностей в рамках одного государственного организма. Классическими многокультурными государствами считаются США, Канада, Австралия и Новая Зеландия. См.: W. J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, с. 151.

²² В некоторых государствах появилась концепция, что преследующим фактором может быть лишь государство. См.: S. Łodziński, M. Ząbek, *Ludzie w zawieszaniu. Dylematy wykorzenienia i zakorzenienia w zbiorowości uchodźców*, в кн.: *Jednostka zakorzeniona? Wykorzenienia?*, red. A. Lompart, Warszawa 2010, с. 99.

²³ Впервые это понятие появилось в меморандуме неправительственных организаций по проекту Конвенции ООН о территориальном убежище в октябре 1976 г. В нем говорилось, что под этим термином следует рассматривать беженцев, которые нигде не могут получить права на убежище по поводу некомпетентности властей следующих государств. В результате эти беженцы нигде не могли поселиться. Их часто называли также «пинг-понг беженцами».

²⁴ С. Оробий, «Словом воскреснем»: истоки и смысл прозы Михаила Шишкина, «Знамя» 2011, № 8, с. 187.

ку соприкосновения двух крайне разных миров. В этом плане появляется еще один грустный парадокс — герой живет в Швейцарии, «в раю», но статус его ниже открывающего гостям дверь «швейцара».

Ядром драматизма является и двойственность значения и функции самого языка. Как подчеркивает автор, как для писателя, так и переводчика в действительности язык является не самым большим союзником, а наоборот — врагом. Можно перевести слова, но невозможно «перевести» человека (в том числе и читателя). С другой стороны, нет ничего, кроме языка, что позволяет прорваться к другому человеку и хотя бы попытаться понять его (при одновременном осознании невозможности сколько-нибудь счастливого финала)²⁵. Осознание этого факта, как подчеркивает Шишкин, порождает у толмача состояние глубокого внутреннего противоречия, усиливающегося с каждым днем работы, тем более, что, вследствие появления вышеуказанных негативных явлений, в общественном дискурсе изменился образ беженца. Если раньше он выступал лишь как жертва и заслуживал помощи и сочувствия, сегодня это совсем не обязательно. Чаще всего он сначала воспринимается как обманщик или (в крайнем случае) террорист²⁶. Поэтому неслучайно, описывая систему работы чиновников, Шишкин пишет: «А чтобы отказать разбойнику, достаточно найти несоответствия в показаниях — Петр достает с полки заплечных дел книжицу, и пошла писать губерния» [с. 16].

Как видно, вся процедура превращается в своего рода партизанскую войну двух полярно разных миров, в которой два врага: искатель убежи-

²⁵ K. Masłóń, *Tłumaczenie świata według Michaiła Szyszkiina...*

²⁶ Как пишет Марк Околтенк, заместитель председателя Иммиграционного апелляционного суда Великобритании, «беженец — человек, имеющий обоснованный страх преследования по пяти известным причинам в своей родной стране [...]. Мы заинтересованы в том, что сделал человек, а не в том, кем он является, мы смотрим на способ, каким он прибыл, то есть на детали. [...] С нашей точки зрения, мы ведем себя разумно, потому что знаем, что многие люди, которые ищут убежище, на самом деле покинули свою страну вовсе не из страха за свою жизнь. Мы знаем, что они приехали к нам из-за того, что наша страна лучшая в мире, мы уверены, что они только поэтому хотят поселиться у нас. Это „знание“ всегда сидит в голове. В результате мы расследуем вопрос достоверности, при этом появляется понятие третьей безопасной страны. [...] Мы задаем вопрос и, как правило, не слушаем ответ»; М. Околтенк, *Практика применения концепции третьей безопасной страны в британской юриспруденции*, в кн.: *Правовое и социальное положение вынужденных мигрантов в России — минимальные международные гарантии: материалы одиннадцатого семинара, проведенного Правозащитным центром «Мемориал»*, сост. С. А. Ганнушкина, Ю. Я. Чардина, Москва 2001, <<http://www.memo.ru/hr/refugees/sem12/Chapter6.htm>> (дата обращения: 12.03.2016).

ща и служащий-представитель принимающего государства²⁷. Это наиболее наглядно видно (что подчеркнуто также и на формальном уровне) в эпизодах с участием Петера Фишера — Петра-рыболова, держащего ключи в рай²⁸. Эпизоды эти сознательно написаны в реалистическом стиле с соблюдением всех правил создания иллюзии достоверности и правдивости описываемых событий. Применяемый автором прием псевдодокументального интервью анкетного характера, выдержанного в служебно-канцелярском стиле, создает впечатление, что основной нажим положен на экспозицию внелитературной действительности и ее проблем²⁹. Свидетельствует об этом уже начало произведения, в котором Шишкин пишет:

Интервью начинаются в восемь утра. Все еще сонные, помятые, угрюмые — и служащие, и переводчики, и полицейские, и беженцы. Вернее, беженцем еще нужно стать. А пока они только GS. Здесь так называют этих людей. *Gesuchsteller*. Вводят. Имя. Фамилия. Дата рождения. Губастый. Весь в прыщах. Явно старше шестнадцати [с. 7].

В приведенном фрагменте важны и содержание, и форма. Стиль (сухой, подчеркнуто нейтральный) ориентирован на алитературность. Вопросы максимально конкретизированы и сформулированы так, чтобы отвечающий не имел возможности врать и лавировать. С самого начала строится контраст — «чужой»/потенциальный враг, преступник *versus* «солдат-детектив». Автор пишет:

И каждый хочет что-то объяснить. Надеется, что его выслушают. А тут мы с Петром. Я перевожу вопросы и ответы, а Петр записывает, кивает головой, мол, ну-ну, так я вам и поверил. Он никому не верит [с. 15].

Сразу видно, что разговор направлен прежде всего на обнаружение признаков обмана. Но, как подчеркивают социологи, это не форма издевательства или дискриминации «чужих», а грустная необходимость, способ защиты от заполнения государства экономическими мигрантами. Последние заранее хорошо знают процедуры, поэтому, как правило,

²⁷ Более того, ситуация усложняется и ввиду того, что современное законодательство подчинено прежде всего актуальным запросам принимающего государства и желанию ограничить глобализацию явления миграции. В меньшей степени оно заинтересовано в оказании помощи преследуемым. См.: S. Łodziński, *Ludzie w zawieszaniu...*, с. 101.

²⁸ К. Рождественская, *Изречения выхода в день...*, с. 298.

²⁹ Шире на тему реалистического стиля в контексте экспозиции внелитературной действительности см.: A. Martuszevska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, с. 77–105.

не предоставляют никаких документов, подтверждающих их гражданство, статус и происхождение³⁰, и часто приспособливают свои биографии к ожиданиям служащих, создают «художественную литературу», мифологизируя истории своих бегств, идеализируя и романтизируя факт изгнания. Пример этого явления можно найти уже в тексте-стенотграмме первого разговора:

Вопрос: У вас есть паспорт или другой документ, удостоверяющий вашу личность?

Ответ: Нет.

Вопрос: У вас должно быть свидетельство о рождении. Где оно?

Ответ: Сгорело. Все сгорело. Наш дом сожгли.

Вопрос: Как зовут вашего отца?

Ответ: *** ***. Он давно умер, я его совсем не помню.

Вопрос: Причина смерти отца?

Ответ: Не знаю. Он много болел. Пил.

Вопрос: Назовите имя, фамилию и девичью фамилию Вашей матери.

Ответ: ***. Деви́чьей фамилии я не знаю. Ее убили [с. 9].

Необходимо добавить, что рассказываемые беженцами истории связаны прежде всего с эскапологической мифологией и в меньшей степени опираются на факты³¹. У них есть всего один образец: чем больше жестокости, тем лучше, тем больше шансов получить право на убежище³²:

³⁰ См.: B. Mikołajczyk, *Osoby ubiegające się o status uchodźcy. Ich prawa i standardy traktowania*, Katowice 2004, с. 260.

³¹ S. Łodziński, *Ludzie w zawieszaniu...*, с. 101.

³² Как напоминает председатель Польского центра международной помощи Войцех Вильк, «экономические мигранты и беженцы — это две отдельные группы людей. [...] у стран транзита или назначения нет обязанности принимать на свою территорию экономических беженцев [...]. Разница между мигрантом и беженцем не очень сложная. Беженец — это лицо, способное доказать, что подвергается преследованию, а его здоровье и жизнь находятся под непосредственной угрозой. Это лицо, которое покидает свою страну в силу вполне обоснованных опасений стать жертвой преследований по признаку расы, религии, национальности, этнической принадлежности, политических взглядов и не может или не хочет пользоваться защитой своей страны. В свою очередь, экономический мигрант — это лицо, которое вовсе не является беженцем. Оно не в состоянии доказать, что является жертвой преследования или его жизнь находится под угрозой. Нет обязанности принимать мигрантов. Для пограничных служб, организаций по защите прав человека — это две отдельные группы. Экономические мигранты пересекают границы из-за безработицы в стране своего происхождения, плохих условий жизни, из желания жить лучше в стране, куда они стремятся. У стран транзита или назначения нет обязанности принимать их на свою территорию и могут обходиться с ними, как с лю-

Уверяют, что документы потеряли, — это чтобы сразу обратно не выслали. Рассказывают про себя страшные истории. Нестрашные здесь не рассказывают. Да еще с подробностями. Тычут свои слоновьи кисти, в которые якобы шприцом загнали расплавленный вазелин. Страшилки и ужасики [с. 21–22].

Такая стратегия автоматически вызывает у служащего необходимость оставаться абсолютно «предметным» по отношению и к иммигранту, и к самому себе, а единственное допускаемое чувство — равнодушие. Эту внутреннюю сдержанность и крайний профессионализм идеально олицетворяет упомянутый уже Петер Фишер — герой заведомо стереотипный, человек для которого «важен экономический расчет, „благоразумие“ [...] чрезмерная опора на разум, на „арифметическое“ сознание»³³.

Петер спрашивает:

Скажи-ка, мил человек, сколько километров от твоей Багдадовки до столиц? Какой курс пиастров к доллару? Какие, кроме непорочного зачатия и первой снежной бабы, отмечаются в покинувшей тебя стране национальные праздники? Какого цвета трамваи и бурдюки? И почему буханка бородинского? [с. 16].

Как вопросы, так и вообще весь разговор — это искусство качественно нового измерения войны тотальной, лишенной милосердия и сострадания, в которой сочувствие и эмпатия — признаки слабости противника. Подтверждает это история Сабины, которая была столоначальницей до Петра, и которая

[...] наоборот, всем верила. И не задавала вопросов из всезнающей книжицы. И никогда не ставила штамп „Prioritätsfall“. Вот ее и уволили. А Петр ставит почти каждому. В досье на первой страничке [с. 17].

Несколько позже она сама призналась, что «Здесь нельзя никого жалеть [...]. Надо просто уметь отключиться, стать роботом [...]» [с. 17].

быми другими лицами, нелегально пересекающими границу. Следует также различить понятия „индивидуальные беженцы“ [uchodźca indywidualny] и „коллективные беженцы“ [uchodźca zbiorowy]»; W. Wilk, *Uchodźcom należy pomóc, migrantom — niekoniecznie. Ekspert wyjaśnia różnicę*, TVN24, <<http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/ekspert-wyjasnia-roznice-miedzy-uchodzca-a-migrantem-ekonomicznym,575023.html>> (дата обращения: 12.03.2016). Перевод мой. — А. 3.

³³ А. В. Сергеева, *Русские. Стереотипы поведения. Традиции. Ментальность*, Москва 2006, с. 179.

Продолжающийся стресс вызывает у толмача со временем эффект вытеснения и перенесения. Например, в романе есть эпизод вполне фиктивного разговора между героем и любимой в молодости девушкой. Когда она упрекает его в безразличности к жизни животных, он отвечает: «Ну что ты, не плачь! Все это можно будет потом куда-нибудь вставить, в какой-нибудь рассказ» [с. 378]. В другом месте романа находим фрагмент, иллюстрирующий аналогичную реакцию. Однажды толмач показывает своим гостям присланный знакомыми журналистами фильм про зверства в Чечне: «Камера показывает в первую секунду не голову, а шею — крупно — она толстая, наверно 45-го размера, и вдруг сокращается в кулак, и из нее выпирает горло и льется черная кровь» [с. 212]. Все молниеносно выходит, они не в состоянии досмотреть этот документальный фильм до конца, а в комнате остаются лишь он и зубной техник.

Приведенные фрагменты вовсе не свидетельствуют о душевной стойкости героя, а наоборот — о глубине и масштабе воздействия стресса на его организм. Мнимая безразличность к боли, жестокости и смерти — это классический вариант защитного механизма, форма проявления инстинкта самосохранения. Отсюда и лейтмотивом романа (упомянутым уже в эпиграфе: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем») является превращение слов в тело и наоборот, согласно сентенции «Время — материя, из которой состоит жизнь»³⁴. Шишкин останавливает время и заодно путешествует во времени.

Такое понимание данной категории обосновывает и способ реализации процесса «воскрешения» слова/тела в форме постоянной подмены дискурсов, в результате чего формируется многоголосый хор персонажей-беженцев, ищущих словесного убежища — последней надежды в мире прогрессирующей экспансии коммерциализации и анонимности смерти («Слово давно оторвалось от плоти, реальности и повисло в мертвой пустоте»³⁵), о которой Жан Бодрийяр пишет:

³⁴ Афоризм Бенджамина Франклина, <http://пишем.рф/author/Benjamin_Franklin/>.

³⁵ Майя Кучерская, *О романе Михаила Шишкина «Венерин волос», «Критическая масса»* 2005, № 2, <http://www.litkarta.ru/dossier/kucherskaya-shishkin/dossier_208/view_print/> (дата обращения: 12.03.2016). Как пишет Жан Бодрийяр, «Почитание мертвых идет на убыль. [...] О мертвых говорят все меньше и меньше, все более кратко, все чаще вовсе умалчивают — смерть лишается уважения. [...] Умиравший теряет свои права, включая право знать, что он умирает. [...] И огромная по масштабам коммерция вокруг смерти — больше не признак благочестия, а именно знак упразднения, потребления

«покойник — это просто человек, ушедший вон. С ним уже нечем обмениваться»³⁶.

В то же время обращение к слову в случае главного героя, который когда-то тоже был иммигрантом, ментально, культурно и нравственно «чужим», и которому пришлось пережить обряд перехода³⁷ — не что иное, как попытка найти настоящую собственную идентичность. Как вытекает из текста романа, это важно, потому что у толмача гибридная идентичность. Доказательством тому является, среди прочего, интерес к дневнику умершей певицы, прототипами которой были две самые важные для автора женщины — мать и любимая русская певица его отца Изабелла Даниловна Юрьева. Этот важнейший, по мнению Шишкина, сюжет романа³⁸ представляет собой основную исходную точку в контексте экзистенциальных раздумий героя над смыслом жизни и заодно становится единственным и последним элементом, связывающим его с «первой родиной» и прежней жизнью. Работа с этим текстом позволяет герою разобраться с собственным прошлым и найти ядро «бытия во времени».

Внутренняя необходимость запечатлеть прошлое (в том числе и собственное) вписывается в концепцию памяти и забвения Поля Рикёра. В ней подчеркивается, что процесс выстраивания идентичности отдельного человека и формирование общественных связей зависит от упорядочения не столько индивидуальной памяти, сколько взаимоотношений между тремя субъектами воспоминаний — самим собой, коллективом и близкими³⁹. В этом контексте неудивительно, что в шишкинском романе процесс отыскивания героем собственной идентичности, неповторимости и, следовательно, сути своего существования, беспрестанно будет балансировать по принципу бинарной оппозиции между памятью

смерти»; Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина, Москва 2000, с. 245.

³⁶ Там же, с. 222.

³⁷ Обряд перехода — это ритуальная церемония, которая обозначает (и потом как бы символически закрепляет) переход отдельного человека (или группы людей) в новую социальную категорию. Переход этот одновременно обозначает приобретение человеком нового социального статуса. Арнольд ван Геннеп выделяет три стадии обрядов перехода: обряды отделения (прелиминарные), обряды промежуточные (лиминарные) и обряды включения (постлиминарные); см.: А. ван Геннеп, *Обряды перехода*, пер. Ю. В. Иванова, Л. В. Покровская, Москва 1999.

³⁸ См.: К. Masłoń, *Tłumaczenie świata według Michaiła Szyszkina...*

³⁹ См.: P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, с. 163–174.

(жизнью) и ее отсутствием (смертью). Сопутствующие кризису памяти танатологические мотивы, парадоксально, помогают ввести своего рода равновесие между всеми проявлениями «бытия во времени и пространстве». Как пишет Белла: «Все имеет свою цену: за счастье — горе, за любовь — роды, за рождение — смерть» [с. 313].

Осознание смерти и одобрение ее как неотъемлемой части существования человека, необязательно обозначает неизбежное его исчезновение, поскольку именно слово, независимо от времени и пространства, позволяет эту неизбежность преодолеть. «Жизнь — это струна, а смерть — это воздух. Без воздуха струна не может звучать» [с. 143], — пишет Шишкин.

Слово, как доказывает автор, обладает невероятной силой. Оно в состоянии «оживлять» и «убивать»⁴⁰, может быть проклятием для человека или стать спасением. Может также его «заморозить» на уровне дискурса и превратить в вечно неоконченное, неспособное соединиться с телом лицо, чтобы таким парадоксальным способом вернуть ему жизнь в мире разыгрывающейся на многих уровнях войны, в том числе и войны с самим собой.

⁴⁰ «[...] М. Липовецкий и Б. Боймерс приходят к выводу о том, что в современном российском обществе насилие стало своего рода языком. Оно и способствует оформлению самоидентичности человека: „...отсутствие способности к истинному переживанию ведет к насилию, где боль служит единственным и главным оправданием (и доказательством) существования“ [...]. Повседневное насилие “перестало вызывать ужас и начало восприниматься как обыденный элемент репрезентации современной реальности. Более того, оно гламуризовалось, то есть присутствие насилия и привычка к нему стали подаваться как характеристики элиты, как необходимые условия социального преуспевания”. Насилие приобрело сакральный характер, пригодились и возрождаются отработанные еще в советское время сосредоточенность на образе врага, героизация смерти в борьбе с врагом. В обществе нет понимания того, что опыт насилия в принципе негативен, разрушает всех вовлеченных в него»; А. Уланов, М. Липовецкий, Б. Боймерс. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы», «Знамя»* 2013, № 3, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2013/3/u23.html>> (дата обращения: 12.03.2016).

A Man During a War (Mikhail Shishkin, *Maidenhair*)

The article is an attempt to analyze Mikhail Shishkin's novel *Maidenhair* in the context of immigration problem. The author demonstrates how the novel discusses such notions as: relationships between refugees, immigrant's identity problem in the context of historical memory and oblivion, and relationship between an immigrant and admitting country. While using the example of the main character (former immigrant, working as a translator cooperating with Swiss Immigrant Service), Shishkin displays the complexity of an immigrant's situation, pointing out that the ritual of "getting through" does not provide a newcomer with any guarantee of forming new identity. Instead, it displays hybrid quality, with historical memory of the country of origin being a source of constant contradiction and disturbance in one's attempt to fully accept their new homeland. As far as the issue of new immigrants, the author points out that every newcomer is treated with suspicion, which cannot be identified with discrimination, but it is rather a necessary form of protection against mass economic migration. In this situation, any immigration procedure turns into guerilla warfare, where the noble idea of helping the weak gets completely lost.

Иоанна Кула

Польша, Вроцлавский университет

ВОПРОСЫ ГЕОПОЭТИКИ В РОМАНЕ ВЕНЕРИН ВОЛОС МИХАИЛА ШИШКИНА

Автором термина «геопоэтика» является шотландец Кеннет Уайт — писатель и мыслитель, космопоэт, основатель Международного института геопоэтики во Франции. Геопоэтика близка многим гуманитарным дисциплинам и, на самом деле, для каждого исследователя означает нечто разное. Несомненно, ключом для расшифровки понятия остается этимология слова, то есть его словарная дефиниция, указывающая на взаимосвязь географического пространства и литературного произведения, а шире — культуры.

Геопоэтика исследует влияние творческой деятельности человека на пространство и наоборот: формирование человека через пространство. Рядом с понятием «геопоэтика» часто появляются и другие термины, отражающие тот или иной объем исследований. Речь идет о «геокультурологии», «творческой географии», «гуманитарной географии», «метагеографии», «духовной картографии», «геопоэтической традиции» и т. д. И ведь на самом деле геопоэтика является новым способом картирования культурного мира и мира вообще.

Геопоэтика, как новый путь исследований в гуманитарных науках, вызвала довольно большой интерес среди западных ученых во Франции, в Шотландии, в Германии¹. В Польше появилось множество статей и других публикаций на эту тему; в 2014 году вышли в свет две монографии: *Геопоэтика. Пространство и место в современных теориях и литературных практиках* Эльжбеты Рыбицкой² и *Геопоэтика. Взаимосвязи литературы и окружающей среды* Анны Кроненберг³. Рыбицка сосредоточилась на геопоэтике как научной дисциплине, представляя широкий спектр теоретических исследований и научный инструментарий, которые позволяют интерпретировать индивидуальные произведения в геопоэтическом ключе. Кроненберг — последовательница Кеннета Уайта — в своей книге предлагает рассматривать геопоэтику с особым учетом экологического направления в этой дисциплине.

На постсоветском пространстве геопоэтика заинтересовала определенную группу писателей, литературных критиков и представителей междисциплинарного сообщества, в основном в России и на Украине. Одним из проявлений интереса стала деятельность Крымского клуба в Москве⁴. Его председателем является Игорь Сид (Сидоренко), проводивший в 1996 году первую в России конференцию по геопоэтике, под общим лозунгом «От геополитики — к геопоэтике». И действительно, геопоэтика, в отличие от геополитики, которая занимается вопросами деления мира и установления границ, подчеркивает возможность трансграничного (внеграницного) существования единой культуры. Участники конференции, будучи представителями разных профессий и научных дисциплин⁵, пытались определить предмет своего интереса, который всех их объединил.

¹ Парижский международный институт геопоэтики, Шотландский центр геопоэтики, исследования Магдалены Маршалек и Сильвии Зассе.

² E. Rybicka, *Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

³ A. Kronenberg, *Geo-poetyka. Związki literatury i środowiska*, Łódź 2014.

⁴ И. Сид — составитель поэтической антологии *НАШКРЫМ* (2014): «Данная антология — своего рода поэтический миротворческий манифест, попытка возвращения Крыма из пространства раздора в пространство литературы и интеллектуального диалога, из геополитики в геопоэтику»; *Идея проекта*, «НАШКРЫМ», <<https://nkpoetry.com/>> (дата обращения: 3.07.2017).

⁵ Например, Игорь Сид, Михаил Гаспаров, Зиновий Зиник, Евгений Сабуров, Андрей Битов.

В 2013 году в Москве вышел сборник *Введение в геопоэтику. Одиночные экспедиции в океане смыслов. Антология*⁶, составленный Игорем Сидом. Книга включает в себя тексты более 30-ти авторов, в том числе выступления докладчиков двух конференций по геопоэтике. Кроме текстов теоретиков геопоэтики, связанных с Крымским клубом, в сборнике опубликованы переводы эссе украинского писателя Юрия Андруховича, а также статьи других исследователей геопоэтики, как, например, географа и культуролога Дмитрия Замятина, философа Екатерины Дайс или литературоведа Владимира Абашева. Все популяризаторы геопоэтической традиции в какой-то степени наследники Уайта, но необходимо подчеркнуть, насколько понимание геопоэтики индивидуально.

В нашем понимании геопоэтический текст — это текст, связанный с территориями и ландшафтом, причем ландшафт здесь является не столько географическим понятием, сколько обозначением культурного и духовного пространства. Геопоэтика означает взаимодействие литературы и географии в широком метафорическом смысле. При этом геопоэтика акцентирует внимание на творческом характере деятельности человека и признает его ответственность за культурную картину будущего мира. Ее можно также определить как способ символического представления пространства, используемый для выражения своего восприятия окружающего мира и создания собственных географических образов.

По мнению Владимира Абашева:

Для филологов, геопоэтика это, естественно, специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов. Так в русской культуре есть геопоэтические образы-тексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т. п.⁷

К этому списку геопоэтических образов можно добавить портреты русской провинции, описываемой Гоголем и Чеховым, или город Ростов-на-Дону, представленный Михаилом Шишкиным в романе *Венерин волос*.

⁶ *Введение в геопоэтику. Одиночные экспедиции в океане смыслов. Антология*, сост. И. Сид, ред. сборника Е. Дайс, Москва 2013.

⁷ В. Абашев, *Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала*, в кн.: *Введение в геопоэтику...*, с. 203.

Роман Шишкина был удостоен в России двух престижных премий «Национальный бестселлер» и «Большая книга», но критика приняла произведение неоднозначно. С большим энтузиазмом о романе откликнулась в своей рецензии Майя Кучерская⁸. Более скептически (по разным причинам) отнеслись, например, Никита Елисеев⁹ или Валерий Бондаренко, который заметил, кстати, важную, с нашей точки зрения, «симптоматичную стилевую пограничность»¹⁰ повествования. На самом деле Шишкин не столько смешивает стили, сколько расширяет их рамки, параллельно используя разные формы рассказа.

Рассмотреть вопросы геопоэтики в творчестве Михаила Шишкина предлагаем на примере одной из сюжетных линий романа *Венерин волос* — жизни Изабеллы, взрослевшей в Ростове-на-Дону в начале XX века. Прототипом главной героини стала знаменитая певица, ростовчанка, Изабелла Юрьева (1899–2000). В романе представлены важнейшие события как из личной жизни героини, так и исторические факты, имевшие место в прошлом столетии, и так или иначе повлиявшие на судьбу будущей дивы. Для рассмотрения геопоэтических вопросов в романе важен анализ пространственных аспектов, а также взаимосвязь культурного ландшафта Ростова-на-Дону и процесса формирования личности героини.

Выбранный нами сюжет в многослойном романе Шишкина можно считать показательным в плане демонстрации формирующейся культурной личности человека во взаимодействии с окружающим миром. В рамках одного сюжетного пласта меняющиеся формы повествования (дневник, воспоминания, письма) и временная перспектива написанного важны для представления полной картины места (реального и мифического, то есть воображаемого), в данном случае города Ростова-на-Дону. Трансформация картины мира взрослеющей Изабеллы идет параллельно с историко-культурными изменениями и естественным течением времени.

В романе *Венерин волос* ярко выражены географическая зарисовка (карта города), места памяти (в том числе памятники) и топонимы (на-

⁸ М. Кучерская, *Михаил Шишкин. «Венерин волос»*, «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ku27-pr.html>> (дата обращения: 27.04.2016).

⁹ Н. Елисеев, *Тертуллиан и грешники*, «Новый мир» 2005, № 9, с. 168–172.

¹⁰ В. Бондаренко, *Парадоксы «Национального бестселлера»*, «Вечерний гондольер», <http://www.library.ru/2/lik/sections.php?a_uid=120> (дата обращения: 15.03.2016).

звания мест), из которых можно составить своеобразную многофункциональную карту, обозначив на ней пункты пересечения разных этносов, культур, языков.

Географический и жизненный путь Изабеллы Дмитриевны развивается по линии Ростов — Москва — Париж, причем у каждого города присутствует своя (незафиксированная) символика: Ростов-на-Дону, с одной стороны, является периферией современной России, с другой — зачатком античной цивилизации в регионе. Москва представляет собой государственную столицу и место, куда стремятся провинциалы. Париж — это воображаемая Изабеллой современная культурная столица мира, оказавшаяся для нее неодоушевленной ловушкой. Сознательное стремление героини стать всемирно известной певицей заключает в себе движение к центру и созидание, то есть творчество, а это и есть исток геопоэтики.

Рассмотрим несколько аспектов, создающих геопоэтическое восприятие мира, наряду с развитием творческой сознательной личности героини. Стоит обратить внимание на сохранившуюся в памяти Беллы топографию города и конкретных топонимов, понимание влияния античной культуры на современность, интерпретацию историко-культурных событий и их последствий, противопоставление и объединение противоположных понятий (центр–периферия, столица–провинция, античность–современность).

В сюжете романа воссоздана атмосфера жизни в Ростове-на-Дону и зафиксирована реальная карта города первых десятилетий XX века. Здесь отражается целая эпоха с ее историко-политическими изменениями, но, самое главное — это история формирования личности и самосознания творческого человека, так как читатель видит мир глазами Беллы.

Белла упоминает реальные топографические названия тогдашнего Ростова: Большой проспект (с 1912 года — Большой Столыпинский, сейчас Ворошиловский проспект), улицу Скобелевскую (до 1885 года — Степная, сейчас Красноармейская улица), Старопочтовую (ныне Станиславского), Гимназическую (сегодня улица Греческого города Волос), Соборную площадь и т. д. Она упоминает также город Нахичевань¹¹ (ныне часть Пролетарского района города Ростова-на-Дону), район Темерник,

¹¹ Имеется в виду город Нор-Нахичеван (с 1938 — Нахичевань-на-Дону), основанный армянами, переселенными из Крыма по указу Екатерины Великой.

Балабановскую рощу (названную в честь главы города Минаса Ильича Балабанова), Новопоселенский сад (ныне Парк культуры строителей г. Ростова-на-Дону). Некоторые районы города воспринимаются Беллой негативно. Например, окраина Ростова в районе мастерских Владикавказской железной дороги, где «вонь из пивных, везде „живые трупы“, лежащие в собственной рвоте и крови. У дверей кабака женские визги, пьяная, угрюмая драка. От всего безысходность, убогость, бессмысленность — от брани, от грязи, от людей»¹². Или Темерник, где встречаются хулиганы и пьяные мастера, пристающие к гуляющим по Нахичевани гимназисткам.

Сама Белла из интеллигентной семьи, посещает гимназию Билинской, располагавшуюся в доме Хахладжева на Таганрогском проспекте (ныне Буденновский). Здание гимназии упоминается ею несколько раз, так как вся ее жизнь того времени связана с обучением, но в жизнь школьницы внезапно вмешивается совсем не детская реальность. 1 октября 1914 года Белла отмечает в дневнике: «Помещение гимназии Билинской заняли под лазарет, а мы будем ходить на Большую Садовую в Петровское реальное, напротив Большой Московской гостиницы» [с. 193]. По записям Беллы можно обозначить центральные места ее мира, одновременно рисуя карту города Ростова столетней давности.

Это может показаться странным с точки зрения детской психологии, но Белла ощущает свое положение и жизнь в Ростове, как в некоем захолустье. Девочке это место кажется глухой провинцией. Мнение Беллы о городе разделяет ее отец — человек умный, образованный, рациональный, являющийся для своей дочери несомненным авторитетом. Он тоже считает, что Ростов — «дыра», и это в основном из-за отсутствия в городе университета¹³. Для Беллы жизнь города расцветает тогда, когда приезжает кто-либо из, как говорится сегодня, «селебрити». Ее понимание величия мира сводится к известным именам (Сара Бернар, Анастасия Вяльцева), заполняющим ее воображение. О приезде певицы Вяльцевой Белла с возбуждением пишет в своем дневнике:

В Ростов приезжает на гастроли королева. Не испанская, а самая настоящая — Вяльцева. Все разговоры только о ней. О Вяльцевой в гимназии

¹² М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 168. Далее цитаты из романа приводятся по этому изданию, в скобках указывается страница.

¹³ Университет был создан только в 1915 г. на базе Варшавского университета, эвакуированного в Ростов-на-Дону во время Первой мировой войны.

уверяют, что пуговицы в ее высоких модных ботинках — бриллианты. Брат Саша, подстерегавший ее с товарищами у выхода из гостиницы на Таганрогском проспекте, говорит, что еле вылез живым из свалки, когда она бросила в толпу свою подписанную фотокарточку [с. 160].

С приездом известных артистов город оживает и из провинции временно превращается в центр. В своих воспоминаниях Изабелла Дмитриевна пишет о многочисленных концертах в летнем концертном зале «Палермо», где выступают «заезжие королевы рангом пониже»: Нина Тарасова, Мария Юдина, Екатерина Юровская. В этом пренебрежительном определении тогдашних эстрадных знаменитостей чувствуется ирония, но, тем не менее, приезд любых артистов в Ростов дополняет портрет места, нарисованный молодой девушкой.

Белла с ностальгией вспоминает визиты тети Оли из Петербурга, которая воплощает собой свободный и далекий мир, и в то же время усиливает ощущение девчонкой провинциальности Ростова: «Вот она, влетает, стуча каблучками, в наши комнаты, сделавшиеся с ее появлением маленькими, пыльными и скучными, вся стремительная, благоухающая, столичная» [с. 165]. Кажется, что она сама из другого мира и не подходит к жизни унылого Ростова. По мнению петербурженки тети Оли, они все «промахнулись с рождением»; она убеждала родных:

Надо было появиться на свет не здесь, а где-нибудь у теплого моря и вообще в другом тысячелетии, в этой же Древней Греции, где любили любовь, и не боялись любить, где жизнь была груба и естественна, а не груба и неестественна, как нынче. И вряд ли жизнь в Элладе была грубее жизни в вашем Темернике! [с. 167].

Таким образом, Древняя Греция с ее культурой и поэтической любовью к жизни и унылый ростовский Темерник — два противоположных полюса в ее геокультурном представлении мира.

Ростовская жизнь кажется будущей певице Изабелле просто невыносимо скучной. Когда в 1915 году она встречает студента Алексея Колобова, то проявляет свое безграничное восхищение этим парнем, или, скорее, тем, что он видел и пережил. В рассказе Алексея об эвакуации его семьи из Германии в Швейцарию в начале Первой мировой войны, ее больше всего впечатлило упоминание имени Василия Качалова — знаменитого актера Художественного театра: «Они переехали через Боденское озеро на пароходе с самим Качаловым!» [с. 220]. Белла с во-

одушевлением воспринимает рассказы о мировых культурных достопримечательностях, которые уже повидал Алексей. Она, затаив дыхание, с завистью слушает историю его вынужденного путешествия через Италию, Грецию, Сербию, Болгарию и Румынию в Россию, и жалеет, что сама «ничего, кроме этого проклятого Ростова, не видела» [с. 220], хотя ей самой ужасно хочется увидеть мир.

Портрет Ростова как провинциального города, представленный глазами гимназистки, неполный. Этот образ с течением времени, одновременно с взрослением Беллы, преобразуется. Заметки девушки постепенно моделируют образы историко-культурной территории Юга России. На самом деле Древняя Греция, воображаемая тетей Олей Эллада, не так уж далека от провинциального города на Дону. Расстояние между ними скорее временное, чем географическое.

Белла только начинает понимать, что место, где она живет, является частью античной цивилизации. «Древняя Греция оказывается совсем рядом — город Танаис, основанный греческими колонистами из Керчи, лежит рядом с Доном, в Елизаветовской станице» [с. 106] — узнает она с удивлением. Белла вспоминает, как увлекающийся историей отец возил их на раскопки древнего города, рассказывал о курганах в степях, древних виноделах и философах. Но тогда Белла не чувствовала принадлежности к этому миру. Для нее по-прежнему Ростов оставался «дырой», болезненно скучным пространством. Она еще четко не определила связь между своей жизнью и античностью города — зачатка европейской цивилизации и культуры.

Жду, когда же уйдем из этого Танаиса, состоящего из ям и разбросанных камней. Мне не верится ни в каких древних греков. Когда слышу, что город стоял на границе тогдашнего мира, между образованием и дикостью, между светом и тьмой, и был разрушен варварами, я удивляюсь, что его разрушили мальчишки из Темерника, которые вытоптали наши цветы, ведь мама их тоже называла варварами. В мозгу проблескивает детское прозрение: может быть, когда-нибудь про нас тоже будут думать, что мы — древние греки, которые жили среди варваров? [с. 106].

Белла по-детски ищет прямую аналогию и пытается понять связь своего и античного миров, но пока они удалены друг от друга. В подростковом возрасте ей не интересен Гомер, раскопки и «какая-то Эллада».

да», ей скучно на уроках, она мечтает о столицах современного ей мира: о Москве и, прежде всего, о Париже.

Однако с детства у Беллы вызывают интерес проблемы межкультурного характера. Она задается вопросом: откуда в этом скучном городе такое разнообразие культур и национальностей? Она знает, что ее провинциальный Ростов издавна являлся пунктом пересечения и взаимодействия разных этносов и конфессий. Армяне, немцы, евреи встречались на каждом шагу. Из записей Беллы:

На Георгиевской, где армянская церковь Святого Георга, на пустыре между Нахичеванью и Ростовом открывается огромная ярмарка [...]. Через много лет я узнаю, что по приказу Екатерины армян и греков выселили из Крыма и бросили на произвол судьбы в диких степях. Погибли тысячи, а на памятнике императрице в Нахичевани стояло: от благодарных армян. Русские дети, поймав божью коровку, пели: «Божья коровка, полети на небо, принеси мне хлеба, черного и белого только не горелого» — а армяне: «Божья коровка, покажи дорогу в Крым [с. 108].

В воспоминаниях Беллы еле слышна печаль, которая свидетельствует о ее понимании трагизма судьбы переселенцев.

Еще во время первой революции шестилетнюю девочку начинают интересовать совсем не детские вопросы. Она слышит рассказы взрослых об уличных беспорядках и так узнает слова: «забастовка», «революция», «погром», замечает некоторые опасные моменты, в частности резкие изменения в отношении к людям других национальностей: к евреям, цыганам, а позже — к немцам. С недоумением Белла наблюдает разрушительные последствия еврейских погромов: сожженную синагогу, разрушенный дом адвоката Волкенштейна, в котором ей приходилось бывать. С ужасом узнает, что Изабелла Испанская, в чью честь ее назвали, сама изгнала евреев из своей страны. В тот момент ощущает разочарование (правда, очень кратковременное) своим необыкновенным именем и своей покровительницей.

В памяти взрослой Изабеллы сохранился уход евреев в 1905 году после погрома в Темернике и следующая весна, когда приехали цыгане. Белла подробно описывает в своих воспоминаниях спор отца с няней о происхождении цыган:

Няня слышала, что цыгане — это евреи, которые вышли вместе с Моисеем из Египта, но что это проклятая, отпавшая ветвь иудеев, которые не по-

слушались пророка и дальше стали поклоняться золотому тельцу, что они у евреев всегда выполняли самую грязную работу — кузнецов, и выковывали гвозди, которыми распяли Христа. За это их и наказал Господь — быть им в постоянном изгнании [с. 112].

Опровергая суеверные представления няни, отец Беллы «возражает, что все это ерунда, что они пришли из Индии, но на самом деле никто ничего толком о них не знает, потому что у них нет письменности. Если не записать то, что на самом деле было, то все исчезнет и ничего не останется, будто ничего не было» [с. 113]. Именно эти слова о потребности сохранить память о себе самом запомнились Белле очень ярко.

По свидетельству Беллы, в Ростове всегда было много немцев, жизнь которых с началом Первой мировой войны заметно ухудшилась по причине, в первую очередь, изменившегося к ним отношения. Теперь они оказались за пределами ростовского многонационального сообщества. К примеру, ранее лютеранская кирха просто вызывала интерес горожан (также как синагога или армянская церковь), удивляли лишь молящиеся за партами, затем немцы, их язык и культура начали вызывать только враждебность.

6 октября 1914 года Белла пишет в своем дневнике:

Сегодня получили письмо от Нюси из Петрограда¹⁴. Она пишет про свою учебу в консерватории и ещё, что в столице всюду чувствуется война. В Мариинке перед началом каждого спектакля исполняют гимны союзных держав. Сначала русский, потом *Марсельезу*, потом *God save the King*. Сколько же это времени нужно стоять?! Вагнера, и вообще немцев, совсем исключили из репертуара. А в крупных магазинах вывесили таблички «Просьба не говорить по-немецки», даже в немецком отделе Публичной библиотеки появилось объявление: «Bitte, kein Deutsch!» В трамвае, в котором Нюся ехала в консерваторию, какой-то молодящийся старичок уступил даме место и сказал по привычке «Bitte, nehmen Sie Platz!» — его выбросили из трамвая. Ужас! [с. 194].

В данном случае однозначно можно констатировать превосходство геополитики над геопэтикой, изменившиеся исторические реалии расставили новые акценты. Достижения немецких композиторов, призна-

¹⁴ Само переименование города не вызывает никаких комментариев Беллы, хотя девочка отмечает, например, что ростовские Мюллеры стали в это время Мельниковыми.

ние немецкой литературы и языка перестали объединять, а стали причиной деления культуры на свою и чужую — враждебную.

Ростов 1915 года, оказавшись в центре нового масштабного переселения народов, в ощущении девочки закипел, а границы сместились. 27 августа 1915 года, запись в дневнике Беллы:

Пришел папа с картой, и все стали ее разглядывать. На фронте дела все хуже — отдали Польшу, всю Литву и Белоруссию. Саша с папой следит каждый день за отступлением по карте. В Ростов отовсюду хлынули беженцы [с. 213].

18 ноября 1915 года:

[...] зашли в Александро-Невский собор. В соборе было много приезжих. Вообще город переполнен беженцами. Бегут в Ростов отовсюду — с юга спасаются от турок армяне, с юго-запада бегут галичане, с запада — поляки, украинцы, евреи — им теперь разрешили селиться вне черты оседлости, с северо-запада — прибалты [с. 229].

В этой записи присутствует определенный гиперболизм, но в то время Ростов казался героине центром массовых национальных перемещений. Политические события повлияли на осознание Беллой пространственно-временного положения Ростова, ранее скучного, провинциального города. Во время войны он представлен как центр всех событий и динамических изменений.

В романе *Венерин волос* отразился и вопрос русско-польских отношений, еще один момент меняющейся политической конъюнктуры. 22 октября 1914 года Белла напишет: «В гимназии был молебен в празднование Казанской Богоматери. Молились за освобождение России от немцев, как тогда от поляков» [с. 195–196]. Молодая девушка воспринимает изменившиеся исторические обстоятельства как факт, который не нуждается в подробном объяснении, по крайней мере, нет места для таких рефлексий в ее дневнике. Тема поляков всплывает и в рассказе родителей Алексея Колобова. Они говорили о Варшаве, где прожили много лет. «Рассказывали, что поляки русских всегда не любили, и даже приказчики в магазинах, услышав русскую речь, сразу начинали „не rozumить по-русску“, а прохожие, если спросишь дорогу, посылали „москалей“ в неправильном направлении» [с. 222]. И парадоксально, в это же время сестра Нюся писала Белле, что в постановке оперы *Жизнь за царя*

«из-за сочувствия к Польше [...] теперь наш народный герой умирает не от польских сабель, а от мороза» [с. 222].

Спустя несколько лет, во время гражданской войны, в своем дневнике под датой 14 августа 1919 года, Белла отмечает очередные изменения в отношении к немцам, которые в тот момент она абсолютно не разделяет:

Взяли и дружно забыли. Будто ничего не было. Все постыдное память услужливо стирает! Воевали-воевали, а как пришли немецкие каски на улицы Ростова — так уже не враги, а чуть ли не освободители! [...] Просто стыдно было смотреть, как все немцам обрадовались! Сразу спокойствие и порядок, вдруг откуда-то появились дворники и стали усердно подметать улицы и тротуары, не метенные бог знает сколько. Грабежи, убийства, обыски, реквизиции — как отрезало. Как это позорно и унизительно, что порядок и освобождение русским могут дать только немцы! [...]

Просто поражает, с какой радостью все были готовы принять порядок — немецкий, с германским флагом, веющим над городом — и не способны ничего сделать сами! И как все обрадовались, что на концертах стали играть не игравшуюся давно немецкую музыку — Вагнера! Но с Вагнером как раз понятно. А вот все остальное как объяснить? [с. 320].

Белла смущена новым порядком в ее городе. Манипуляции с коллективной памятью остаются за пределами ее понимания, в то время как сам Ростов был тогда уже полностью понятен, он стал для нее «освоенной территорией».

Со временем на карте жизни героини все больше умножаются и сгущаются значимые точки, формирующие ее как личность. Они постепенно перестают быть отдаленными друг от друга: элементы топографии родного города, далекий античный мир, мирное сосуществование разных культур и внезапное разрушение этой гармонии, движение границ — все это создает мировоззрение взрослеющей Изабеллы. Отдельные картинки, связанные с географическо-культурным пространством Ростова, накладываются друг на друга и преобразуются в единый геополитический мир.

Каждый раз, когда подъезжали к следующему городу, я начинала волноваться, беспокоиться. В такие минуты чувствуешь желание овладеть городом, завоевать в нем всех, влюбить в себя каждого! После концерта за ужином Гладков всякий раз говорил: «Ну вот, Бэллочка, а вы боялись! Город

наш!». А Хаскин один раз сказал: «Вы что, до сих пор не поняли, что это все тот же город, только в другом месте!» [с. 434].

Мечта о перемене места и мировой известности со временем теряет значимость, героиня это осознает, добившись успеха. Важным оказывается что-то другое: сами изменения, движение и стремление Изабеллы реализовать свой творческий потенциал, несмотря ни на что.

Картина мира представлена в романе *Венерин волос* при помощи сопоставления различных составляющих пространства: исторического, культурного, этнического. Художественный текст являет собой индивидуально-авторскую модель мира. Являясь неосознанным субъектом картирования своего мира, героиня объединяет, казалось бы, несовместимые места воедино. В духе геопоэтики, то есть индивидуального освоения пространства, накладываются друг на друга разные знакомые территории, а пространственно-временное расстояние между ними нивелируется.

Едешь в поезде, смотришь в окно — лес да поле, а в голове эти строчки крутятся. В детстве папа возил нас в степь на раскопки и показывал каменных баб. Эти изваяния с кургана казались чем-то загадочным, таинственным, вечным. А теперь из окошка насмотрелась. Стоят по всей России на каждом переезде обыкновенные бабы, только совсем как те, каменные, и смотрят на поезд — в каких-то чунях, телогрейках, серых платках [с. 435].

Разные картографические и культурные отрывки пережитой ею жизни и знаний сложились в один ландшафт, где все перемешалось. Границы между отдельными и отдаленными местами в пространственно-временном плане стали прозрачны. Геопоэтический вопрос в романе *Венерин волос* заключается в поисках героиней ее личного счастья и представляется в непосредственной связи с культурно-географическим контекстом. Таким образом, пространственное местонахождение человека, в той или иной степени, находится во взаимодействии с его творческим развитием и идентичностью.

Geopoetics in Mikhail Shishkin's *Maidenhair*

The purpose of this article is to consider the diversity of the human relationship with the geographical and cultural space on the example of the novel *Maidenhair* by Mikhail Shishkin. The author explores the relationship between the cultural identity and space (real and imaginary) on the example of Isabella, being one of the main characters in the novel. The article analyzes the most important moments in her life, which might influence on her as a creative person. The author considers the impact of the spatial components, in particular the historical and cultural phenomenon of Russian southern city Rostov-on-Don, on a single human being.

Людмила Шевченко

Польша, Университет имени Яна Кохановского, Кельце

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В РОМАНЕ МИХАИЛА ШИШКИНА *ПИСЬМОВНИК*

В последние годы вышло немало работ, посвященных исследованию концептов «свое» и «чужое». И это отнюдь не случайно, ибо «деление мира на „свой” и „чужой” и соответственно на „свое” и „чужое” принадлежит к разряду констант культуры всех народов мира»¹. Будучи онтологичными для любой культурной традиции, эти концепты в своей оппозиции выполняют также огромную роль в создаваемой тем или иным автором художественной реальности². Не является здесь исключе-

¹ В. Зинченко, «Свое» и «чужое» в стихотворении Т. Г. Шевченко «И мертвым, и живым, и нерожденным землякам моим в Украине и не в Украине мое дружеское послание», в кн.: *Свое и чужое в европейской культурной традиции: литература, язык, музыка*, ред. З. И. Кирнозе, Нижний Новгород 2000, с. 213.

² См.: В. Г. Зусман, *Диалог и концерт в литературе*, Нижний Новгород 2001; диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: К. Д. Каменева, «Свое» и «чужое» в культуре русской эмиграции «поколения полутора»: на примере творчества Г. Газданова, Москва 2008; А. Г. Кацура, *Проблема «Своего» и «Чужого» в творчестве Йозефа Рота*, Москва 2002; А. А. Леглер, *Особенности вербализации бинарно-понятийной оппозиции «свои — чужие» в художественной публицистике Гюнтера Вальтрафа*, Ставрополь 2011; Е. Ю. Опарина, «Свое» и «Чужое» в художественном мире Ф. Верфеля, Нижний Новгород 2009; М. Н. Петроченко, *Семантический компонент «свой/чужой» в фольклорном и диалектном бытовом тексте*, Томск 2005.

нием и роман Михаила Шишкина *Письмовник* (2010), представляющий читателям переписку двух расставшихся влюбленных. Володя участвует в подавлении имевшего место в 1898–1901 годах в Китае Ихэтуаньского (известного также как Боксерское) восстания против иностранного вмешательства в экономику, внутреннюю политику и религиозную жизнь страны. На борьбу с восставшими китайцами-ихэтуанями были брошены армии Альянса восьми держав — США, Японской империи, Великобритании, Франции, Германской империи, Италии, Австро-Венгрии и Российской империи.

Так уже изначально в завязке романа концепты «свое» и «чужое» помещаются в плоскость исторически достоверных геополитических событий Китайской войны, в дальнейшем экстраполируясь от конкретики фактов, почерпнутых автором из мемуаров, архивных и прочих источников, на другие эпохи, в которых «живет», проживая свою жизнь в соответствии с «внутренним хронотопом» в условной реальности, адресат отправляемых главным героем посланий, а от них — в наши дни, обрстая в читательском воображении/восприятии уже новыми смыслами и конкретикой.

В художественном мире *Письмовника* преломляются прошлое, современность и размышления о непреходящих ценностях человечества. В нем, как отмечалось одним из рецензентов, автор

[...] проецирует прошлое на будущее: Китаю пророчат статус сверхдержавы, а значит — будет новый передел сфер влияния, и, возможно, России вновь придется объединиться с этими врагами-союзниками — против китайской угрозы...³

Весь же текст произведения апеллирует к нравственному началу и предостерегает перед грядущими катастрофами. Не случайно в беседе с Юрием Володарским прозаик подчеркивал:

Любому режиму история нужна, чтобы ею гордиться, а тут, действительно, гордиться нечем. Эта война для меня стала символом наших теперешних войн, когда мировое сообщество бомбами несет цивилизацию в какую-нибудь измордованную одряхлевшей диктатурой страну. И не нужно быть

³ Снеговик [Андрей Кузечкин], *Михаил Шишкин: «Письмовник»*, Литературный портал «ЛитКульт», <<http://litcult.ru/blog/8459>> (дата обращения: 12.03.2016).

провидцем, чтобы понять, что таких войн мы увидим еще не одну и далеко, и близко⁴.

Оторванный от возлюбленной, главный герой произведения живет воспоминаниями о ней, мысленно перебирая и запечатлевая в письмах к ней сквозящую в припоминаемых мелочах пронзительную поэзию их отношений, рассказывая в них о своем детстве, себе самом то, чего не успел до расставания. Это все для него — его «свое». Война, массовые убийства людей, боль, жестокость этому его «своему» иноприродны, «чужие» и чуждые, и они полностью отрицаются им, выходясь поначалу «за скобки» посланий с чужого и необычного для него края.

Разлука Володи с родиной переживается им как утрата обжитого и любимого пространства, а само участие в Китайской войне ставит перед необходимостью постоянного выбора между Добром и Злом, «своим» и «чужим». Он попадает не только в пространство инациональной культуры, но и в мало известную ему социальную среду своих соотечественников и товарищей по оружию из других стран, с которой себя лично вначале не может идентифицировать. Отсюда — возникающий у него когнитивный диссонанс, который и заставляет Володю модифицировать свое поведение, чтобы соответствовать окружению. При этом противоречие между его самовосприятием и восприятием им других и его ими со стороны (как причина сопутствующего изменениям в ходе его приспособления к новому окружению культурного шока) «снимается» лишь когда герой начинает не только считать, но и чувствовать находящихся рядом «своими», любить их, когда перед лицом самой смерти приемлет весь мир, обретая и переживая свою сопричастность ему.

Прослеживая процесс освоения героем культурно-«чужого» на фоне его «своего», а также ему параллельный процесс осмысления «своего» на «чужом» фоне, М. Шишкин показывает, как общий уровень развития человека влияет на его отношение к тому, что является для него необычным и новым, позволяя его «принять», отнестись к нему толерантно и с интересом, или вызвать агрессию. Володины письма свидетельствуют, что сам Китай во всей целостности его культуры, традиций им воспри-

⁴ М. Шишкин, «Человек может обманывать, а его текст — никогда» [интервью Юрию Володарскому], Портал о современной культуре ШО, 17.01.2011, <<http://sho.kiev.ua/article/924>> (дата обращения: 12.03.2016).

нимается не как враждебный, а как необычный и потому интересный. Вместе с тем он с горечью отмечает:

В одной деревне мы зашли в кумирню, уже достаточно разоренную. Солдаты разрывали книги ради мягкой бумаги, и наш переводчик попытался противиться этому варварству, но, конечно, без всякого результата.

Картина удручающая — большие стеклянные расписные фонари, повешенные на алтаре кумирни и снаружи на крыльце, все разбиты. Фигуры китайских богов валялись повсюду на полу с распоротыми животами и спинами. Кто-то сказал нашим, что у местных есть обычай прятать там золото и драгоценные камни.

Я обошел все, было интересно. По бокам кое-где еще стояли во весь рост идолы с уродливыми лицами. Перед ними — горшочки с золой, чтобы втыкать свечки. Алтарь был пуст, главный идол валялся на полу, голова отколосась и лежала на затылке. Я постоял перед ней — она глядела из-под полуопущенных век на перевернутый мир с любовью и снисходительностью. По столбам вились, блестя золотой чешуей, синие драконы с разинутыми пастьями.

Там были огромные гонги, и солдаты принялись бить в них большими деревянными молотками. Глазенап бросился отнимать у них молотки. Он объяснял, что не нужно попусту призывать духов и что дракон — символ добра. Солдаты расхохотались⁵.

Понятно, что в ситуации восстания против навязывания народу «чужой» и чуждой ему модели существования акты агрессии могут быть объяснимы. Однако никакие объяснения не снимают вины с тех, кто в борьбе за свою независимость проявлял бесчеловечность, жестокость, насилие. Володя с болью пишет об уничтожении в Пекине не только всех иностранных посольств, русской миссии, храма, больницы и школы, но и всего европейского населения вместе с китайскими христианами: «Сила ненависти такова, что уничтожили даже православное кладбище, все могилы разрыли и кости разбросали. [...] русской семье, жившей при миссии, вспороли животы и отрубили головы» [с. 130–131]. О зверствах малограмотных ихэтуаней ко всем «чужим» Володя рассказывает со слов очевидцев. К примеру, от Люси он узнает, как громили католическую миссию:

⁵ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2012, с. 122–123. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Восставшие крестьяне нашли на кухне в буфете стеклянные банки с маринованными луковками. Они стали показывать это всей деревне как доказательство злобы и вероломства европейцев — они приняли луковки за китайские глаза. Остановить их было невозможно — началась резня [с. 188].

В присутствии Володи Чагин рассказывает офицерам, как однажды им пришлось отступить и «оставить часть раненых в здании разрушенной станции, а когда станцию снова отбили, раненые все были разрублены на куски» [с. 179]. Причем в этих репрезентациях «чуждого» для Володи при помощи пересказа в его письмах рассказов других очевидцев автор нередко использует как характерные для устной речи утрирование и редукцию, так и многоплановый образ, их дополняя включением комментариев «от лица» уже пишущего по типу:

Жестокость здесь невозможная. И наши тоже пленных брали. Чагин пытался хотя бы не давать своим подчиненным мучить попавших в плен, но это не всегда удавалось. [...] Люди звереют, когда видят, что делают с их товарищами [с. 179].

Следует отметить, что в своем представлении в письмах «чужого», которое не ассоциируется с жестокостью, Володя всегда фокусируется на том, что способно возлюбленную заинтересовать или развлечь. При этом мы можем пронаблюдать неосознанный им же самим в отношении к ориентальному европоцентризм, а по отношению к американскому или же европейскому, но не русскому и культурно-«чужому» — чувство собственного превосходства или иронию, за которой скрывается незлобивая ксенофобия. Так после записанного со слов Зарембы рассказа о том, как во время его работы в Пекине врачом к нему однажды пришел за лекарствами для своей матери молодой китаец, который затем, получив все необходимое, «не понес матери, а сам поспешил выпить его на месте. Молодому человеку вовсе не показалось странным, что мать должна выздороветь от лекарства, принятого за нее сыном!» [с. 158], — следует весьма примечательный и не соответствующий действительности комментарий Володи: «Это дает какое-то представление об уровне развития китайцев» [с. 158–159].

Изображая в своих письмах к Сашеньке национально-культурные способы саморепрезентации воинов армий Альянса, Володя подчеркивает могущие ее заинтересовать вещные детали. Он замечает, что у китайских солдат

[...] синие куртки, поверх которых надеты безрукавки с красной каймой и золочеными пуговицами. А на спине и на груди круги из промасленной белой материи — на них черными иероглифами написано, к какой части солдат принадлежит, это заменяет им наши погоны. На ногах шаровары и суконные сапоги с толстыми войлочными подошвами [с. 131].

Его занимают похожие «из-за своих широкополых мягких шляп на лихих ковбоев» [с. 155] американцы и немцы в своих «неуклюжих коричневых куртках» [с. 156]; любопытны представляющие Великобританию «высокие, стройные, в желтых и красных тюрбанах» [с. 156] сипаи, а также немногочисленные австрийцы, у которых национальные флаги такой «величины, что одним можно покрыть всех сразу» [с. 156]. Он замечает, что в представляющей Италию роте берсальеров — альпийских стрелков — «все точно сняты с картинки „Живописного обозрения“. Шляпы с петушиным пером, голые икры, маленький карабин в руках. Всем улыбаются» [с. 156].

Акцентирует Володя в своих посланиях и характерные для представителей подавляющих Боксерское восстание держав кинеморфемы и кинесинтагмы⁶, манеру держать себя и воевать. Он пишет о том, что «сипаи отдают честь, прикладывая руки к чалме и к груди» [с. 156], а японцы «смешно маршируют каким-то связанным шагом» и поражают его «своей необыкновенной дисциплиной и фаталистическим бесстрашием» [с. 155]. Американцы «дерутся тоже хорошо, но дисциплиной не отличаются» [с. 155], а наспех присланные Францией из Индокитая зуавы «мало похожи на регулярные войска и очень воинственны» [с. 155–156]. Причем все это напоминает Володе «какой-то странный маскарад»: «Раньше ведь люди переодевались для карнавала, чтобы обдурить смерть» [с. 156]. Само же участие в общем деле, постоянно идущий в ходе разворачиваемых событий процесс межкультурной коммуникации, в котором происходит определенное приближение, понимание и освоение культурно-«чужого», ему позволяет с восторгом писать, что «отношение между союзниками самое дружелюбное, даже у солдат. Да и как может быть иначе, если им приходится делить одни лишения и опасности и в бою выручать друг друга?» [с. 156]. Не случайно ему даже начинает казаться, что здесь «единая человеческая семья [...]» [с. 157].

⁶ Г. Е. Крейдлин, *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*, Москва 2002, с. 65.

Важно отметить, что с течением времени меняются интонации и содержание тех посланий, в которых Володя рассказывает Сашеньке о «чужих» для него природных условиях, местных реалиях и культуре Китая. В первых письмах акцент делается на их неприемлемости для него: героя мучают духота и жара, он не выдерживает зловонного запаха ручьев человеческого содержимого, который отнюдь не смущает «солдат в тюрбанах» [с. 184]; невкусной ему кажется солоноватая илистая вода из Пейхо, смешанная с ханьшином — китайской водкой, а традиционный китайский чай воспринимается как какая-то мутная жидкость [с. 373]. До предела враждебными представляются поначалу Володе и искушавшие его москиты («Никакого сравнения с нашим простодушным комаром, который уже издалека извещает о своем приближении» [с. 138–139]). К тому же, если поначалу Володя сосредоточивается на описаниях жестокости и насилия, варварства как китайцев-ихэтуаней, так и солдат Альянса, то затем на первый план выходит то новое, что герой узнает, «приближаясь» к стране пребывания и к участникам похода. Ему становится интересен способ размещения выстроенных в китайском стиле зданий и содержание брошенных во время бегства от ихэтуаней студенческих тетрадей, поражают надписи, которые ему переводит Кирилл, когда они ходят по арсеналу с оружейными мастерскими: «Например, „Хранилище подземного грома” обозначает „Склад мин”, а „Жилище водяного дракона” на самом деле всего-навсего „Депю пожарных инструментов”» [с. 264–265]. Или: «На машинах и котлах наклеены красные надписи с изречениями вроде „Завести машину — большое счастье”, „Открыть котел — великое благополучие”» [с. 265]. Героя также восхищают рассказы Глазенапа о китайской каллиграфии и письме, о том, что пронизывающую и связывающую все вокруг энергию китайцы называют «ци», причем влиять на нее можно музыкой, и музыкой же определять насыщенность ею.

Противопоставляя «свое» и «чужое», Володя пишет Сашеньке о том, что в Китае нет кладбищ, а на каждом обрабатываемом отдельной семьей поле есть уголок для предков, причем гроб они не зарывают, а ставят на землю и засыпают сверху, так как считается, что «предки помогают своим внукам» [с. 153]. Одновременно во всем «чужом», как и в его родной национальной культуре, герой ищет то, что коррелирует с общечеловеческим как таковым. Поэтому и рассказывая о еженощном захоронении умирающих в лазарете, он не может не заметить, что производящие над

могилой залп в небо солдаты ему напоминают американских индейцев, которые «стреляли в небо из луков, чтобы отогнать прочь злых духов, а у нас стрельбу из ружей на военных похоронах называют прощальным салютом. И это тот же самый обряд [...]» [с. 138].

В своем романе М. Шишкин показывает механизм приближения, понимания и освоения героем «чужого», который по сути своей сопредельен процессу восчувствования и вживания в то, что вначале безразлично отталкивается и отвергается им как его не касающееся и «не-свое». В «свернутом» виде он дан уже в самом начале романа, в перекликающемся со всем текстом Володиных писем в их совокупности рассказе военврача о его обмывании тела бездомного и о том, как потом это ему «очень помогло жить» [с. 10]. Участвуя в Китайском походе, Володя сближается с теми, которые ему поначалу или безразличны, или чужды, через «вживание» в их судьбу и в их состояние, принимая их боль как собственную. Так в одном из писем Сашеньке он сообщает об оставшемся «практически без руки и с обезображенным лицом» командире второй батареи Ансельме, который «не поддается унынию, а еще находит в себе силы смеяться и поддерживать других раненых. Поневоле приходит мысль: а смог бы я так?» [с. 157]. В другом — пишет:

Смотрю на раненого и поневоле примеряю его ранение на себя.

Один солдат кричал «ура», а пуля в это мгновение пронзила ему обе щеки и выбила зубы. И зачем-то представляю себя на его месте. И не могу от этого избавиться [с. 202].

Чем дольше Володя находится на войне, тем чаще в его письмах появляются признания, что им встреченные там и поначалу чужие люди ему теперь близки. В одном из них он сообщает: «Мне теперь Кирилл дорог, как брат [...]» [с. 283], в другом признается, что «впервые испытал это удивительное чувство, о котором столько наврано — мужскую дружбу» [с. 283], да и к солдатам «стал относиться как-то по-другому», почувствовал «свою близость с ними» [с. 284].

Как видим, в письмах Володи к Сашеньке о Китайской войне концепты «свое» и «чужое» актуализируются в ситуациях отношений героя с его окружением в чужой для него социальной среде и в инациональном культурном пространстве, доля представляемый в тексте художником мир как бы по горизонтали. В определении границ «своего» и «чужого» в представляемой в письмах Володи картине мира существенны:

соответствие/несоответствие попадающих в его поле зрения событий, поступков его нравственным/эстетическим представлениям о должном; фиксируемые героем национально-культурные поведенческие стереотипы (этнический менталитет); социально-ментальные интуитивно усвоенные или привитые в определенной среде стереотипы оценок «чужого» и «своего», знаки и способы их репрезентации; общность, соизмеримость или несоизмеримость выпавших на долю испытаний, судьбы.

Им отмечаются уровни толерантности в восприятии «своего» и «чужого» в зависимости от эрудиции, образования, интуиции и эмпатии других; степень предрасположенности к восприятию и освоению «не-своего», перевода «чужого» в пространство освоенного как своих соотечественников, так и представителей других стран.

Определителями границ «своего» и «чужого» в письмах Володи с войны служат: вещные детали национально-культурной повседневности; ольфакторные, гастические, звуковые и мелодические, темпорально-метрические и тактильные предпочтения, «знаки» в их соответствии «своему» и «чужому» в национальной культуре, искусстве, традициях; национально-культурные и социально-культурные стереотипы и способы саморепрезентации, поведения в целом (во всей совокупности мимики, жестики и других невербальных средств коммуникации). Важными для него также являются вербальные и невербальные национальные символы, знаки; национальные ритуалы, обряды, традиции; свидетельства и материальные символы национальной истории; национально-культурные артефакты; конфессиональные знаки, традиции, символы; духовные ценности, апелляции к ним национальных культур.

В письмах Володи о Китайской войне мы можем пронаблюдать постепенное освоение героем национально-культурно-«чужого» и социально-«чужого», процесс перевода им их из пространства «не-своего» в «свое» лично пережитое благодаря его эрудиции, общему уровню образования и воспитания, интересу, открытости миру других, толерантности ко всем другим и пережитой вместе с другими в те годы их общей судьбе. В письмах же его к Сашеньке о довоенной жизни и в ее посланиях к Володе оппозиция «свое» и «чужое» раскрывает свой потенциал, проявляя свою конфликтообразующую основу в создаваемой автором художественной реальности по вертикали, и актуализируется в параллельных мотивах и темах, конкретизируемых в отношениях:

«свое» и «чужое» (телесное и духовное) в ходе познания каждым из них самого себя, своего «я» в детстве и в ходе их становления; «я-других», непохожих и отчужденных — и «я-мое»; «я-свое» и «чужое» по типам психофизических восприятий и способам освоения мира, самореализации в нем. В этих письмах существенно разграничение на «свое» и «чужое» в параметрах кровнородственных и не-родственных отношений; «свое» и «чужое» в межличностных отношениях с окружающими в своей и «чужой» социально-культурной среде.

Выявляется данная оппозиция и в отношениях преодоления противоречия «своего» и «чужого» в познании мира, в «принятии» его в творчестве, в слове, в любви.

В определении границ «своего» и «чужого» здесь существенны разница в возрасте, темпераменте, психофизических характеристиках воспринимающих и комментирующих «свое» и «чужое»; адекватность «палитры» всех способов восприятия/освоения «своего» и «чужого», наличие или отсутствие (недоступность) отдельных из них и их значимость в восприятии/освоении мира; тождественность или несоответствие нравственным/эстетическим представлениям о должном других или самого себя в ходе своего становления.

Границу между «своим» и «чужим» зачастую определяет отсутствие или наличие духовной/душевной близости с кем-то; социально-ментальные интуитивно усвоенные или привитые стереотипы оценок «чужого» и «своего», знаки их презентации; предрасположенность к пониманию и освоению «не-своего», перевода «чужого» в пространство освоенного; уровни толерантности в восприятии «своего» и «чужого» в зависимости от возраста, эрудиции, образования, интуиции и эмпатии.

Маркерами границ «своего» и «чужого» в письмах обоих героев о мирной жизни являются: детали и знаки телесности, их семиотика; вещные знаки, детали и символы; ольфакторные⁷, гастические, мелодические, темпорально-ритмические и тактильные ощущения в их соответствии «своему» и «чужому» в межличных и личностных предпочтениях, а также кинемы, кинеморфемы и кинесинтагмы, язык жестов, пантомимических и мимических проявлений; интерактивное визуаль-

⁷ См.: Л. И. Шевченко, *Ольфакционный код прочтения чувственных состояний в «Письмовнике» Михаила Шишкина*, в кн.: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 11: *Zmysły*, cz. 2, («Slavica Wratislaviensia», № CLXI), red. M. Filipek, I. Gwóźdź-Szewczenko, J. Kula, A. Paszkiewicz, J. Skowron, Wrocław 2015, с. 95–108.

ное поведение в коммуникации между Володей и Сашенькой, ими обоими и другими, их визуальный (глазной) контакт, тип, направленность и семантика взглядов; различного рода аллюзии, реминисценции в знаковом поле культуры и в «слове» героев.

Особое смысловое напряжение оппозиция «свое» и «чужое» получает в письмах, в которых герои вспоминают о своих отношениях с близкими в детстве. Родная мать ревнующему ее ко всем Володе (эдипов комплекс) — по духу чужда. Ему даже приходит в голову, что по-настоящему он сможет ее любить, «только когда она умрет» [с. 86]. Не признает он и своего слепого отчима, который был ему «отвратителен с самого начала». В сознании Володи не укладывается, как его мать могла привести в их дом «этого непонятого чужого мужчину со страшными запавшими глазами и зеленоватыми зубами торчком. [...] И запах! [...] От него шел тяжелый густой дух большого потеющего тела [...]» [с. 87].

Несмотря на то, что отчим старается наладить с ним отношения, Володя не может даже прикоснуться к принесенным им его любимым пирожным, стыдится быть с ним на людях, и каждой ночью в его сердце вскипает ненависть и к этому чужаку, и к своей матери. Когда же Володя тайком знакомится со своим биологическим (как он думал) отцом, то тоже не испытывает никаких чувств ни к этому для него чужому мужчине, ни к его детям. Даже то, что тот сидит так же, как он, говорит с теми же интонациями, так же жестикулирует, у него такие же ужимки, нос, губы, разрез глаз, — его не приближает к Володе. Между ними нет главного — душевной близости, и, переночевав в его доме, Володя, ни с кем не простившись, уходит. Мать же потом признается Володе, что он — не его сын: она вышла замуж за этого человека, когда забеременела от другого.

Сашенька тоже не любит мать и ревнует к ней своего отца, а затем и любовника матери, в которого влюблена сама. Героиня рассказывает, что многое в детстве делала ей просто на зло. Так однажды она стала выдирать из материнного альбома «фотографии, рвать на кусочки и пускать в унитаз. Начала курить — только потому, что мать не разрешала» [с. 82]. Мать всегда предъявляла к ней завышенные требования, и все Сашенькины «фокусы», ее внутреннее раздвоение на «плохую» себя и «хорошую» шли от ее попыток этому противостоять. Отец же для Сашеньки всегда был «своим», с ним все было по-другому, хотя в письмах Сашеньки его образ неоднозначен.

Примечательно, что и Володя, и Сашенька с течением времени в корне меняют свое восприятие близких, с заботой, любовью и нежностью относясь к ним в преддверии вечной разлуки, а также простившись уже с ними: с возрастом оба героя становятся более толерантными, предрасположенными к переводу «чужого» в пространство «освоенного» и «своего». Причем показ формирования этой предрасположенности актуализирован в романе с помощью акцентации параллельных, встречаемых в письмах обоих героев и сущностно схожих между собой ситуаций, мотивов и тем, где «свое» и «чужое» представлены в отношениях и отмечены маркерами, о которых шла речь уже ранее.

Так, и Володя, и Сашенька пишут друг другу о своих первых встречах с людьми, у которых «особенные потребности», и об отношении к ним своим и — других, о попытках познать через них себя. Сашенька вспоминает, как во время отдыха с родителями она видела странную молодую пару:

У нее не было ноги по колено. Я запомнила, как она загорала, раздвинув ноги — без десяти два. На них смотрел весь пляж, когда он брал ее на руки и нес в море. [...] Когда они возвращались и вылезали из воды, она смеялась, вырывалась из его рук, скакала на одной ноге к своему полотенцу. Люди замирали, глядя на них, то ли ужасаясь, то ли завидуя [с. 49].

Володя же рассказывает о своем опыте приобщения к поначалу «чужому» ему миру незрячих, когда он оказался на даче для слепых детей, где работала его бабушка:

Сначала непривычно было смотреть, как они выбегают на зарядку цепочкой, держась одной рукой за плечо переднего. [...] С ними много пели. Почему-то считается, будто слепые обладают исключительными музыкальными способностями [...]. Каждый день занимались лепкой. Одна девочка слепила птичку, которая сидела на ветке, как человек на стуле [с. 44].

Герой пытается поставить себя на их место, почувствовать все, как они, сделать «чужое» хоть на какое-то время присвоенным им и «своим». Он пишет:

Помню, меня поразило, что на занятиях они должны были окунать руку в аквариум и трогать рыбок. Показалось, так здорово! Я потом, когда в комнате никого не было, подошел к аквариуму и закрыл глаза. Закатал рукав и опустил руку в воду. Прекрасная золотая рыбка на ощупь оказалась ка-

кой-то склизкой гадостью. И вот именно в ту минуту мне стало страшно — по-настоящему страшно, что и я могу когда-нибудь ослепнуть. А для них быть слепым — нестрашно. Незрячий боится оглохнуть. Он боится тьмы в ушах [с. 44].

Причем и Володя, и Сашенька через это «чужое» *других*, не таких, как они, по их способу психофизических восприятий и проявлений, по сути своей не считая их «чуждыми» для себя, проясняют себя через них, приближаясь и к ним, и к себе самим в своем становлении.

Оппозиция «свое» и «чужое» приобретает особое напряжение также в тех письмах героев, где они вспоминают о зарождении в них интереса, любви ко всему миру через «заражение» этим чувством к нему других, о преодолении ими «отчуждения» от себя самих и других в ранней юности в опыте личной влюбленности. Одну из ее модификаций встречаем в рассказах Володи об осмыслении им своей «самости» в отношении «свое/не-свое тело», когда он признается: «Тело свое я не любил и презирал, кажется, с той самой отроческой поры, когда вдруг осознал, что я — это не совсем оно, а оно — это совсем не я» [с. 211]; а также в его рассказах о переживании им конфликта между телесностью и духовностью, осознании трагизма того, что его тело тянет его в могилу. Эта же оппозиция выступает в качестве значимых гносеологических инструментов в острейших Володиных переживаниях самой реальности собственного существования, когда он чувствует себя «ненастоящим». Они близки тому, что испытывала и Сашенька, когда девочкой, вглядываясь в зеркало, чувствовала сама для себя «чужой» и спрашивала:

Почему эти глаза? Почему это лицо? Почему это тело? А вдруг это не я? И это не мои глаза, не мое лицо, не мое тело. А вдруг я — с этими глазами, лицом и промелькнувшим телом — это только воспоминание какой-то старухи, которой я когда-нибудь стану? [с. 30].

Это отчуждение от себя самой у нее «снимается», когда она начинает любить Володю, когда он и его тело становятся для нее родным и «своим», и уже через них она ощущает и «принимает» себя. Уже в их первую ночь все для нее изменилось. Она пишет Володе:

[...] можно было все трогать, что еще только что было недоступным, не моим. Только что было чужое — а теперь свое, будто мое тело увеличилось, срослось с твоим. Я и себя-то теперь чувствовала только через тебя [с. 20].

В любви к Володе Сашенька обретает саму себя и одновременно как бы «присваивает» его суть и его проявления себя во вне. Она замечает, что повторяет его жесты, говорит его словами, смотрит его глазами, думает и пишет, как он. Любя Володю, глядя на все сквозь призму своих чувств, она начинает испытывать как бы восчувствование всего и вся как «своего», ощущает и осознает единение со всем миром

У Володи же «снятие» отчуждения от себя самого и принятие им себя, своей «оболочки», самой «своей сути» и мира проходит сложнее. Представляя его письма к возлюбленной, Михаил Шишкин делает доступными для читателя его детские экзистенциальные переживания и состояния, акцентируя шок от познания им неизбежной конечности своего пребывания на земле и отсюда — бессмысленности самого бытия. Одновременно прозаик показывает, как это чувство бессмысленности существования и страх своего конца у Володи проходит, когда он начинает свои ощущения и переживания вербализировать, когда начинает писать и «снимать» в слове оппозицию «я/не-я», преодолевая в написанном и отчуждение от всего, и саму смерть. Спустя годы, он признается Сашеньке, что уже в самом акте писания чуждое для него и «чужое» (в том числе чуждое даже в нем самом) переставало быть отчужденным: «Все это *не я* начинало отзывать, гудеть в ответ, признавать меня своим. [...] *Не я* делалось мной» [с. 215–216]. Герой даже приходит к выводу, что именно в слове «единственное реальное бессмертие» [с. 217]. Однако со временем он начинает понимать, что «главное — настоящее ни в какие слова не влезает», и что «все, что происходит в жизни важно, — выше слов» [с. 218]. И понимание самого себя, принятие в качестве «своего» и присвоенного — не отчужденного — мира приходит вместе с любовью к нему, с ощущением своей «вписанности» в него, с пониманием и переживанием своей необходимости кому-то и всем. Толчком же к этому может стать заразительная любовь и причастность к, казалось бы, в целом «чуждому» живому и неживому — других, как произошло это с ним, когда он «заразился» любовью к природе ее обожающем учителем биологии. Окончательно же отчужденность от мира «снимается» у Володи, когда он влюбляется в Сашеньку: весь мир ему тогда видится по-другому, становится очень близким, «своим», причем это «свое» у него начинает распространяться как на живое, так и на неживое. В то же время в нем растет понимание разницы между мирами «своим» и «чужим»,

осмысление сути всего бытия. Но во всей полноте начинает он это осознавать уже будучи на войне.

В романе *Письмовник* Михаил Шишкин показывает, что сделать «чужое» «своим» можно только поняв его и «приняв в себя», открыв ему себя и себе же духовно (душевно, сердечно) «присвоив». Тому подтверждением служат и избыточные личностной аналитикой письма Володи, и поражающие непосредственностью в передаче своих наинтимнейших чувств письма Сашеньки о ее отношениях с Янкой, ее детьми и ее мужем, с Чартковым, его первой женой Адой, а также с их дочерью, со «звездочетом» и уже своей (слепленной из снега) «дочкой», с другими героями, — где «свое» и «чужое» представлено в многочисленных жизненно-подобных и фантастических столкновениях и ситуациях, требующих, как нам кажется, также пристального рассмотрения. Особо хотелось бы сказать еще о «своем» и «чужом» в самом слове героев, в их письмах, а значит — и в тексте романа *Письмовник*, однако об этом уже говорилось в статьях других авторов⁸.

“One’s Own” and “Someone Else’s” in Mikhail Shishkin’s Novel *The Light and the Dark*

Notional tension between “one’s own” and “someone else’s” extremes creates a tension of a special kind in Mikhail Shishkin’s novel *The Light and the Dark*. The article analyzes the space of “one’s own” and the boundaries of “someone else’s”, the aspects “someone-else-for-me” in the conscious and unconscious, the personal experience and mental and cultural stereotypes of the heroes, the strategy of presentation “their own” and “someone else’s” in their letters, as well as the specifics of leitmotif images and dual themes in the text in their relation towards the concept sphere of notions of “one’s own” and “somebody else’s”.

⁸ См., к примеру: М. Абашева, С. Лашова, *Стратегии и тактики Михаила Шишкина (К вопросу о художественном методе)*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск] 2012, № 2, <<http://www.apsl.edu.pl/polilog/pliki/nr2/23.pdf>> (дата обращения: 17.03.2016).

Матеуш Яворски

Польша, Университет имени Адама Мицкевича, Познань

КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ШИШКИНА. НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА *ВЕНЕРИН ВОЛОС*

Русская литература на протяжении XX века подвергалась многократным резким изменениям, связанным не только с естественными переоценками эстетики разнообразных течений или читательской публики, вызванными присущими литературному процессу явлениями, но также с поворотными пунктами в развитии как мировой, так и европейской истории. Таким пунктом, несомненно, является 1991 год в России, обозначающий конец социалистического изоляционизма по отношению к западным ценностям и прежде всего продуктам массового потребления¹. Такое новое начало не обошло кругом и художественную литературу, до тех пор пользовавшуюся привилегированным статусом в совокупности областей творческой деятельности. Читаемость книг и, следовательно, финансовый аспект издательского процесса, а также коммерческий потенциал данного материала, внезапно приобрели новое, далеко не маловажное значение². В этой новой среде дебютировали ав-

¹ Хотя следует заметить, что начало этого процесса можем датировать с середины 1980-х, т. е. с так называемой Перестройки.

² Т. Маркова, *Четыре кратких сюжета на тему «Авторские стратегии 2000-х»*, «Toronto Slavic Quarterly» 2013, № 44, с. 49–58.

торы, родившиеся в 60-е годы, то есть последнее поколение, полностью воспитанное и достигнувшее интеллектуальной зрелости в условиях советского режима. Именно этому поколению как первому после распада СССР была предоставлена возможность высказаться без ограничений в форме государственной идеологической цензуры, но с учетом параметров, обусловленных рыночными принципами спроса и предложения, так как литература стала своего рода товаром.

Среди писателей, которые появились на литературной сцене России в начале 90-х годов XX века почетное место занимает Михаил Шишкин. Проза автора *Письмовника*, по мнению многих исследователей современной литературы, отличается уникальностью на уровне языка и подхода к целому ряду аксиологических и идеологическо-исторических вопросов, причем на первый план в этом аспекте, на наш взгляд, выступает проблема идентичности индивида при столкновении с водоворотом большой коллективной истории. Кроме того, романы М. Шишкина также вписываются в широкий контекст русского постмодернизма вследствие своеобразного, существенно онтологически неопределенного, функционирования категории хронотопа. Нелинейное понимание этого ключевого элемента любого художественного текста отражает не только целый ряд постмодернистских идей, отвергающих четкое картезианское мышление о мировом пространстве, заполненном отдельными прочно основанными во времени мыслящими субъектами³, но также переосмысливает весь процесс общественно-исторического развития человечества.

Целью настоящей работы является попытка провести анализ последнего из вышеприведенных аспектов прозы русского писателя, то есть временно-пространственных отношений, на материале романа *Венерин волос* (2005). Интересующее нас произведение является сложной системой, состоящей из многих пересекающихся нарративных пластов: прежде всего, это работа толмача во время интервью у беженцев, история Тристана и Изольды, дневник Изабеллы. Необходимо подчеркнуть, что эти пласты перекликаются не только на уровне сюжетной линии жизни и воспоминаний толмача (хотя и такая интерпретация не исключена, так как этот персонаж, характеризующийся многочисленными автобио-

³ Ср.: A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, в кн.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, с. 217–247.

графическими элементами, объединяет, преимущественно непосредственно, все сюжетные линии), но также в рамках оригинальной трактовки категории времени и пространства.

Первая из них, греческое «χρόνος», в повествовании *Венерина волоса* функционирует как измерение, по сути дела лишенное аспектов прошлого и будущего. Если они появляются, то прежде всего лишь только как до-определение онтологического статуса субъекта (например, «будущий учитель») или как часть «чужого» рассказа по отношению к тексту романа (отрывки, читаемые толмачом и некоторые из его воспоминаний). Следовательно, события и переживания, которые описываются в *Венерином волосе*, происходят в своеобразном едином времени: «Мы и есть во млыве, здесь у времени нет других сторон, да со временем не все понятно, а за окном зима»⁴. В тексте подчеркивается бытие «теперь и сейчас», так как прошлое может существовать лишь только как слово: «Прошлого нет, но если его рассказывать, слова можно растянуть в целые дни, а можно, наоборот, целые годы упихнуть в несколько букв» [с. 289]. Это кажущееся мимолетным и неустойчивым временное определение приобретает свойства вечности с помощью словесности. Единственная временная альтернатива, перед которой стоит человек, — это всепоглощающий безжалостный механизм смерти:

Все умирают, только не одновременно. Но какая в сущности разница — уходят так или иначе целыми мирами, поколениями, империями. Где Византия? Где римляне? Где эллины? Пшик. Ничего нет. Ничего и никого, ни победителей, ни побежденных [с. 332].

Исключительным способом войти в это вневременное ультраустойчивое бытие является письмо: только оно в силах остановить жесточайший закон брэнности. Следовательно, шишкинское понимание категории времени в данном контексте связано с древней идеей «*non omnis moriar*». Однако в интересующем нас романе достигает она предельной интенсивности и в отличие от классического топоса распространяется не только на самого автора-творца, но также на весь мир произведения. Итак, слово — это единственный способ придать происходящему реальность, так как она лишена имманентной прочности и нуждается в языке,

⁴ М. Шишкин, *Венерин волос*, в кн.: он же, *Три прозы. Взятие Измаила. Венерин Волос. Письмовник*, Москва 2012, с. 274. Прочие цитаты из романа *Венерин волос* приводятся по тому же изданию с указанием страницы в скобках.

чтобы ее приобрести. Следовательно, человек, выраженный словом, так же, или даже более реален, чем живой человек⁵. В самом романе бывшая возлюбленная толмача вспоминает:

Один раз ты записал, как я вынимала из лотка за хвост белую мышь, и за нее цеплялась целая гроздь, и у них были глаза-клюквины, и сказал: «Так ты исчезнешь, а вот если я тебя запишу — ты останешься» [с. 404].

В этом контексте категория времени, греческое «χρόνος», подвергается процессу концептуализации в языке и через него, что придает ей свойственную монолитную структуру, лишенную линейной протяженности. Время в произведениях М. Шишкина как будто перестает измеряться минутами, днями, годами, протекая и двигаясь с помощью литературы/записанного слова.

Многочисленные внезапные онтологические сдвиги⁶, позволяющие перенести повествование из одного нарративного пласта в другой, в *Венерином волосе* опираются прежде всего на вышеподчеркнутую емкость категории времени, но сочетается она с определенными элементами в пространственном аспекте. Самым ярким примером шишкинского подхода к греческому «τόπος» является путешествие, совершаемое толмачом и Изольдой. Напряжение хронотопа достигает здесь огромной интенсивности вследствие переключения между двумя комплексами событий и переживаний, но только в одном измерении, причем не во временном контексте — ведь путешествие толмача и Изольды не совпадает во времени с ее поездкой с умершим возлюбленным. Однако в пространственном плане Рим Тристана и Изольды тождественен Риму Изольды и толмача. В какой-то момент тот обнаруживает некую вторичность, обладающую потенциалом разрушить весь ритм повествования:

Почему-то, когда они заказывали билеты в Рим и отель, Изольда хотела остановиться именно в этой гостинице, хотя ничего особенного в ней не было. И вот тогда, высунувшись в окно на ночную дождливую улицу, толмач вдруг подумал, что именно в этой гостинице она была с Тристаном. [...]

Толмач лег, но долго не мог заснуть, потому что все время думал о Тристане, ведь Изольда была с ним в Риме. Перебирал то, что было за день, и вдруг ему пришло в голову, что ведь это с Тристаном она вот так же чо-

⁵ Ср.: А. Лилеева, *Концепт «слово» в романе М. Шишкина «Венерин волос», «Мир русского слова» 2016, № 1, с. 83.*

⁶ См.: В. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. М. Pląza, Kraków 2012, с. 13.

калась и говорила: «*Sento giorni come questo!*». И может быть, они вот так же сидели, может, даже, в той самой trattoria — почему она привела его именно туда? — а на улице тоже шел дождь, и они тоже ждали лазанью и потягивали кьянти, принесенный, может, в этих же самых кувшинчиках. В голову приходили мелочи, детали, смысл которых открывался только сейчас [с. 298].

После этой эпифанической находки-подозрения толмач, не будучи в состоянии преодолеть ощущение повторения чужих действий, старается изменить русло пространственного потока, но терпит поражение, в конечном счете стоившее ему брак с Изольдой. Следует еще отметить, что именно этот фрагмент в рамках повествования *Венериного волоса* совмещает в себе еще один значимый шишкинский прием — смену временной локализации, вызванную сходством пространств описываемых параллельных по отношению к структуре текста романа событий и/или переживаний⁷. Таким образом, пространство в творчестве М. Шишкина нередко является лишь только поводом для перемещения между разными временами, например:

Они возвращались в гостиницу немного пьяные после кьянти и граппы. Стояли и рассматривали барельефы на самой знаменитой в мире колонне: вот римские разведчики возвращаются с отрубленными головами даков, вот даки сдаются и женщины с детьми покидают свои дома, а римляне вселяются со своим скотом, здесь дак себя закалывает, чтобы не сдаваться римлянам, там солдат целует руку Траяну, еще выше дакские женщины факелами поджигают голых убитых римских солдат, над ними головы римлян на копьях на стенах дакских укреплений, еще выше римляне рубят деревья — и на колах снова чьи-то головы — и так без конца наверх по спирали — символ движения, прогресса, а на самом верху старый человек — замер, боится пошевелинуться, потерять равновесие, никак не может понять, как он здесь очутился, на такой высоте, — главное, не смотреть вниз, а то закружится голова [с. 296].

Следует добавить, что грамматические формы глаголов в вышеприведенном отрывке также разрушают линейность времени — минувшие события описываются с помощью настоящего времени, так как принадлежат уже не давно исчезнувшей материальной реальности, а вечному не-времени словесности. С другой стороны, воспоминания толмача, на-

⁷ Ср.: С. Н. Лашова, *Принцип пазла: хронотоп и язык в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология» 2010, № 6 (12), с. 187.

ходясь в пределах его сугубо интимной памяти, переданы в прошедшем времени видимо с целью поставить акцент на данный способ понимания неочевидности функционирования хронотопа как в недоопределенной структуре человеческого бытия, так и в литературных произведениях.

Позиция автора, понимаемого как функция, уносящаяся над текстом и организующая его, но и подвергающая многочисленным воздействиям (культурным, языковым, историческим)⁸, в значительной степени дополняет повествовательную стратегию прозы Шишкина. Повествователь-толмач в романе русского писателя поддается автобиографической стилизации, но как будто небрежно забывает предупредить читателя о резких переменах в области хронотопа и введения новых персонажей. Итак, текст *Венерина волоса* насыщен поворотными точками, множественством деталей, складывающихся как на вещественно-сюжетный, так и языковой образ романа:

Кстати, спрашивается, зачем такое обилие каких-то ненужных мелькнувших людей? История маленькая, на всех не хватит. Кто ж спорит: главные варежки не могут обойтись без всех этих официантов, продавцов газет, портье, боев в отеле, пляжных фотографов, голосов с кухонь и милицейских шинелей [с. 281–282].

Этот автокомментарий можно интерпретировать как своеобразное продолжение стратегии, комплементарное по отношению к категориям времени и пространства, опирающееся на сознательное использование поэтики пазла, описанной Светланой Лашовой⁹. Русская исследовательница замечает, что автор *Письмовника* использует постмодернистский прием «сшивания» разных текстов, своего рода предельную интертекстуальность, с целью создать достаточно (для авторской цели) емкое «художественное слово». Следовательно, это **слово** мыслится как медуза, который обладает потенциалом придать реальность описываемым в произведении событиям и людям — реальность, основанную на **бытии-в-слове**.

Целью настоящей статьи была попытка проследить приемы, при помощи которых реализуются категории времени и пространства в прозе Михаила Шишкина на примере романа *Венерин волос*. Причем ин-

⁸ Ср.: М. Foucault, *Kim jest autor?*, в кн.: он же, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999, с. 199–219.

⁹ Ср.: С. Н. Лашова, *Принцип пазла...*

терпретация хронотопа в рамках данного произведения имеет лишь только предварительный характер, не претендующий на полное, вряд ли функционирующее вне формы недостижимого идеала, использование его смыслового потенциала. Итак, безусловно следует подчеркнуть уникальность трактовки хронотопа в интересующем нас романе. Время и пространство неразрывно связаны, но функционируют в нем лишь только как способ выражения человеческого бытия — или в контексте попытки остановить жестокий закон всепоглощающей смерти и бренности, или же по отношению к нелинейности восприятия действительности. Прежде всего, однако, проза Михаила Шишкина, в особенности *Венерин волос*, показывает, что обе категории, являвшиеся предметом наших размышлений, неочевидным образом дополняют друг друга, предоставляя художественной литературе возможность проникнуть через сеть сложнейших пространственно-временных лабиринтов с целью поймать мимолетность человеческого присутствия в мире.

The Categories of Time and Space in Mikhail Shishkin's Prose. An Approach to *Maidenhair*

The present paper aims at conducting an introductory analysis of the categories of time and space in the works of Mikhail Shishkin on the example of his novel *Maidenhair*. The author of the paper takes notice of the Russian writer's original understanding of time, which is devoid of linear thinking. In the analyzed novel time, history and human beings may only be real thanks to literature as it is the only means of preserving one's existence. Moreover, the present paper interprets the category of space as a mere pretext for changing the time of storytelling. In short, the analysis of *Maidenhair* has led us to the conclusion that the two categories combined and seen that way allow the reader to see how fragile and unstable a being a man is.

Изабель Дебре

Франция, Гренобльский университет

ДВА РОМАНА МИХАИЛА ШИШКИНА В ЗЕРКАЛЕ РОССИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ НУЛЕВЫХ

Роман *Взятие Измаила* Михаила Шишкина вызвал интерес критики, получив в 1999 году престижную премию Букер. Стоит напомнить, какова была литературная обстановка конца 90-х.

После развала Советского Союза начались лихие годы постмодернизма. Многие писатели и литературные критики сменили профессию. Журналы переживали кризис. Под вопросом оказались многочисленные критерии оценки литературы. Некоторые критики начали переоценивать литературные произведения по так называемому гамбургскому счету (это означало, что тексты, которые высоко оценивались в рамках советской парадигмы, теперь могли квалифицироваться как слабые, и наоборот).

Утверждение новых критериев означало возникновение новой критики (например, в толстых журналах появилась «новая идеологическая критика»¹). Довольно часто оказывалось, что новоявленные литератур-

¹ «Новая идеологическая критика [курсив авторов книги. — И. Д.] 1990-х — начала 2000-х годов в основном связана с „толстыми” журналами, хотя к этой тенденции тяготеют и такие газетные/интернетовские критики, как А. Немзер, А. Агеев и П. Басинский. Критики этого типа высказываются с точки зрения некоего идеологического „мы”. И хотя

ные (и вообще эстетические) ценности связаны с нравственностью, с понятием добра и зла, иногда и с религией. Дело в том, что, помимо традиционного жанра критического эссе в толстых журналах, появились новые жанры критики, такие как газетная или интернет-критика. Между этими разными средствами массовой информации возникла конкуренция. Полемика развивалась вокруг темы постмодернизма. Критики-традиционалисты (журнальная критика) увидели в некоторых произведениях влияние Запада и западных ценностей. Это касалось не только романов Владимира Сорокина и Виктора Пелевина, но отчасти и романа М. Шишкина *Взятие Измаила*.

Возникает вопрос, был ли встречен следующий роман Шишкина *Венерин волос* так же, или в 2005 году оценки критиков изменились?

Выбирая критические статьи для анализа, мы не стали рассматривать короткие отзывы и рецензии, индивидуальные реакции в частных блогах, все интервью с писателем, а также статьи, которые нам показались исключительно полемичными.

Взятие Измаила: постмодернизм и влияние Запада

Посмотрим сначала, как критики толстых журналов встретили *Взятие Измаила*. Мы приведем два примера, взятых из журналов «Новый мир» и «Знамя», в которых роман М. Шишкина рассматривается как постмодернистское произведение.

Взятие Измаила было опубликовано в журнале «Знамя», заместителем главного редактора которого была и до сих пор является Наталья Ива-

границы этого „мы” не всегда четко обозначены, ясно, что, например, Наталья Иванова, Агеев, Чупринин или Никита Елисеев выражают взгляд на литературу и культуру, который должен быть близок **либеральной интеллигенции** [здесь и далее выделение жирным шрифтом наше. — *И. Д.*] — от шестидесятников до среднего поколения — верящей в ценности либеральной модернизации и гражданского общества. А позиция Ирины Роднянской, Ренаты Гальцевой, Павла Басинского, Евгения Ермолина — при всех различиях между ними — артикулирует идеологию „**традиционной русской интеллигенции**”. Эти критики и репрезентируемая ими „референтная группа”, решительно не принимая всего связанного с советской культурой, либо ищут пути возвращения к консервативным основаниям русской культуры (по преимуществу **домодерным**) — среди которых главенствующее место занимают **культ классики и христианская религиозность**, — либо пытаются найти приемлемое сочетание модернизации с „незыблемыми” ценностями». *История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи*, сост. Е. Добренко, Г. Тиханов, Москва 2011, с. 165, <<http://www.litmir.co/br/?b=249044&p=165>> (дата обращения: 12.08.2016).

нова². Одним из первых критических отзывов на роман стала статья Марии Ремизовой³, напечатанная в конкурирующем журнале «Новый мир»⁴.

Критик делает много упреков в адрес писателя. Она считает, что содержание романа не соответствует его форме, поэтому произведение сводится к пустому упражнению в каллиграфии. И хотя признает некоторое мастерство Шишкина, то это мастерство стилизации, а отсюда один шаг к имитации. По ее словам, писатель «имеет репутацию тонкого знатока языка и изысканного **стилиста**»⁵; «Шишкин „самодостаточно” **сымитировал** не персоналии, а **дух** русской классики, создав филигранно стилизованный текст, рассчитанный на эффект „**ложного** узнания”»⁶.

Тут важны слова «дух» и «ложный». Слово «дух» относится к понятию «духовности», это одно из знаковых слов для борцов с релятивизмом и постмодернизмом. Слово «ложный» следует соотносить с противоположным понятием — «искренний», так как «искренность» является одним из главных критериев литературы «по гамбургскому счету». Все помнят статью Владимира Померанцева *Об искренности в литературе*⁷, которая в начале Оттепели разоблачила соцреализм и ознаменовала торжество новой парадигмы интеллигенции 60-х годов.

Ремизова считает содержание романа ничтожным, утверждает, что он лишен общего сюжета, а его композиция слишком сложна: «впечатление от структуры *Взятия Измаила* — это **хаос**. Сюжета — в обыкновенном понимании — в нем нет»⁸. «Хаос» — следующее важное слово в рецензии. Оно противостоит понятию «космоса» как организованного существования бытия. Отсюда вытекает предположение о деяниях Бога как организатора космоса.

По мнению Ремизовой, Шишкин «полагал написать **симфонию** [...] но вышло скорее подобие какофонии»⁹. Слово «симфония» отсылает здесь не только к музыкальному жанру, но и к религиозному видению

² В этом же журнале было опубликовано и первое произведение М. Шишкина *Урок каллиграфии*.

³ М. Ремизова родилась в 1960 г. в Москве. Работала, в частности, в «Независимой газете» и в «Континенте».

⁴ М. Ремизова, *Вниз по лестнице, ведущей вниз*, «Новый мир» 2000, № 5, с. 190–193.

⁵ Там же, с. 190.

⁶ Там же.

⁷ Статья была опубликована 12-м номере «Нового мира» за 1953 г.

⁸ М. Ремизова, *Вниз по лестнице...*, с. 191.

⁹ Там же.

мира. Помимо того, что оно подразумевает многоголосие, ассоциируется также с понятием «византийская симфония», то есть с принципом соединения земного и духовного, государства и церкви.

Дальше следует прямой упрек в отсутствии этичности, или, точнее, этической позиции автора романа¹⁰. М. Ремизова считает неприемлемыми описание отцовской любви рассказчика к своей дочери-инвалиду и рассказ о гибели восьмилетнего сына, которого раздавила машина. По ее мнению, недопустим также тон рассказа, отсутствие пафоса, в чем она усматривает некоторый цинизм или, по крайней мере, отсутствие гуманизма.

Если Шишкин действительно пережил трагедию, которую опять-таки на равных правах с вымышленными и достаточно **игровыми** эпизодами вставил в свой текст, то остается только умолкнуть. Комментировать подобные вещи невозможно. Если же трагедии не было, то как с такими вещами можно **играть**, как вообще можно *вымышлять* что-то подобное, представить невозможно. Повторюсь: эта проблема осталась для меня неразрешимой...¹¹

В процитированном фрагменте статьи нужно отметить слова «игровыми» и «играть». Они вписывают текст Шишкина в парадигму постмодернизма. В самом деле, писатели-постмодернисты утверждают, что они уже не верят в возможность создания новых смыслов. Таким образом, им остается только играть с уже существующими текстами. Новый текст состоит из элементов старых текстов. Его нельзя читать буквально, искать в нем смысл. Можно только оценить виртуозность игры писателя.

Дальше критик переходит к обвинению Запада:

Популярная в свое время лингвофилософия породила у **западных** писателей стремление переместить *средство* художественного изображения (то есть язык) на место главного действующего лица, сделав из него *предмет* изображения, вытеснивший — с такими-то тылами — из **западного романа** все остальное¹².

Роман М. Шишкина — западный роман. Это значит, по мнению критика, что он не отражает реальность, а только играет с языком без цели

¹⁰ «[...] само уравнивание этих фрагментов сигнализирует либо об этической индифферентности автора — либо (парадоксально!) о его художественной нечуткости...» — пишет Мария Ремизова; там же, с. 192.

¹¹ Там же.

¹² Там же, с. 193.

и без смысла. Ремизова предостерегает от такого слепого подражания Западу (известно же, что Запад этимологически связан с упадком):

Спрашивается, зачем, точно замороженная крыса, следовать тропой **упадка**, если можно попробовать какой-то **иной путь**, пусть даже пока и не вполне различимый в тумане. Не факт, что он куда-нибудь приведет, но факт, что проторенная дорога уже наверняка ведет в довольно **тесное** и отгороженное от жизни пространство, хотя и оборудованное кондиционером и компьютером, подключенным к всемирной сети¹³.

Довольно интересным здесь является употребление словосочетания «иной путь», так как оно отсылает к давнему спору между западниками и славянофилами. Ремизова, конечно же, не забывает подчеркнуть, что Шишкин живет не в России, а в Цюрихе. Она подразумевает, что автор больше не способен к состраданию, что он заразился западной жизнью, как вирусом. Отметим в этом фрагменте и мотив «тесноты», оппозиционный по отношению к традиционно ассоциирующимся с Россией широким просторам, а также мотив неестественной жизни, которую символизируют здесь образы кондиционера и компьютера.

Статья очень интересна с точки зрения изучения традиционной реалистической критики, для которой литература непосредственно отражает действительность. М. Ремизову очень беспокоит в трагедии рассказчика граница между правдой и вымыслом. При этом этическая, и даже идеологическая, позиция писателя должна быть всегда четко обозначена. Не допускается никакого онтологического сомнения. Каждый персонаж должен быть четко мотивирован психологически и духовно. Недопустимо, по мнению М. Ремизовой, фактическое описание бессмысленной гибели или инвалидности ребенка, так как это неэтично.

В традиционной парадигме язык и стиль должны быть в полном единении с содержанием, они должны служить смыслу, а не составлять преграды между автором и читателем, поэтому фактически исключаются все языковые и формальные поиски и новшества. М. Ремизова дискредитирует стилистические находки писателя, обвиняя его в расчете и неискренности.

Название статьи свидетельствует о том, что в мировоззрении ее автора существует некая метафорическая лестница, которая должна вести вверх, то есть какая-то вертикальность ценностей. Это религиозная

¹³ Там же.

картина мира. Литература должна стремиться к описанию абсолютного бытия.

Не случайно слово «бытие» содержится в названии статьи¹⁴ другого критика, Карена Степаняна, специалиста по творчеству Федора Достоевского. Степанян принадлежит к старшему поколению критиков, то есть тех, которые прожили в Советском Союзе дольше, чем в новой России (он родился в 1952 году в Ереване). Статья была опубликована в «Знамени», то есть в том же журнале, в котором был напечатан роман М. Шишкина. Несмотря на это, критик дает довольно строгую оценку роману.

К. Степанян, как и М. Ремизова, упрекает Шишкина в подражании Западу («догонять мировую» литературу), что для него, как и для Ремизовой, ассоциируется с постмодернистской игрой («иронично-ернической или изошренно-эстетской игрой»)¹⁵. Он также выступает за реализм в литературе¹⁶ и замечает, что автор, наоборот, максимально отходит от реальности¹⁷. В отличие от М. Ремизовой, К. Степанян не хочет рассуждать об этической позиции писателя¹⁸, но делает акцент на отсутствие патриотизма, как ему кажется, у М. Шишкина, или, по крайней мере, у его персонажей. Он возражает против такого представления России.

Для большинства из них это страна властителей-самодуров, воров-чиновников и «рабов в тридцатом поколении», где личностей не существует, а если появляются — их уничтожают; лагеря и тюрьмы для своих, казачьи набеги и саперные лопатки — для соседей [Степанян].

У персонажей М. Шишкина нет чувства принадлежности к стране, они принадлежат какому-то абстрактному миру, живут вне простран-

¹⁴ К. Степанян, *Отношение бытия к небытию*, «Знамя» 2001, № 3, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/stepan.html>> (дата обращения: 12.08.2016). Далее цитаты из данной статьи будут помечаться фамилией автора в скобках.

¹⁵ «Многие решили, что наша литература, сильно подзадержавшись, теперь должна **догонять мировую**: отбросив устаревшие категории постижения жизни, «учительства», стать иронично-ернической или изошренно-эстетской **игрой**» [Степанян].

¹⁶ «Между тем серьезная русская литература на рубеже веков выходит к главной теме современности: о самоидентификации человеческого бытия, проще говоря — о том, что делает бытие человека на земле реальным и что такое вообще **реальность** — в жизни, в мироздании, **в литературе**» [Степанян].

¹⁷ «[...] автор *Взятая Измаила* стремится вывести своих героев из-под власти времени [...]» [Степанян].

¹⁸ «[...] не буду пытаться описывать, на основании анализа романа, мировоззрение автора [...]» [Степанян].

ства и времени: «Герои романа находятся (и телом, и душой) между эпохами и странами [...]» [Степанян]. Они лишены реальности и плоти. Они способны только на цинизм, иронию, то есть на постмодернистскую игру. Отметим здесь выражение «Божий мир»:

Но персонажи *Взятия Измаила* занимают положение стороннего наблюдателя не только по отношению к стране, но и к **Божьему миру** в целом. Позиция эта — отчуждение и ирония [Степанян].

То место, которое должны занимать персонажи, занимает слово как таковое («лишь слово способно обрести плоть»). Сами персонажи являются только оболочкой, формой существования для слов. Заметим, что такой подход не так далек от того, что написал Михаил Бахтин о диалоге в полифонических романах Ф. Достоевского. В самом деле, дальше К. Степанян упоминает роман *Идиот*, где одна из главных идей состоит в том, что нельзя допускать десакрализацию искусства. Именно такая десакрализация совершилась, по мнению Достоевского — а точнее, его персонажа Мышкина — на католическом Западе. Она и привела к исчезновению границы между добром и злом и, фактически, к постмодернизму:

Тогда и мир оказывается миражным, «набитым истиной» (являющейся «продуктом судебного разбирательства»), где **добро и зло** равноправны и переходят друг в друга, и одно якобы не может существовать без другого, где равнозначны (или равно-незначны) и молитва, и ерническая поговорка, и высокий и низкий стили, и вообще все [Степанян].

Но, по мнению Степаняна, М. Шишкин избегает такого разрушения границ, так как его автор-рассказчик, в отличие от персонажей, не лишен существования, именно в нем и ведется внутренний диалог, который, по М. Бахтину, обеспечивает бытие:

Его взгляд на мир отличается от мировоззрения большинства персонажей, о чем мы можем судить по мелким, но весьма значащим деталям [...].

Ведь самое главное, что мы узнаем о персонажах, — это то, в чем они отражаются в повествователе (или он в них), что важно для него самого — трагическая любовь к ребенку, муки непонимания с остальными близкими [Степанян].

В итоге, несмотря на то, что автор романа оторван от своей страны, он может быть, спасется. Критик хочет услышать в последних словах ро-

мана своего рода покаяние, как будто Шишкин уже не так уверен в правильности своего выбора эмиграции.

И очень многое меняет отчаянный — несмотря на кажущееся, вроде бы, устройство жизни в нормальной стране — финальный вскрик повествователя: «Где сошел? Куда попал? <...> [пропуск критика. — И. Д.] Где я?». Это начало смирения и сокрушения, начало покаяния, а значит — возобновляется движение времени [Степанян].

Итак, у К. Степаняна позиция не настолько резко отрицательна, как у М. Ремизовой. Может быть, потому, что М. Шишкин — писатель «своего» лагеря, то есть журнала «Знамя». Удивительно, на наш взгляд, заключение Степаняна, утверждавшего, что Шишкин не постмодернист, тогда как к постмодернистам критик относит, например, Владимира Маканина (после публикации романа *Андеграунд, или Герой нашего времени*).

Многочисленные религиозные мотивы и отсылки к романам Ф. Достоевского показывают, что К. Степанян читает Шишкина через призму знаменитого классика, которого, в свою очередь, откровенно считает чуть ли не единственным возможным примером и ориентиром для будущей русской литературы. Он предостерегает М. Шишкина от равнодушия и отчуждения, как от самого опасного греха — ведь это грех Ставрогина. По мнению критика, литература должна указывать на добро, на красоту, на Бога. Она должна давать нравственные ориентиры.

Для К. Степаняна, как и для М. Ремизовой, подражание Западу представляет собой опасность для русской культуры, так как оно означает отказ от религиозности и от традиционных нравственных норм.

Венерин волос: эгоизм и шарлатанство

Подобный традиционалистский подход характеризует восприятие критикой следующего романа Михаила Шишкина *Венерин волос*, который в 2005 году был опубликован в том же журнале «Знамя». Наталья Иванова¹⁹ отметила главные упреки в адрес Шишкина:

¹⁹ Правда, Иванова говорит о разных типах «негативного» восприятия романа критиками: «Энергия неприятия Михаила Шишкина, усиленная успехом его романа *Венерин волос* („Нацбест“, лонг-лист и реальные шансы попасть в „шестерку“ русского „Букера“), объединила очень разных критиков — настолько разных, что это, если не ошибаюсь, вообще уникальный случай их „негативного“ совпадения»; Н. Иванова, *Можно ли перепатриотичить патриота?*, полит.ру, 26.07.2005, <<http://polit.ru/article/2005/07/26/ivanovashishk/1345354395000/>> (дата обращения: 12.08.2016).

Получается, что яростный гнев критиков вызывает а) местопребывание, т. е. «прописка» писателя; б) его «интеллектуализм», попросту говоря — умничанье; в) его «успешность» (премия Букера 2000 года, премия «Нацбест», шум вокруг последнего романа и т. д.) при полнейшем неучастии Шишкина, его равнодушии, независимости и необщительности²⁰.

Возьмем для примера статью *Протокол действия, не имеющего причины* Дмитрия Ольшанского²¹, который на ежедневном портале ГлобалРус.Ру²² выступил с чисто идеологической критикой романа. В этой статье автор якобы приходит в ужас от «философического самодовольства, **антихристианского эгоизма**» писателя: «я спасся, я счастлив, а значит — и весь мир во мне ликует». Он ставит в упрек писателю, что тот спасся, «укрылся в Швейцарии». Критик считает также, что М. Шишкин, как Владимир Набоков, и в отличие от Достоевского, понимает зло как чисто внешнее явление:

Лишенный способности к состраданию, запертый и глухой в мире собственной уникальности, самооценности и добродетели, его герой не может добраться и до первопричины **зла**, которое, в отличие от добра, заведомо обитает не **вовне**, но только внутри исповедующейся души, монологи которой составляют *Венерин волос*. А такая исповедь немислима без острого переживания собственного греха и гнетущего **чувства вины** — **и даже за чужие злодеяния** [Ольшанский].

Из других позиций написана статья Никиты Елисеева, который одним из первых отозвался о романе в «Новом мире», публикуя довольно жесткий критический текст²³. Он говорит о стратегии успеха и о шарлатанстве писателя.

Как К. Степаняна и М. Ремизову, Н. Елисеева можно отнести к старшему поколению критиков²⁴. Автор ставит под сомнение искренность писателя, а также его писательскую этику. Он замечает, что М. Шишкина не интересуют персонажи романа, и что он не придает им психологической глубины, зато тщательно вырабатывает стилистические детали.

²⁰ Там же.

²¹ Он родился в 1978 г.; в 2002 г. в статье *Как я стал черносотенцем* отрекся от своих либеральных взглядов, стал лимоновцем.

²² *Протоколы следствия, не имеющего причины*, ГлобалРус.Ру, 22.07.2005. <<http://potrebnosti.globalrus.ru/critics/778207/>> (дата обращения: 18.08.2016). Далее цитаты из этой статьи будут помечаться фамилией автора в скобках.

²³ Н. Елисеев, *Тертуллиан и грешники*, «Новый мир» 2005, № 9, с 168–172.

²⁴ Он родился в 1959 г.

Далее Елисеев выдвигает интересную и плодотворную, как нам кажется, мысль о том, что стиль М. Шишкина можно определить как барочный. В самом деле, в истории искусства стиль барокко часто приходит на смену классицизму, в котором строго соблюдаются правила и через искусство передается мироощущение стройности и гармоничности мира.

Н. Елисеев, правда, тут же отказывается от этой мысли. Барочный писатель всячески «отвлекает от главного», а у Шишкина якобы главного нет. Его цель, по мнению критика, — только продемонстрировать свое мастерство.

Также критик обвиняет писателя в отсутствии гуманизма и в эгоизме. Автор совсем не сочувствует своим персонажам, ему интересен только он сам в лице своего *alter ego*, рассказчика, толмача. Писатель не более, чем шарлатан, который пытается продать свой некачественный товар:

[...] и вот он принимается рассказывать нам одну бесконечную историю про изнасилования, избиения, поджоги, грязь, несправедливость, ненависть; одна история переходит в другую, один герой превращается в другого — ведь совершенно **не важен человек!** Важна история²⁵.

Н. Елисеев, как и М. Ремизова и К. Степанян, говорит о мотивах игры и цитатности, но, в отличие от них, он не относит это к стилю постмодернизма и влиянию Запада, а обвиняет писателя в прямом обмане читателя-потребителя: «Читатель уже понял, что с ним вступили в **игру**, поскольку какие ж речки и поля на лестничной площадке? Грамотный читатель даже какие-то **цитатки** выловит [...]»²⁶.

Критик здесь сам представляет себя в роли обманутого читателя, употребляя такие выражения, как «лезет ко мне в душу», «мне этот товар загоняет», «я уже клиент, уже потребитель, уже подопытный», и развивает метафору недобросовестного продавца, который пытается отвлечь внимание клиента от товара плохого качества.

Интересен в этой статье образ обобщенного читателя. По мнению Н. Елисеева, М. Шишкин пользуется интеллигентностью своего читателя. Такой читатель не посмеет критиковать его стиль: «**Интеллигентный читатель покорно согласится** даже на вот такую работу со стилем [...]»²⁷.

²⁵ Там же, с. 169.

²⁶ Там же, с. 168.

²⁷ Там же, с. 170.

С одной стороны, Н. Елисеев и другие критики-традиционалисты, действительно, являются представителями интеллигенции, то есть наследников Оттепели и «Нового мира» Александра Твардовского, для которых искренность — один из главных критериев в оценке литературного произведения. С другой стороны, Елисеев ставит себя отдельно от других. Он тот, кто разоблачил «стратегию» М. Шишкина:

Мне-то подобная работа со стилем [...].

Стратегия читательского успеха у Шишкина проста. **Читатель Шишкина — интеллигент**. Он прочел Шаламова и Солженицына. Ему неловко за радости и нестроения российской жизни. А в руках у Шишкина — булавка. Обыкновенная булавка. Но когда ею колешь в руку — **больно**, неприятно. Да? А им какво? Получи — почитай про зверства чеченских сепаратистов, а теперь про зверства российских войск в Чечне, а теперь про еврейский погром в Ростове-на-Дону в 1905 году, а теперь про то, как белые красных убивали [...] ²⁸.

Критик, как нам кажется, призывает интеллигенцию отделаться от вечного комплекса вины перед народом и от комплекса незнания русской действительности и оторванности от народа: «Не нравится? А не стыдно нос воротить **от правды жизни?**» ²⁹.

Напомним, что судьба интеллигенции была одной из самых злободневных тем в толстых журналах 1990-х годов. Интеллигенция должна перестроиться, вероятно, чтобы не пропасть в новых экономических условиях. От интеллигенции отделился писатель М. Шишкин, потому что он якобы не испытывает стыда и боли, а наоборот, питается чужой болью. Его жизненная позиция, по мнению критика, безнравственна: радуйся жизни, пока ты не на месте того, кто страдает; не надо бороться против несправедливости, потому что такая борьба приводит только к большей несправедливости. В конце статьи становится понятным ее название: «Тертуллиан писал, что в раю праведники будут наслаждаться муками грешников. Вот именно такого тертуллиановского праведника описывает Шишкин» ³⁰.

В статье Н. Елисеева очень ярко высказано все то, чего традиционный критик-реалист ждет от литературного произведения: четкой этической

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с. 172

позиции автора-рассказчика (боль, сострадание к положительным персонажам, осуждение плохих); четкого разделения между добром и злом, между жертвами и палачами, чтобы писатель не играл с читателем, или хотя бы играл по определенным правилам (соблюдал условность времени и пространства), чтобы писатель уважал чувствительность читателя и не использовал грубой лексики, не описывал шокирующих читателя сцен с изнасилованиями, избиениями, поджогами. Описание таких явлений допускается только если оно направлено на то, чтобы все узнали об их существовании, и в надежде, что они не повторятся... Иначе это дурной тон!

Венерин волос: метафора апокалипсиса и времени после Истории

На статью Н. Елисеева ответила Майя Кучерская³¹ уже не в толстом авторитетном журнале, а в более молодом альтернативном издании, в журнале «Критическая масса»³², издававшемся с 2002 по 2006 год. Тут мы имеем дело с критикой другого рода и с другим поколением, которому намного легче принимать и оценивать новаторские романы М. Шишкина.

Майя Кучерская упрекает критиков-традиционалистов в том, что они слишком большое внимание уделяют биографии писателя, а также его жизненным и идеологическим позициям, зато мало изучают сам текст романа. Что касается М. Шишкина, то она считает, что пишет он не только для русских, а для всех читателей, поэтому не имеет значения его место жительства. Таким образом, вопросы о патриотизме или о славянофильстве и западничестве вообще не рассматриваются.

Она противопоставляет авторитарным критикам еще один контраргумент: нужно принимать в расчет не только сам текст, но и книгу как предмет, то есть обложку, иллюстрации, эпиграф. По ее мнению, читатель должен участвовать в построении смысла романа, чтение ведется как расследование, где все улики важны.

³¹ Она родилась в 1970 г. К тому же, после окончания МГУ училась еще и в США (1992–1995). У молодого поколения другое представление о работе писателя и о художественной литературе.

³² М. Кучерская, «Бог сохраняет все, особенно — слова...», «Критическая масса» 2005, № 2, <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ku4.html>> (дата обращения: 18.08.2016). Далее цитаты из этой статьи будут помечаться фамилией автора в скобках.

Как мы видим, здесь выражается новый подход к литературному процессу, где читатель не клиент-потребитель, а соучастник, в отличие от типа обманутого читателя, который был представлен Елисеевым.

А что касается улик, то по ее мнению, ключевой подсказкой является изображение сцены из Апокалипсиса «воскрешение плоти»:

Первая подсказка заключается уже в оформлении романа, которое сделал «Вагриус». На обложке *Венериного волоса* — фрагмент фрески *Воскрешение плоти* Луки Синьорелли в итальянском соборе Орвието [Кучерская].

Дальше развивается мысль о том, что роман нужно читать именно в свете этого христианского обещания. Слово обещает воскрешение.

Только писатель способен смотреть, не отворачивая глаза, на все ужасы, которые совершает человечество. Другой бы отвернулся, как читатель Н. Елисеев, и кричал бы про дурной тон. Дело в том, что у писателя есть дар и миссия: он должен свидетельствовать. Писатель сам ничего не может, он способен только передавать и переводить слова. Он сохраняет надежду на то, что слово будет действовать. Слова — единственная форма существования. По мнению критика, другого смысла в романе нет.

[...] ничего, кроме того, что сказал, Шишкин сказать не хочет. Венерин волос всюду пробьется, всегда прорастет, так как земная жизнь бесконечна. Но она неотделима от наших слов о ней. **«Мы то, что мы говорим»** [Кучерская].

Заметим, что такое представление о литературе резко отличается от традиционного реализма. Но М. Кучерская не так далека от романтического видения поэта-пророка. Здесь речь идет не о поэте-гражданине, который может изменить мир. Конечная цель — не революция, а воскрешение. Боль и страдания превращаются в слова благодаря писателю-толмачу, и этим человек спасается от смерти. В этом есть какая-то магическая и трансцендентная сила. Таким образом, если верить М. Кучерской, можно сказать, вопреки К. Степаняну, что в романе М. Шишкина происходит новая сакрализация литературы.

Почти в том же ключе роман *Венерин волос* читает Ксения Рождественская³³, дочь поэта Оттепели Роберта Рождественского, которую также можно отнести к младшему поколению критиков³⁴.

³³ К. Рождественская, *Изречения выхода в день*, «Новое литературное обозрение» 2005, № 75.

³⁴ Она родилась в 1970 г.

Так же, как Н. Елисеев, она быстро и окончательно опровергает тезис о плагиате романа Михаила Гиголашвили *Толмач*, который вышел в печать незадолго до *Венериного волоса*³⁵. Так же решительно она провозглашает, что место жительства писателя не имеет никакого значения. То, что М. Шишкин живет в Швейцарии, не мешает ему писать по-русски лучше любого русского, живущего в самой России. Для убедительности она приводит примеры В. Набокова и Саши Соколова³⁶. Правда, она тут же указывает на разницу мировоззрений у этих писателей. У С. Соколова диалог происходит внутри главного героя, тогда как у М. Шишкина эти голоса приходят к толмачу извне³⁷.

Дальше она развивает мысль о том, что время в романе — это время после апокалипсиса, время, когда мертвые воскресли. Заметим, что этот библейский мотив созвучен мотиву «конца истории», который свойственен постмодернизму³⁸. Время циклично, это вечное повторение, а роль постоянного и бесконечного воскрешения мертвых предоставлена именно писателю: «человек, который сядет и запишет все это, приговорит мир к бесконечному **циклическому** проживанию одной и той же жизни, к воскресению и умиранию и еще одному воскресению»³⁹.

К. Рождественская понимает тему Швейцарии и мигрантов как метафору. Швейцария — это рай, куда хотят попасть умершие, но их, как мигрантов, не пускают. Мертвые приговорены к вечному блужданию, и только слово может их спасти, поэтому они бесконечно приходят снова и снова и рассказывают свои истории. Они снова приходят, чтобы свидетельствовать о себе и о своих историях, благодаря переводчику-толмачу, и нужно этому радоваться, поскольку слово спасает их от ада и от забвения. Персонажи не имеют значения, они как куклы, которых

³⁵ Об этой полемике см.: А. Кузьменков, *Шишкин на ровном месте*, «Литературная газета» 2014, № 34, <http://www.lgz.ru/article/-34-6476-3-09-2014/shishkin-na-rovnom-meste/?sphrase_id=93250> (дата обращения: 18.08.2016).

³⁶ Шишкина сравнивают с С. Соколовым и с В. Набоковым еще другие авторы; см.: Д. Ларионов: *Обице места: в любви и на войне*, «Новое литературное обозрение» 2011, № 107, с. 271–277, а также С. Орбий в своей монографии: *«Вавилонская башня» Михаила Шишкина: Опыт модернизации русской прозы*, Благовещенск 2011; и в статье: *История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин)*, «Новое литературное обозрение» 2012, № 118.

³⁷ Правда, это отмечал и Д. Ольшанский, из чего он делал вывод, что герой-рассказчик — эгоист!

³⁸ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, 1992.

³⁹ К. Рождественская, *Изречения выхода...*, с. 297.

одевают словами и историями. Люди меняются, истории повторяются. А временное измерение нарратива теряет исторический и приобретает мифический характер.

Автор статьи, отвечая на упреки Н. Елисеева, соглашается, что такая радость жизни вопреки всему противоречит всей русской литературной традиции, где больше ценятся покаяние, ответственность за злодеяния других... Но рассказчик М. Шишкина не претендует на роль всемогущего, как бывало у классиков. Он намного скромнее. Он делает свое дело: «помогает душам одеться словами, как плотью». Наконец К. Рождественская соглашается, что местами стиль М. Шишкина слишком сложный и утомляет. Процесс воскрешения словами не всегда полностью и безупречно срабатывает.

Итак, можно сказать, что К. Рождественская, с одной стороны, трактует роман М. Шишкина в рамках постмодернистской парадигмы, где уже не может быть исторического, а только циклическое, апокалипсическое время. Но с другой стороны, роман вполне вписывается и в традиционную русскую религиозную картину мира.

Еще один вывод. На примере этой статьи видно, что молодые критики уже не требуют полного соответствия с реальностью. Они согласны читать роман метафорически. Они допускают, что на русском языке можно писать не только о России и не только для русских.

Подводя итоги, заметим, что традиционалистские критики увидели в романах М. Шишкина подтверждение своей теории о десакрализации литературы в современной России. Для некоторых не может быть и речи о смене критериев оценки художественного произведения. Эти критики бьют тревогу и пытаются предотвратить движение вниз русской литературы и культуры в целом. Причину спада они видят во влиянии Запада, а точнее — постмодернизма. Как первый роман *Взятие Измаила*, так и второй *Венерин волос* были встречены ими как постмодернистские и, более того, откровенно антирусские.

Либеральная критика склонна к экономическим метафорам. Писатель стал не более чем продавцом слов. Следуя логике эпохи, книгу стали рассматривать как товар. Либерализация чтения заключается в том, что читатель — как потребитель — в праве требовать от писателя качественного продукта. Новые критерии сводятся к удовлетворению читателя,

а для этого писатель не должен давить на читателя, ставить его в некомфортное моральное положение (так у Елисеева).

Молодое поколение призывает рассматривать книгу не как товар, а как предмет, имеющий форму и «оболочку». Писатель уже не пророк, и даже не судья. Но он и не продавец. Он разве лишь толмач, такой же беспомощный, как все люди после катастрофы. Но зато через него происходит новая сакрализация, уже не поэта, а слова.

Поэтому, опираясь на пример восприятия творчества М. Шишкина, можно усмотреть определенную цикличность в процессе развития самой критики, которая переходит от некоторой религиозности в традиционном, реалистическом духе к более прагматическому подходу к искусству под влиянием новых экономических реалий либерализма и персонализма (метафора продавец — клиент) и наконец — движется к новой религиозности. Молодые критики, преодолев традиционные требования реалистической критики к писателю, с одной стороны, и отношение к тексту как к товару — с другой, вновь убедились в силе литературного слова.

Two Shishkin's Novels in the Mirror of Literary Critics

The novel *The Taking of Ismail* received in 1999 the prestigious Booker Prize and it focused the attention of literary critics. The literary context of the late 90s was marked by the controversy about postmodernism. Traditionalists saw in Shishkin's *Taking of Ismail* the influence of the West and Western values. Maria Remizova is the author of the first article which reflects the traditional realistic criticism: any novel should give an exact description of reality. Moreover, it should clearly designate the ethical, if not ideological, writer's position. There shouldn't be any ontological doubt. Each character should be clearly motivated by psychological and spiritual point of view.

Karen Stepanian, the author of the second article, considers *The Taking of Ismail* in the mirror of Fyodor Dostoevsky's novels. His conclusion is almost the same: Shishkin's novel is postmodern and that means that it is dangerous for Russian culture!

Liberal critics as Nikita Eliseev accuse the writer of selfishness and lack of humanism. According to N. Eliseev, M. Shishkin is nothing more than a charlatan who is trying to sell his low-quality goods to polite intellectuals. But readers should escape

from the eternal complex of guilt, ignorance of the people and Russian reality, a feeling of isolation from the people.

For the younger generation of critics, *Maidenhair* has to be read as a metaphor of the Apocalypse and the time after the end of history. Maya Kucherskaya considers that the writer writes not only for Russians, but for all readers. The question of patriotism, or Slavophilism and Westernism in general must not be considered. No matter where the writer lives. The most important is his text. Moreover, it is necessary to take into account not only the text itself, but also the book as an object. In her opinion, the reader should take part in building the meaning of the novel.

Ksenia Rozhdestvenskaya develops the idea that the time in the novel is the time after the apocalypse, the time of the resurrection of the dead. Time is cyclic, it is an eternal repetition, and the role of this permanent and endless resurrection of the dead is given to the writer. He is the translator, the mediator between the people and the word. Thanks to the writer, the Verb can be sacred again.

Часть II

Вероника Разумовская

Россия, Сибирский федеральный университет, Красноярск

УРОК КАЛЛИГРАФИИ МИХАИЛА ШИШКИНА КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА И ВЫЗОВ ПЕРЕВОДЧИКАМ¹

Аксиомой современных гуманитарных наук является важный методологический тезис о том, что культурная информация находит отражение в текстах художественной литературы. Данное положение, прежде всего, справедливо по отношению к «сильным» текстам культуры — художественным текстам с очевидно высоким энергетическим потенциалом, большой культурной и эстетической ценностью². Убедительным доказательством «силы» текстов может служить: 1) продолжительное существование в родной культуре, обеспечиваемое многотиражными и регулярными изданиями и переизданиями; 2) включение в обязательные программы различных уровней образования; 3) активное участие в межкультурной коммуникации. Еще одним маркером «силы» выступает реинтерпретативность — информационное свойство текстов,

¹ Первый вариант статьи был напечатан на английском языке под заглавием *The Image of Russian Language and Literature in M. Shishkin's Story «Calligraphy Lesson»: Object and Unit of Translation*, «Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки» [Красноярск] 2017, т. 10, № 3, с. 391–399.

² Н. А. Кузьмина, *Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации*, Омск 2009.

обеспечивающее регулярное генерирование их вторичных вариантов (переводимость), а также количество уже выполненных переводов (переведенность), осуществленных с помощью средств языковой системы оригинала (внутриязыковой перевод), а также средств других языковых и неязыковых семиотических систем (межъязыковой и межсемиотический переводы). Идея реинтерпретативности имеет непосредственную связь с пониманием явления перевода, как в узком, так и в широком смысле, что отражено в использованной выше классификации видов перевода³.

Авторы «сильных» художественных текстов являются знаковыми именами своих культур и служат «литературными послами», представляя родную культуру в культурном и литературном пространствах мира. Именно через тексты и, прежде всего, через «сильные» тексты их читатели получают возможность и информацию для формирования собственного представления о других культурах. В данном контексте огромное значение имеет признание важной роли русской литературы в понимании русской культуры в свете понятия литературоцентризма — упорного тяготения русской культуры в целом к литературно-словесным формам саморепрезентации⁴. При этом необходимо отметить, что в настоящее время происходят существенные изменения в парадигме русской литературы, которые убедительно свидетельствуют о глубоком кризисе литературоцентризма⁵. Изучение русской культуры и литературы структурно-семиотическим методом привело Юрия Лотмана к важному методологическому выводу о том, что «культура есть совокупность текстов или сложно построенный текст»⁶, и позволило определить русскую культуру как текстоцентрическую.

Несомненными «послами» русской культуры являются Александр Пушкин, Федор Достоевский, Лев Толстой, Антон Чехов, Михаил Булгаков. Крайне важно, что каждое из знаковых имен представляет как «свое время и место» культуры, так и русскую культуру в целом. В уникальном

³ R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, в кн.: *On Translation*, ed. by R. A. Brower, Cambridge 1959, с. 232–239.

⁴ И. В. Кондаков, *По ту сторону слова: кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв.*, «Вопросы литературы» 2008, № 5, с. 5–44.

⁵ См., напр.: *Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs новые возможности*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2014.

⁶ Ю. М. Лотман, *К современному понятию текста*, «Ученые записки Тартуского государственного университета» 1986, вып. 736, с. 106.

мире художественных текстов — мире реальности и авторского вымысла, в мире, который нетождествен с первичной действительностью⁷, традиционно представлена культурная информация и память — наиболее значимая часть культурной информации, являющаяся формой передачи и освоения ценных культурных смыслов и имеющая наиндивидуальный характер⁸. При этом тексты художественной литературы не только содержат информацию о «своем» культурном пространстве, но и активно его формируют, становясь неотъемлемой частью культуры-источника. Русская культура современного периода также не является исключением и отмечена именами авторов, принадлежащих различным литературным направлениям и жанрам: Алексей Варламов, Евгений Водолазкин, Захар Прилепин, Роман Сенчин, Александр Снегирёв, Михаил Тарковский, Сергей Шаргунов, Людмила Улицкая, Гузель Яхина. Уже два десятилетия в фокусе внимания читателей и критиков находится творчество Михаила Шишкина, сочетающее в себе лучшие черты русской и европейской литературных традиций.

Обращаясь к знаковым именам, необходимо отметить, что свидетельством их культурной знаковости служит популярность автора как в своей культуре, так и вне ее. В данном случае большое значение имеет «проверка» «силы» текстов представителями «чужих» культур. Именно взгляд со стороны помогает понять, почему текст выдержал высокую конкуренцию и стал интересен «чужим» культурам. Важными индикаторами культурной знаковости автора — «посла» своей культуры и своего времени — служат успех его книг на международных книжных ярмарках, получение премий престижных международных конкурсов, высокие оценки экспертов, включение текстов в антологии современной русской литературы.

Поскольку художественные тексты доступны «чужим» читателям в большинстве случаев в переводах, то параметр переведенности выступает важным и надежным индикатором культурной знаковости их авторов. Объективно сложно определить точное количество опубликованных переводов современной русской литературы, как в целом, так и на конкретный иностранный язык, поскольку существующие базы данных

⁷ Д. С. Лихачев, *Внутренний мир художественного произведения*, «Вопросы литературы» 1968, № 8, с. 74–87.

⁸ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

недостаточно полно и оперативно фиксируют появление новых переводов. Данное замечание справедливо и по отношению к всемирной базе данных UNESCO (*Index Translationum*), существующей с 1932 года. При этом важно отметить, что по статистике данного ресурса русский язык занимает четвертую позицию в списке 50-ти самых переводимых языков оригинала⁹. В данном случае большой интерес представляют данные из стран языков перевода. В специальной рубрике *Россия без границ* журнала «Знамя» представлены краткие обзоры переводов современных русских авторов, выполненные зарубежными славистами, переводчиками и литературными критиками. Так, профессор русской литературы Болонского университета Габриэлла Импости отмечает, что в Италии самое большое признание из лауреатов «Русского Букера» получил Шишкин¹⁰.

Таким образом, важным каналом получения информации о «чужих» культурах служат тексты, авторы которых являются знаковыми именами своей культуры. Наряду с известными («сильными») текстами, объектами перевода при определенных условиях могут ретроспективно стать и более ранние тексты мастеров художественного слова. Обращение переводчиков и издателей к «забытым» текстам обусловлено, прежде всего, достигнутой известностью их авторов.

Являясь первым опубликованным художественным произведением Шишкина (1993 год, журнал «Знамя»), рассказ *Урок каллиграфии* стал неким анонсом творческой концепции писателя. Последующие годы его творческой деятельности показали, что первый рассказ — это «модель шишкинской литературы, наглядно демонстрирующая процесс ее разложения на атомы письма — буквы, символы»¹¹. Уже в *Уроке* ключевой темой творчества писателя становится язык, понимаемый как метафора жизни человека. Убедительным свидетельством программного значения первого рассказа для всего последующего творчества Шишкина может служить и тот факт, что многие сборники переводов рассказов публиковались под названием *Урок каллиграфии*.

⁹ *Index Translationum*, <<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=3&nTyp=min&topN=50>> (дата обращения: 20.06.2016).

¹⁰ Г. Импости, Е. Зейферт, Ж. Морильяс, Э. Николов, *Расширение взгляда: кого из современных русских писателей переводят в мире*, «Знамя» 2009, № 7, с. 187–199.

¹¹ С. П. Оробий, «Вавилонская баиня» *Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы*, Благовещенск 2011, с. 25.

Рассказ изобилует многочисленными аллюзиями на «сильные» тексты русской литературы XIX и XX веков, что имеет своим результатом широкое присутствие литературной и культурной памяти в тексте. Очевидной аллюзивностью обладает и заглавие — семантическое ядро рассказа. В свою очередь, вторичность и гетерогенность рассказа свидетельствуют о том, что его главным художественным приемом является пастиш, что отмечается исследователями творчества писателя¹². В тексте широко представлены имена героев русской литературы, приобретающие в *Уроке* важный статус прецедентности, а также имена шишкинских героев, созданных на основе прецедентных имен (антропонимическая контаминация) и наделенных посредством приема пастиша новыми чертами и коннотациями. Имена героев рассказа хорошо знакомы русофонным читателям. При этом обладатели имен у Шишкина не являются копиями героев произведений русской литературы. Так, Евгений Александрович — это и Евгений Онегин и Евгений из *Медного всадника*, сам Александр Пушкин (отчество «Александрович»), а также и князь Мышкин и гоголевский Башмачкин¹³. Авторы прецедентных текстов, ставших источниками «литературных» имен героинь рассказа, принадлежат различным стилям и эпохам. У Шишкина это одновременно и несколько женщин с разными историями и судьбами и одна женщина с непростой судьбой.

Не менее важную роль в организации художественной ткани рассказа играет и другой художественный прием — остранение, предполагающее создание автором специальных форм и условий для особого восприятия текста читателями. По мнению Виктора Шкловского, предложившего понятие остранения для теории литературы и соответствующий термин для анализа литературных текстов, прием остранения позволяет читателю надолго задержать внимание на описываемом в тексте предмете, эмоционально воспринять, осмыслить и затем пережить данный предмет. Прием остранения предполагает создание особого восприятия и видения предмета, которое не объясняет напрямую значение и не сообщает характеристики предмета, а позволяет целенаправленно концентрировать на нем внимание, увеличивая долготу и трудность вос-

¹² А. Р. Ингеманссон, *Художественный мир рассказа Михаила Шишкина «Урок каллиграфии»*, «Известия Волгоградского государственного педагогического университета» 2011, № 10 (64), с. 137–140.

¹³ Там же.

приятия описываемого предмета. «Целью образа является не приближение его значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, **создание „виденья” его, а не „узнавания”**»¹⁴. Кульминацией приема остранения в *Уроке* стали рассуждения героя-каллиграфа об образах и ассоциациях букв русского алфавита. При этом можно говорить о двойной функции приема. Во-первых, прием остранения используется в речи героя рассказа для привлечения внимания его учениц-собеседниц в целях разделить с ними восторг созерцания и осознания красоты графических символов. Во-вторых, с помощью приема остранения внимание читателей фиксируется на описаниях образов букв, что делает и их непосредственными участниками бесед и учениками каллиграфа. Таким образом, в связи с двойной функцией приема можно говорить о том, что в *Уроке* остранение возведено в абсолют.

В сложной тематической полифонии небольшого рассказа особое место занимает ключевая тема языка и, в частности, его письменности. Обращаясь к онтологической сущности языка, Шишкин в своем первом рассказе, а в дальнейшем и во всем творчестве отмечает первичность языка в силу его способности моделировать жизнь человека во времени и пространстве. В одном из интервью¹⁵ писатель рассуждает о неразрывной связи языка и литературы и метафорически определяет отношение языка и литературы как библейский сюжет о Иисусе и Лазаре: писатель возрождает давно умерший язык, вдыхая новые смыслы в уже существующие слова. Задача писателя, получившего в распоряжение обедневший и даже уже умерший язык («язык закончился как паста в тубике»), состоит в возвращении языку его величия и могущества. В интервью особо подчеркивается, что данная точка зрения справедлива не только для русского языка, но и для языка вообще. Рассматривая чтение и письмо как важнейшие языковые действия, Шишкин отмечает, что для него и его литературных героев данные действия являются способами справляться с действительностью: все его тексты повествуют о силе слов, а все герои — это метафоры писателя.

¹⁴ В. Шкловский, *Искусство как прием*, в кн.: он же, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 20. Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах наш. — В. Р.

¹⁵ М. Shishkin, *An Interview with Mikhail Shishkin* [интервью Брэдли Горскому], «Harriman Magazine» 2013, <http://www.columbia.edu/cu/creative/epub/harriman/june13/mikhail_shihskin.pdf> (дата обращения: 20.04.2017).

Более того, переводческий опыт писателя позволил ему обратиться к интересующим его вопросам о роли языка и слов в судьбе человека и с точки зрения переводчика — обладателя профессии, в которой язык является основным инструментом и объектом деятельности. Так, герой романа *Венерин волос* переводит судьбу в слова и слова в судьбу. Очевидно, что тема перевода как особого вида языковой коммуникации (толмачества) также занимает особое место в творчестве Шишкина.

Повествование текста *Урока* представляет череду бесед любителя каллиграфии, работающего секретарем суда (Евгения Александровича), с несколькими женщинами-ученицами (Софьей Павловной, Татьяной Дмитриевной, Анной Аркадьевной, Настасьей Филипповной). Наряду с беседами о русской каллиграфии в рассказе повествуется (от первого лица) и о различных событиях из жизни героев. Беседы образуют практически независимые сюжетные линии рассказа, что обеспечивает фрагментарность и нелинейность его повествования. Неожиданные переходы между сюжетными линиями создают впечатление автономного существования каждой мини-новеллы. Уже в *Уроке* прослеживаются особенности повествовательной стратегии писателя. Отчетливо проявившаяся в первом рассказе и сохранившаяся в более поздних текстах нелинейность поэтики позволяет говорить о принципе пазла в организации шишкинской прозы¹⁶.

Примечательно, что для героя рассказа сам физический акт письма обладает такой же важностью, как и передаваемые графическими знаками сообщения. Через пространственные отношения графических черт трактуются близость и отчуждение людей и предметов, взаимосвязь и неразделимость вещей в мире. Служащий суда считает, что характер и судьба людей проявляются через их действия, речь и, что особенно важно, почерк. Именно через письмо в *Уроке* интерпретируется жизнь человека:

Судьба здесь в буквальном смысле возникает от работы письма, от превращения *dictum* в *scriptum*. Человек уравнивается с листом бумаги, переходя в двухмерное пространство, а искренность его рассказов, в конечном счете, зависит от качества чернил¹⁷.

¹⁶ С. Н. Лашова, *Принцип пазла: язык и хронотон в прозе М. Шишкина*, «Вестник Пермского университета» 2010, № 6, с. 186–190.

¹⁷ С. П. Оробий, «Вавилонская башня» Михаила Шишкина..., с. 30.

В понимании каллиграфа окружающий его мир — это текст, письменный дискурс, что соответствует идеям постмодернизма. Нельзя не согласиться с Александром Кубасовым в том, что в *Уроке* «сочетаются гимн шрифту и письму с его апологией»¹⁸.

К теме языка и литературы нередко обращались лучшие представители русской литературы, среди которых для Шишкина особое значение имеют Федор Достоевский и Николай Гоголь. Данная тема интересовала и мастеров слова XX века. Так, в творческом наследии Иосифа Бродского представлена авторская концепция «философии языка», имеющая своей сутью безусловную любовь поэта к языку, обожание языка, возведенное в абсолют. Шишкин и Бродский высоко оценивают роль языка в человеческой судьбе. Образ словесности стал центральным в культовом булгаковском тексте *Мастер и Маргарита* («рукописи не горят»). В рецензии на сборник английских переводов рассказов Шишкина один из его переводчиков (Лео Штутин) проводит аналогию между стремлением Бродского вырвать своих читателей из тисков советской действительности с помощью поэзии (перенеся их в лингвистически «другое место») и бегством рассказчика *Урока* в мир каллиграфии — в «другой, высший мир, мир гармонии, вырвав это пространство из царства червей»¹⁹. У Шишкина искусство становится искушением, а язык наделяется способностью освободить, поднять над событиями и перенести читателей в пространство без времени. В своем интервью писатель объясняет, что для секретаря суда из *Урока*, в обязанности которого входит запись того, что происходит в чудовищном мире реальности, каллиграфия становится главным способом протеста. Именно через искусство страдания Христа на кресте трансформируются в эстетический опыт, а ужас реальности трансформируется в красоту искусства²⁰.

Другой ключевой темой *Урока* является тема семьи. Находясь на своеобразном «перекрестке» реализма и постмодернизма, рассказ основан на главном принципе постмодернизма — принципе деконструк-

¹⁸ А. В. Кубасов, *На подступах к эстетическому кредо Михаила Шишкина (эссе-трактат «Спасенный язык»)*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, [Екатеринбург] 2015, № 2, с. 36.

¹⁹ L. Shtutin, *Book review: Mikhail Shishkin, «Calligraphy Lesson»*, «Open Democracy. Russia and beyond» 2015, <<https://www.opendemocracy.net/od-russia/leo-shtutin/book-review-mikhail-shishkin-%27calligraphy-lesson%27>> (дата обращения: 20.04.2017). Перевод автора статьи.

²⁰ M. Shishkin, *An Interview with Mikhail Shishkin...*

ции. Именно тема семьи подвергается в тексте Шишкина деконструкции, демонтажу через разрушительные мотивы предательства, смерти, убийства, измены, болезни, сумасшествия. Таким образом, уже в первом рассказе Шишкина представлена поэтика деконструкции, которая характерна и для его более поздней прозы:

[...] поэтика деконструкции в прозе М. Шишкина воплощает разрушение вертикальной компоненты в душевно-духовной жизни современного человека, свидетельствует о его ценностной дезориентации²¹.

Отметим еще один важный принцип организации текста *Урока*: тематическая полифония и сложный стилистический монтаж представлены в тексте небольшого размера (менее 7 000 слов). Уже в первом рассказе реализуется стремление к компрессии, демонстрирующее умение писателя повышать удельный вес слова и извлекать из него добавочные смысловые оттенки, что является одной из примет работы профессионального писателя²².

Как объект русской литературы, принадлежащий перу знакового имени культуры, *Урок каллиграфии* стал и объектом художественного перевода. Первым переводом рассказа является перевод на французский язык (*La leçon de calligraphie*), включенный в антологию *Les Fleurs du Mal russe* в 1997 году (переводчик Кристина Зейтунян-Белоус); в 2005-м в антологии *La prose russe contemporaine* была опубликована новая, исправленная версия этого перевода. На итальянский язык *Урок* переведен в 2009 году Эмануэлой Бонакорси (*Lezione di calligrafia*). Итальянский перевод осуществлен в рамках проекта TRANSCRIPT Фонда Михаила Прохорова. По сравнению с *Уроком* последующие произведения Шишкина имеют более успешную переводческую судьбу. Так, роман *Письмовник*, опубликованный в 2010 году, за пять лет был переведен на более чем 30 европейских и восточных языков. Специальными премиями были отмечены итальянский («Grinzane Cavour Prize»), французский («Halpérine-Kaminski Prize for the Best Translation») и немецкий (Международная литературная премия берлинского Дома культуры народов мира) переводы *Венериного волоса*.

²¹ О. А. Колмакова, *Поэтика деконструкции в прозе М. Шишкина*, «Вестник Кемеровского государственного университета» 2014, № 3 (59), т. 1, с. 173.

²² А. В. Кубасов, *На подступах к эстетическому кредо Михаила Шишкина...*, с. 33.

Англофонному читателю рассказ *Урок каллиграфии* доступен в переводе Мариан Шварц, известной переводами произведений Михаила Лермонтова, Ивана Гончарова, Нины Берберовой, Михаила Булгакова. Первым переводом текста Шишкина у Шварц стал более поздний текст — *Венерин волос (Maidenhair)*, опубликованный в 2012 году и включенный в 2013 году в шорт-лист претендентов на премию за лучшую переводную книгу на английский язык. На настоящий момент перевод, выполненный Шварц, является единственным английским переводом рассказа (*Calligraphy Lesson*). Перевод опубликован в 2015 году в одноименном сборнике рассказов и включен в список 75-ти выдающихся переводов года, составленный изданием «World Literature Today». Сразу после выхода в свет сборник получил многочисленные рецензии:

Сборник состоит из искусно построенных, эмпатических рассказов о людях, живущих среди бурного времени²³;

[...] Шишкин разграничивает униженное и священное, земное и духовное²⁴.

Рецензии отмечают и качество перевода сборника:

[...] хорошо переведенный сборник, [...] суммирует неизменные темы и подходы Шишкина за первые двадцать лет его карьеры²⁵;

[...] русская литература неразрывно связана с историей страны, и это как никогда справедливо для данного сборника, что делает задачу перевода крайне трудной. Но мастерство данного перевода помогает преодолеть собственное заявление Шишкина о том, что языки не могут общаться друг с другом²⁶.

²³ J. Kiernan, *Book review: «Calligraphy Lesson: The Collected Stories»*, «New Orleans Review» 2015, 18.06.2017, <<http://www.neworleansreview.org/calligraphy-lesson-the-collected-stories>> (дата обращения: 10.06.2017). Здесь и далее перевод автора статьи.

²⁴ J. Hersh, *Mikhail Shishkin's «Calligraphy Lesson»*, «Music and Literature» 2015, 09.06.2017 <<http://www.musicandliterature.org/reviews/2015/6/8/mikhail-shishkins-calligraphy-lesson>> (дата обращения: 10.06.2017).

²⁵ J. Womack, «The Times Literary Supplement» 2015, <<http://www.the-tls.co.uk/tag/russia-mikhail-shishkin-james-womack/>> (дата обращения: 10.06.2017).

²⁶ C. North, *Unsurprisingly, Deep Vellum's Latest Release, «Calligraphy Lesson», Is All About Language*, «Dallas Observer» 2015, <<http://www.dallasobserver.com/arts/unsurprisingly-deep-vellums-latest-release-calligraphy-lesson-is-all-about-language-7246817>> (дата обращения: 10.06.2017).

В блоге литературного журналиста из Стэнфордского университета Синтии Хэвен особое внимание обращается на важность слов в прозе Шишкина:

Его проза дышит жизнью — не дышит, дышит с трудом ее, отдавая себе отчет о тленности слов, о мирах, умирающих каждый момент и о нас, умирающих вместе с ними, поскольку жизнь уходит из нас секунда за секундой²⁷.

Рассмотренные выше лингвистические, поэтические и идиостилевые особенности шишкинского текста свидетельствуют том, что *Урок каллиграфии* как объект перевода представляет для его переводчиков определенный вызов. Автор английского перевода отмечает высокую аллюзивность оригинала и подчеркивает необходимость для переводчика быть внимательным к формальным качествам текста. Крайне важно, что Шварц говорит об изобретательности повествования текста и его погруженности в русскую атмосферу. В связи с этим в предпереводческом комментарии переводчик обращает внимание читателей на две важные проблемы. Во-первых, Шварц говорит о различном восприятии личных имен русофонными и англофонными читателями: если для первых имена персонажей русской классики сразу узнаваемы, то для вторых необходимо объяснить источник имен, что и делается в комментарии к переводу:

Sofia Pavlovna from Griboedov's play *Woe from Wit*; Tatiana Dmitrievna from Pushkin's long poem *Evgeny Onegin*; Nastasia Filippovna from Dostoevsky's *Idiot*; Anna Arkadievna from Tolstoy's *Anna Karenina*; and Larochka (Lara) from Pasternak's *Doctor Zhivago*²⁸.

При этом очевидно, что если англофонные читатели не знакомы с литературными источниками имен и, соответственно, с характеристиками называемых героев, то их знакомство с источником и авторством имен не дает возможности получить всю информацию об образах героев русской классики и использовать данную информацию для успешного и точного декодирования текста перевода рассказа. Во-вторых, Шварц

²⁷ C. Haven, *Mikhail Shishkin, and what life does to us*, в кн.: *The Booh Haven. Cynthia Haven's Blog for the Written Word*, <<http://bookhaven.stanford.edu/2015/07/mikhail-shishkin-and-what-life-does-to-us/>> (дата обращения: 20.06.2016).

²⁸ M. Schwartz, *Translator's Note. Calligraphy Lesson*, «Words without Borders Magazine» 2007, <<http://www.wordswithoutborders.org/article/calligraphy-lesson>> (дата обращения: 20.06.2016).

обращает внимание читателей на то, что в детальном описании каллиграфических особенности специфического русского слова «невтерпеж», несомненным вызовом переводчику является тот факт, что автор оригинала описывает каждую русскую букву как объект написания, что, как следствие, делает каждую отдельную букву объектом перевода. При этом лексическое значение слова также остается важным.

Идиостилевые особенности оригинала ставят перед его переводчиками задачи, решение которых позволит успешно воссоздать во вторичном тексте один из центральных художественных образов рассказа — образ русской словесности, обладающий гетерогенной структурой и формируемый комбинацией образов русской литературы и русского языка. Данный образ не имеет конкретной «географии» в тексте и формируется в информационном пространстве сложной поэтической ткани рассказа различными эксплицитными и имплицитными средствами. Тем не менее, образ может быть методологически определен как отдельная единица перевода художественного текста, относительно которой принимается решение на перевод²⁹.

Каждый перевод (независимо от его вида и объекта) осуществляется в соответствии с принципом *ad hoc*. При этом важно, что перевод художественного текста включает в себя три базовых аспекта: собственно языковой, культурный и временной. Выбор стратегий перевода напрямую обусловлен параметрами языковых систем, участвующих в переводе, временем выполнения перевода (переводческой «модой») и культурной принадлежностью текстов. Признание необходимости учета культурного контекста текстов перевода имело своим результатом расширение парадигмы стратегий перевода. Так, Лоренсом Венути были предложены и описаны культууроориентированные стратегии перевода, получившие названия доместикации и форенизации³⁰.

Как уже отмечалось выше, центральным художественным образом рассказа является образ русской словесности, имеющий непосредственную связь с русской культурой и занимающий в ней важное место в силу

²⁹ См.: В. А. Разумовская, *Художественные образы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: проблемы восприятия и перевода*, «Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова» [Якутск] 2013, № 4, с. 79–85; она же, *Художественный образ как единица перевода: булгаковская Маргарита*, «Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение» 2014, № 6 (335), с. 25–32.

³⁰ L. Venuti, *Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York 1995.

литературоцентризма русской культуры. Текст *Урока* обладает эксплицитными и имплицитными маркерами русской культуры. Перед Мариан Шварц стоял целый комплекс культурных и языковых вызовов. Выдающийся российский переводовед Андрей Федоров отмечал, что

[...] сохранение национального своеобразия подлинника, предполагающее функционально верное восприятие и передачу целого сочетания элементов — задача чрезвычайно сложная в плане как практического ее решения, так и теоретического анализа³¹.

Одним из наиболее сложных был вызов, связанный с передачей написания лексической единицы «невтерпеж». В шишкинском оригинале находим развернутое описание процесса создания графического образа слова:

Я и пишу: **невтерпеж**. И одно только слово-то чего стоит! Вы только попробуйте! Прimitivesкая Н, может быть, и не стоит даже особого упоминания. Ее прямая палочка пишется по наклонной линии в один такт. [...] После закругления тонкая черта идет вверх, но не прямо, а дугообразно, слегка выгибаясь вправо, чтобы сразу, не отрываясь от бумаги, проникнуть в Е — коварную простушку, невзрачную на вид, но требующую для достижения желаемого осторожности и умелого обхождения. После тупорылой казарменной Н для Е необходима легкая, куртуазная линия, которая, начинаясь почти ресничным штрихом с изгибом вправо [...]. С разлета перо устремляется ни много ни мало до верхнего угла следующей клетки, и любое дрожание или утолщение может моментально разрушить иллюзию этого свободного парения, которое с резким набором высоты превращается в В. Потайная суть этой верзилы вовсе не в сквозящих сверху и снизу пустотах, а в завершающем, неприметном с виду, но таящем опасности узелке с отчерком, за который уже нетерпеливо дергает Т. Здесь важно не торопиться запечатлеть еще затягивающуюся петельку, а дожидаться, когда узелок превратится почти в точку, — тогда уже можно опрометью бросаться в три проруби подряд, благополучно снова возвращаясь в Е, Р и П — вовсе не буквы, а так, Г на палочке. Но дальше, дальше, в самом конце шествует Ж, эта удивительная членистоногая пава, единственная особа, разлагающаяся на целых пять тактов! В ней есть что-то и от двуглавого орла, и в то же время мягкие ее полуovalы крепко сидят на строчке, как на ступеньке. Она словно

³¹ А. В. Федоров, *Основы общей теории перевод (лингвистические проблемы)*, Санкт-Петербург 2002, с. 378.

соединяет собой, будто зажим, расплзающийся мир — небо и землю, восток и запад. Она изящна, совершенна, самодостаточна³².

Английский вариант фрагмента текста у Шварц выглядит следующим образом:

That's what I wrote: fed up. Невтерпёж What that one word costs! Just try it! The primitive *H* may not merit special mention. Its crossbar is written on a slant in a single stroke. [...] After the curve the fine line goes up — not straight up but in an arc — bending slightly to the right so as not to lose contact with the page and break through to the *ě*, a cunning ninny, unprepossessing to look at, but demanding caution and deft treatment in order to achieve the desired end. After the clumsy, snub-nosed *H*, the *e* requires a light, graceful line that begins with an eyelash stroke and a bend to the right [...]. The merest tremble or thickening could instantly destroy the illusion of this free soaring, which takes a drastic gain in altitude to become a *в*. The secret essence of this spindleleg lies by no means in the spaces that run through it from top to bottom but in the concluding, unremarkable, but danger-laden sign-off loop beyond which the *m* is already twitching impatiently. Here it's important not to be too hasty in imprinting the tightening loop but to wait for the loop to turn almost into a period. Then you can rush headlong into three holes in a row, returning happily once again to the *e*, *p*, and *n*, which is hardly a letter, just a *z* on a stick. But onward, onward, to the very end and the *ж*, that amazing, anthropod peahen, the only one that falls into a full five beats! There's something of the two-headed eagle to it and at the same time its soft half-ovals sit firmly on the line, like on a perch. It seems to clamp an unraveling world together — heaven and earth, east and west. It's elegant, perfect, and sufficient unto itself³³.

Сопоставительный анализ оригинала и перевода свидетельствует о том, что для передачи символов русской графики переводчиком была использована стратегия форенизации, предполагающая ориентацию на передающую культуру. Для воссоздания культурной специфики оригинала автор перевода сохраняет оригинальную графику отдельных букв и слова «невтерпёж» (кириллический алфавит). Для читателей перевода, которые не знакомы с графической системой русского языка, появление букв русского алфавита в английском тексте визуализирует единицы не-

³² М. Шишкин, *Урок каллиграфии*, в кн.: он же, *Всех ожидает одна ночь*, Москва 2007, с. 338–339.

³³ М. Shishkin, *Calligraphy Lesson...*

знакомого языка и облегчает понимание подробного описания действий каллиграфа и его эмоциональной оценки знаков.

Использование кириллических букв на фоне латинского алфавита является примером использования приема остранения не только как художественного приема, но и как приема или даже стратегии перевода³⁴. В данном случае можно говорить, что стратегия форенизации сочетается в переводе Шварц со стратегией остранения по принципу комплементарности. Такая комбинация стратегий способствует концентрации внимания англофонного читателя на описываемом объекте незнакомой культуры. Элементы чужой графики вызывают чувственно-образное восприятие и эстетическое переживание у читателя перевода. Знаки русской графики приобретают иероглифические черты, позволяющие воспринимать образ русской графики как объект изобразительного искусства.

Таким образом, обращение к *Уроку каллиграфии* как объекту художественного перевода, прежде всего, выдвигает на первый план проблему понимания культурной информации. Если с позиции герменевтики в отношении переводчика перевод рассматривается как «пределный случай понимания», как крайне сложная и важная герменевтическая задача³⁵, то аналогичным предельным случаем понимания в идеале должно быть и наиболее полное и точное декодирование читателем культурной информации оригинала, воссозданной в переводе. Предпринятый анализ английского перевода *Урока каллиграфии* позволяет исследовать как частные особенности и проблемы перевода шишкинского текста, так и «вечные» проблемы художественного перевода, успешное решение которых дает возможность в новом свете и на новом материале обратиться к вопросам взаимосвязи перевода и культуры.

³⁴ В. А. Разумовская, *Стратегия остранения в переводе «сильных» текстов русской культуры*, «Mundo Slavico» 2014, № 13, с. 177–192.

³⁵ Х.-Г. Гадамер, *Язык и понимание*, в кн.: он же, *Актуальность прекрасного*, пер. В. С. Малахова, Москва 1991, с. 43–71.

Mikhail Shishkin's *Calligraphy Lesson* as an Object of Translation and a Challenge to the Translators

The present paper deals with Mikhail Shishkin's short story *Calligraphy Lesson* and analyzes its cultural value as an object of translation. Basing the research on Marian Schwartz's English translation of *Calligraphy Lesson*, the author focuses the attention on the methodological approach used by the translator to reconstruct the cultural environment on which the text is based. The postmodernist principles of deconstruction, estrangement and pastiche, combined with the writer's idiosyncrasy, generate the stylistic peculiarities of *Calligraphy Lesson*, which is characterized by a polyphony of themes. The Russian language (mostly presented by the Cyrillic alphabet) and literature (presented by the "strong" characters) may be considered as the key-theme, the main literary image of the text, a translation unit of heterogeneous nature. The thematic, linguistic and cultural peculiarities of the text will determine the necessity for the use of a culture-oriented translation strategy.

Эмануэла Бонакорси

Италия, Сан-Дона-ди-Пьяве (Венеция)

О ПЕРЕВОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА ШИШКИНА*

В Италии были опубликованы три романа Шишкина в моем переводе: первый, *Венерин волос*, уже десять лет назад (2006; стоит напомнить, что это был вообще первый перевод романа на иностранный язык), потом вышли *Взятие Измаила* (2007) и сборник *Урок каллиграфии* (2009), в который вошел, помимо одноименного рассказа, роман *Записки Ларионова*. Последний роман *Письмовник* еще не опубликован. В Италии Шишкин получил значимые литпремии, как «Гринцане Кавур — Москва» за *Венерин волос* и премию «Москва — Пенне» за сборник *Урок каллиграфии*. Автора не один раз приглашали на итальянские книжные ярмарки и фестивали.

Я перевела произведения нескольких авторов: Пелевина, Кисиной, Славниковой, Алешковского, Зайончковского, Палей, Данилова, Водолазкина, но должна признаться, что особенно люблю тех писателей, которые, как Шишкин, пишут на русском языке вне России; мне интересна литература эмиграции, та ниша русских писателей, которые живут за ру-

* Текст был прочитан автором 21.05.2016 г. на заседании круглого стола, посвященного переводам сочинений М. П. Шишкина; круглый стол прошел в рамках конференции «Знаковые имена современной русской литературы». — ред.

бежом и пишут на родном языке. (Кстати, в XX веке многие поэты и писатели жили между двумя языками, двумя мирами: Набоков, Бродский, Канетти, Целан...). Приходит на память метафора Бродского:

[...] изгнанный писатель похож на собаку или человека, запущенных в космос в капсуле (конечно, больше на собаку, чем на человека, потому что обратно вас никогда не вернут). И ваша капсула — это ваш язык¹.

Такая концепция сильно влияет на работу переводчика, потому что писатели-эмигранты не являются заложниками нашего времени, современной действительности. Как ни странно, они сохраняют и спасают свой язык, несмотря на то, что они живут вне своей родины.

Что касается моего метода работы, то я не буду говорить о теории или надоедать вам особенностями и трудностями перевода с русского на итальянский, но расскажу о своем подходе к переводу, в частности произведений Шишкина.

Я люблю кухню, и мне очень нравится вкусно готовить и есть. Однако знаю, что каждое блюдо стоит пробовать только на родине, потому что некоторые компоненты не всегда можно найти за границей, и блюдо нигде не будет таким же, как на родине. Получается, конечно, вкусно, но не то. При переводе происходит что-то похожее.

В процессе перевода устанавливаются отношения между языками. После Вавилонской башни перевод есть средство понимания. Но, в конечном итоге, отношение между языками — это вместе с тем и отношение между культурами. Переводчик проникает в глубь двух (или более) менталитетов, где разниц больше, чем сходств.

Я считаю, что перевод — это ремесленный труд, иногда даже искусство, в котором не существует стандартных методов. У каждого свой собственный опыт и собственный подход.

Само начало работы — ритуал. Первый момент — встреча с книгой, «разведывательное» и быстрое чтение с целью понять важность, ценность текста и влюбиться в него. Случается, что книга не влюбляет в себя, но у таких авторов, как Шишкин, очарование — первостепенно для создания живого, а не просто «технического» перевода. Нужно почувствовать симфонию романа для того, чтобы правильно подобрать

¹ И. Бродский, *Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро*, пер. Е. Касаткиной, в кн.: он же, *Сочинения Иосифа Бродского*, т. VI, Санкт-Петербург 2003, с. 35.

стиль. Переводчик должен любить текст и сделать что-то свое. По-моему, первые страницы романа являются важнейшими, потому что они — мотор повествования. В первых словах романа заключается его основной смысл. Сложно представить шедевр со слабым началом. Инципит включает в себе ДНК произведения.

После ритуала сближения с произведением начинается собственно работа. Для меня работа означает прежде всего погружение, бесконечные часы за столом. Переводчик для меня — это странное существо, которое сидит в пижаме и работает ежедневно за столом. На столе рабочие инструменты: словари, источники, лэптоп.

В городе Стра около Венеции, в огромном парке виллы Пизани, был построен в XVIII веке лабиринт, небольшой, но довольно сложный. Говорят, что сам Наполеон заблудился, гуляя по его дорожкам. В центре лабиринта находится красивая смотровая башня со статуей Минервы, богини мудрости. Дойдя до башни, можно подняться по винтовой лестнице и уже сверху полюбоваться структурой лабиринта. В романе-лабиринте переводчик должен прежде всего найти башню, откуда можно рассмотреть в подробностях весь комплекс. Обычно у всех писателей есть такие смотровые башни; у Шишкина — это и есть толмач. Толмач является нитью Ариадны романа-лабиринта. Поэтому прежде всего я создаю схему книги, глядя на нее как бы с высоты птичьего полета, пытаюсь создать план книги, наподобие плана дома: фундамент, сколько комнат и каких, окна и двери, гараж и подвал, вход и выход. Для меня было очень важно понять архитектуру романов Шишкина. Его тексты очень напоминают по построению, по архитектуре великолепную соборную мечеть в Кордове. Здание известно своими многочисленными арками, входами-выходами.

В книгах Шишкина существует много входов и выходов, множество вариантов проживания, и это очень важно для переводчика, к этому нужно привыкнуть. Как сказал мне сам автор: «Все ходы, истории, ситуации в романе существуют на разных уровнях. Метафора развивается дальше, до бесконечности».

Прочитав *Венерин волос*, я была в шоке. Потому что я должна была осознать новый способ создания романа. И тут большой помощью для меня стало чтение текста автором. Я имела возможность с ним лично познакомиться. Он приехал ко мне, и мы провели 5 дней за работой над

книгой: он объяснил мне структуру романа, рассказал, как появилась на свет идея о его написании, как роман создавался и как воплотился. Шишкин зачитал вслух несколько страниц, разъясняя мне их поподробнее, указывая цитаты, он даже пытался проиллюстрировать самые сложные метафоры рисунками. Наше сотрудничество оказалось успешным и намного упростило мою задачу создать достойный перевод.

Авторское чтение объясняет или выявляет новые оттенки, значения, помогает почувствовать книгу. Естественно, переводя, я читаю каждый отрывок не один раз, но очень рада, что могла услышать их и в исполнении автора. Благодаря авторской интерпретации все воспринимается по-другому, безусловно возникают новые акценты. Открываются какие-то другие пласты, невидимые, непонятные, когда читаешь глазами.

На мой взгляд, Шишкин пишет не романы, а единый текст, в котором он пытается ответить на одни и те же вопросы. Он сам как-то признался, что всю жизнь отвечает на эти же вопросы, но отвечает по-разному. В этом смысле новый роман — это продолжение предыдущих.

Как крот землю, Шишкин постоянно роет новые ходы языка.

Он продолжает исследовать те же вопросы, те же одержимости, те же основные темы, например, смысл жизни, страх смерти, время, слово, воскресение.

Поэтому я думаю, что Шишкина вполне можно назвать морским писателем. По словам Марины Цветаевой: «Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития»². . . «Реку любишь за то, что она всегда другая, море — за то, что оно всегда то же»³.

Для морского писателя самое важное — идея, понятие.

Для речного писателя самое важное — сюжет, фабула.

Например, Моранди — морской художник, Пикассо — речной художник.

После того, как я перевела три книги Шишкина, мне кажется легче, проще переводить его и дальше, потому что он морской автор, и теперь мне яснее, что он пишет.

Место и время в романах Шишкина — неопределенные, потому что он пишет универсальные истории, он пишет про человека.

² М. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*, в кн.: она же, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5: *Автобиографическая проза, статьи, эссе, переводы*, Москва 1994, с. 398.

³ Там же, с. 405–406.

Следственно, нужно научиться думать как автор, избавиться от собственных схем. Нужно отказаться от своего образа мыслей. Когда я говорю, что нужно научиться думать как автор, я имею в виду, что нужно понимать, как он пишет свои книги. Шишкин не пишет подряд, запоем.

Метод писателя и метод переводчика становятся зеркальными, потому что переводить Шишкина — значит восстановить картину всех кубиков-рассказов. Это исследование.

Речь идет о конструкции романа: роман идет по нарастающей. Истории становятся главными героями повествования. Истории трогаются в путь, и мы пролистываем книгу история за историей, цитата за цитатой, вымысел за вымыслом. Роман без конца рождает новые рассказы, перемешивая, как миксером, сюжеты, лица, времена.

Я начинаю работать над каждым словом, над каждой страницей. Читаю, ищу неизвестные слова, обдумываю и пишу первую версию перевода поверх оригинала. Мне нравится работать вручную, как ремесленник, я делаю записи, значки, символы. Затем, периодически, вношу все это в компьютер, меняя, улучшая первую версию. Этот процесс проверки продолжается вплоть до последней корректуры. Обычно я собираю цитаты, источники, ответы автора, темы и повторяющиеся выражения. В текстах Шишкина это еще и особые описания, характеризующие персонажей. Все это для того, чтобы придать однородность готовому тексту.

Перевод — всегда открытая стройка, с этой точки зрения работа писателя и работа переводчика совпадают. Хороший переводчик всегда неудовлетворен, ему всегда нужно переделать свою работу. Хороший переводчик знает, что нет окончательного перевода. Перевод — бесконечная работа, ткань Пенелопы.

Помимо всего вышесказанного, перевод для меня — это совместная работа. Каждое произведение Шишкина — это огромный пласт информации: исторической, литературной, технической, военной, медицинской, страноведческой, поэтому я придаю большое значение сотрудничеству с автором и другими людьми, которые могут дать мне полезные советы. Я люблю советоваться с носителями языка, поэтами, издателями, коллегами-переводчиками и экспертами по специфической терминологии.

Андреас Третнер

Германия, Берлин

О ПЕРЕВОДЕ*

Вот и я сменил пиджаму** на пиджак, чтобы побывать с Вами.

Смотрю на Шишкина глазами переводчика, взгляд очень прицельный. В настоящий момент это — двести одиннадцатая страница романа *Взятие Измаила*, над которой я как раз сижу. Романы *Венерин волос* и *Письмовник* давно позади. Я перевожу романы Шишкина в обратной последовательности. Не знаю, как это скажется на читателе, как он будет воспринимать *Взятие Измаила*, уже зная последующие романы. Но лично мне такая очередность, хоть она и сложилась без моего участия, кажется правильной. *Взятие Измаила* — наиболее смелое и радикальное применение поэтики и мировоззрения нашего автора. Буря и натиск. Вызов читателю, в частности и переводящему. Удивительно, кстати, как мало здесь [на конференции. — ред.] говорили об этом романе. Он удостоился лишь беглых упоминаний, но ни одного отдельного доклада. Вот бы понять, почему?

* Текст был прочитан автором 21.05.2016 г. на заседании круглого стола, посвященного переводам сочинений М. П. Шишкина; круглый стол прошел в рамках конференции «Знаковые имена современной русской литературы». — ред.

** Ср. предыдущий текст Э. Бонакорси. — ред.

Я благодарен Марку Наумовичу [Липовецкому. — *ред.*] за сравнение романа с фреской. Оно передает и мое впечатление от текста — впечатление человека, который должен, так сказать, скопировать эту фреску. Я сейчас не про то, как стоишь на шатких лесах под самыми сводами, в тесноте, с согнутой спиной и дрожью в коленях. Я, скорее, о том, что фреску, как известно, пишут по сырой штукатурке. И писать надо быстро, пока штукатурка не высохла. То есть, работать приходится фрагментами — одним махом всю фреску не напишешь. И возникает проблема стыков. Не знаю, как с этим справлялись древние мастера, наверняка у них были свои секреты. Одна из больших трудностей при переводе романа Шишкина — это постоянные сдвиги. В тексте все время что-то меняется: то субъект повествования, то время действия, то угол зрения и тональность. Все это сделано с ненавязчивой изящностью. Работать над этим романом — значит постоянно перефокусироваться, настраиваться заново, не забывая о том, что было раньше. Пойти на динамику и колорит определенного фрагмента, внутренние законы жанра, не нарушая при этом разбивку общих линий. В этом главная трудность. Конечно, я работаю не *al fresco*, а *al secco*, даже, пожалуй, в смешанной технике «микс-медиа». (Так пишут обычно на музейных табличках, когда художник не хочет признаваться, как сделана шинель. Да, видимо, я тоже работаю «микс-медиа».)

Одно утверждение повторялось на нашей конференции чаще всего, превратившись едва ли не в общее место: «Слово у Шишкина — герой». Но если воспринимать всерьез эту фразу — что это значит для переводчика? Переводя текст на другой язык, мы заселяем роман новыми героями. Не одним, не двумя. Заменяем весь персонажный состав. В этом есть дерзость, не так ли? Не выходим ли мы тем самым за рамки дозволенного? Что это за перевод, если все герои заменены другими?

Когда нас, переводчиков, спрашивают (а порой мы и сами задаемся этим вопросом): в чем суть нашей работы? чем мы, собственно, занимаемся, переводя текст с одного языка на другой? — приходит на помощь одна метафора, а точнее, аналогия. Мы говорим, что «исполняем» произведение. В том смысле, в каком пианист исполняет музыкальную композицию. Михаил Шишкин «сочинил» текст, а я исполняю его на другом языке. Понятие исполнительства удобно тем, что оно описывает соотношение свободы и ответственности. И подразумевает, что после

меня придет кто-то другой и исполнит оригинал по-другому, другими средствами и с другим результатом.

Вернемся к роману *Взятие Измаила*. Мне бы хотелось обратить ваше внимание на выступающие из текстового потока цитоны — скопления цитат из разных литературных источников, более или менее древних. Они — как глыбы, выпирающие в определенных местах. Множество голосов. Не хор, но и не глоссолалия. Смонтированные в осмысленную композицию, дистиллат векового разума и вечного безрассудства. Как с этим быть переводчику, у которого только один голос? Диапазон его модуляций ограничен. Если всего Шекспира сыграет один актер, получится балаган... Так что же делать? Можно, конечно, воспользоваться существующими переводами. В принципе, это разумный подход, дающий порой единственную возможность включать в текст другие голоса — голоса коллег-переводчиков, живых и покойных. Но доля существующих немецких переводов на общее количество цитируемого в романе текста относительно мала, десять-пятнадцать процентов, не больше. Есть другой выход. Он требует от меня — как исполнителя — владения новой техникой, и тут я пока нахожусь на стадии эксперимента.

Представьте себе, что когда я перевожу фрагмент старого текста, я как бы исполняю старинную музыку. Существует исполнительская манера, называемая у нас в Германии *historische Aufführungspraxis*, — аутентичное исполнение музыки прошлого. Это давно получило распространение и даже вошло в моду. Главный принцип «аутентистов» — играть так, как это могли делать в прошлом. Воспроизводится или воссоздается первичное звучание старинной музыки, причем осуществляется это на основе научных сведений об исполнительских эталонах, бытовавших некогда и забытых. То есть речь отнюдь не идет о чисто умозрительных выводах, играх воображения, хотя элементы игры и подделки, безусловно, здесь присутствуют. Возрождаются старые приемы: штрихи, метрические акценты, темпы и прочее. Значение имеют особенности интерьеров и то, как располагались в них музыканты... Для меня аутентичное исполнительство служит интересной вспомогательной моделью для ответа на вопрос, как поступить с обширной цитатной частью в романах Шишкина, что делать, например, с цитатами из древнерусской литературы. Вопреки принятой переводческой практике, я решаюсь на пастиш, на подделку. И мне кажется, что в контексте «постмодернистского» романа

— не будучи академическим исследователем, я употребляю этот термин в кавычках — такое обращение тем более обоснованно.

Когда переводят «на исторический лад», обычно в ход идут образцы XIX века, даже если подлинник гораздо старше. Так мы наносим легкий слой патины, создаем ощущение некоторой исторической дистанции, но не более. У нас в Германии существует одна хорошая переводная антология древнерусской литературы, созданная в 1960-х годах в учебных и просветительских целях для широкой публики. Там применяется именно такой подход — чтобы звучало чуть-чуть по-старинному. Смее утверждать, что этим оружием крепость Измаил не возьмешь. Для примера привожу тот пассаж, где речь идет о любовном треугольнике между адвокатом, его женой и молодым помощником. Классический сюжет искушения и соблазна. Эротика и отпор. Рассказ ведется двумя голосами, один из раннего двадцатого века, другой — семнадцатого. Звучат попеременно. За счет резких спадов и подъемов создается комический эффект. Нейтральным стилем такое, конечно, не воспроизвести. Здесь явно нужно имитировать более старые языковые пласты. Одним словом, писать на ранне-ново-верхне-немецком. Речь, конечно, не может идти о филологическом переводе. Во избежание всяких несуразностей я собираюсь консультироваться с филологами. Но с филологами, любящими игру.

Я вряд ли решился бы на такой метод работы, если бы не чудесные возможности, которые предлагают нам современные научно-технические средства. У русских есть электронный Национальный корпус русского языка; без него уже невозможно представить себе работу переводчика. У нас, слава богу, тоже есть нечто подобное, ресурс Deutsches Textarchiv. Это относительно новое достижение. Там собраны источники с древнейших времен до XIX века, чуть ли не в полном объеме. Ресурс снабжен возможностью текстового поиска со всякими фильтрами. Попадаешь там не только на отдельное слово, записанное по обычаям тогдашней орфографии, но оттуда и на целые обороты, формулы, эпитеты и прочее. Если с этим играть, плетется ткань. Этим я как раз и занимаюсь. Первые попытки сделаны, и в целом подход кажется мне перспективным. Возьмем, например, одно место из летописной книги Катырева-Ростовского XVII века о царевне Ксении. Последняя «зелною красотою лепа, бела велми, ягодами румяна, червлена губами» и т. д.

И вот для этого «ягодами румяна, червлена губами» я нахожу в архиве целую готовую строку из немецкого барочного поэта Мартина Опица: «die Lippen seyn Corall / die Wangen seyn Robin» («губы — кораллы, щеки — рубины»). Прямо хоть бери и вставляй в немецкий перевод. Причем совпадение это не настолько случайно, как может показаться на первый взгляд. Эпитеты частично пересекаются (как они возникают — это уже вопрос из области культурологии и компаративистики), визуальный ряд сходен. Это дает мне право создавать нечто вроде пастишей с цитатными вкраплениями внутри. («Микс-медиа», я же сказал.)

В иных случаях я даже готов немного — тут главное соблюдать меру! — отойти от оригинала, рискнуть ввести некий новый смысловой оттенок, если «трофей» усиливает эффект органичности. Проще всего это получается там, где в тексте присутствуют, пользуясь термином химии, «свободные радикалы». Ведь цитата в романе — это не просто подтверждение чего-то, доказательство правоты, «демократический» прием, расширение и обогащение образа мира. В цитате есть своя красота! Красота цитируемого текста сочетается с красотой самого цитирования. Цитата подобна инородному телу в ракушке. Ракушка превращает его в жемчужину. Получается аура красивого другого. И эту красоту, мне кажется, тоже надо сохранить в переводе.

...В связи с этим еще много интересного, но пока я остановлюсь.

Михаил Шишкин

ГОЛОС В ДИСКУССИИ О ПЕРЕВОДЕ*

[О примечаниях к переводу. — ред.]

По поводу примечаний: начну с того, что автор не просто заложник переводчика, они оба еще заложники издательства. Даже если и переводчик, и автор сошлись в том, что примечания нужны, но издатель считает, что не нужны, тогда скорее всего все равно примечаний не будет. С диктатом издателя нужно смириться или отказаться от книги. Я исхожу из очень простого вопроса: примечания помогают насладиться книгой или нет? Вот я беру Эстерхази *Небесная гармония* — естественно я читал в русском переводе, не по-венгерски. И там в конце еще сто страниц примечаний. И если бы не эти сто страниц комментариев, я бы бросил эту книгу. Я бы не смог получить ту радость, которую мне принесло чтение с примечаниями. Потому что я, конечно, ничего не знаю ни про венгерскую историю, ни про этих людей — в данном случае примечания являются условием наслаждения. Я не буду спорить — люди разные, книжки

* Дискуссия состоялась во время круглого стола, посвященного переводам сочинений М. П. Шишкина; круглый стол прошел 21.05.2016 г. в рамках конференции «Знаковые имена современной русской литературы». — ред.

разные, если кому-то примечания к *Письмовнику* мешают, ради бога. Но я уверен, что *Взятию Измаила* наличие подробных комментариев поможет. Про русского читателя я ничего не утверждаю, но вот немецкоязычному явно примечания помогут. Конечно же, не нужно тыкать их на каждую страницу, речь идет о том, чтобы поместить их в конце книги. Пытливый читатель может полистать эти комментарии, что-то для себя новое узнать. И в данном случае у нас конфликт автор — переводчик. Мне кажется, что *Взятие Измаила* нужно издавать с большими примечаниями. И я не поленился, постарался, посидел, написал страниц сто, наверно, примечаний за переводчика — от чистого сердца, я хотел помочь. Но Андреасу [Третнеру. — ред.] все это не понравилось, он сказал: «Примечания переводчика это ты написал — свои, у меня были совсем другие» вот. А издателю это тем более не понравилось, потому что это еще на сто страниц больше, книжка будет дороже, а все равно вряд ли кто-то купит. Боюсь, в случае моего *Измаила* у издательства речь идет не о прибыли, а об ограничении убытков; их [издателей. — ред.] тоже можно понять.

Это, что касалось примечаний.

Я сейчас общие какие-то вещи скажу. Я считаю, что переводчик — член семьи писателя, потому что он входит в твою жизнь через роман, то есть в интимное жизненное пространство, куда чужих не пускают. Я счастлив, что и Андреас, и Эмануэла [Бонакорси. — ред.] стали просто друзьями дома, и мы приезжаем друг к другу в гости семьями. И так должно быть, безусловно. Что касается вообще перевода, я когда-то для себя так сформулировал: искусство писать — это искусство не идти ни на какие компромиссы, а искусство переводить — это искусство компромиссов. Это я был оптимистом. Теперь я бы так сформулировал: оригинальный текст — это «Титаник», а перевод — это айсберг. И пространство мировой литературы усеяно обломками. Но кто-то спасается. Так что переводчик — это на самом деле тот, кто спасает то, что можно спасти. И если я могу чем-то помочь, конечно, я с радостью это делаю.

Но опять же, я про это говорил позавчера на встрече [с читателями в Воеводской публичной библиотеке в Кракове 19.05.2016. — ред.], — что я могу взять переводчика за руку и довести его только до границы русского языка, до границы русской вселенной, а дальше он отправляется сам, в одиночку, в этот бой со своим языком. И кто победит — или язык,

или он — никогда не известно. И я счастлив, когда переводчик хочет этой помощи. Когда какое-нибудь издательство заключает контракт на новый перевод, я всегда с нетерпением жду, что переводчик мне напишет, пришлет многостраничный список вопросов, как это обычно бывало. У меня уже в компьютере хранятся файлы с готовыми ответами на всевозможные вопросы.

Но бывают случаи, когда переводчик не обращается, вовсе не ищет контакта с автором. У меня так случилось с болгарским переводом. Меня мой издатель Георгий Борисов убеждал: «Иван Тотоманов — блестящий переводчик!». Я все жду, что Иван Тотоманов мне напишет, а он не пишет. Я издателю отправляю мейл, почему переводчик меня ни о чем не спрашивает? Георгий Борисов отвечает: «Ну, я поговорил с ним, и ему все понятно». Я расстроился: раз переводчику все понятно, значит дело плохо. Понятно, что переводчику все понятно, но неизвестно ведь никогда, правильно ли он понял... Любой, даже самый чудесный, самый великий переводчик иногда делает смешные ошибки. Просто он так понял, а на самом деле там о чем-то другом речь. И вот вышел болгарский перевод, меня приглашают в издательство Факел в Болгарии. Все говорят, что перевод блестящий. Мы встречаемся на презентации с Иваном Тотомановым — это такой патриарх, с такой большой бородой. Садимся с ним вместе в ресторане, выпиваем, и я, когда уже откровенный разговор подготовлен, задаю прямой вопрос: «Иван, ну а почему ты не задал мне ни одного вопроса?». На что он посмотрел на меня откуда-то с высоты вечности и сказал: «А если бы я переводил Гомера?». И до меня дошло, что я жил в мире иллюзий.

На самом-то деле для переводчиков хороший автор — это мертвый автор. Пользуясь случаем, пока еще жив, хочу сказать большое спасибо всем моим переводчикам и, как их представителям, присутствующим здесь Андреасу и Эмануэле.

[О переводе заглавий. — *ред.*]

Название польского перевода [романа *Письмовник*. — *ред.*] придумало издательство. Вы знаете, у меня каждый раз с заглавиями получают странные вещи. Про заглавие первого романа [авторское — *Записки Ларионова*, журнальное — *Всех ожидает одна ночь*. — *ред.*] мы уже говорили два дня тому назад. Но дальше всё в том же духе продолжалось. Мне показалось, что я достиг «совершенства» с *Венериным волосом*. Это ла-

тинское название растения *Adiāntum capillus-venēris*. Вроде на всех языках должно звучать одинаково. Немецкое издание — *Venushaar*, итальянское — *Capelvenere*, французское — *Cheveux de Vénus*. А вот по-английски не получилось. *Maidenhair*. Провал... *Письмовник* — это такое хорошее, теплое, старое слово. Я был уверен, что раз есть такой тип книги, как *письмовник*, сборник образцовых писем в России XVIII века, значит — были такие же книжки во всех странах, значит, наверно, — есть такое красивое старинное слово и у них. В результате на всех языках все переводчики и издатели «чесали репу» и как-то выкручивались.

Английский перевод — вы знаете, как называется, да? Они хотели, наверное, продолжить этот ряд: *War and Peace*, *Crime and Punishment* — и мой бедный *Письмовник* назвали *The Light and the Dark*. Они меня спрашивали: «Вам нравится название?». «Нет, — отвечаю, — мне не нравится!». «Just trust us. We know the English market better». Это правда. Я ничего не могу сказать. По-французски — знаете, как называется? По-французски, в принципе, любую фразу из романа возьми — будет красиво. Они взяли фразу «без десяти два». *Deux heures moins dix*. Так что, когда увидел эти две строчки названия по-польски [*Nie dochodzą tylko listy nienapisane.* — *ред.*], я уже не удивился.

[По поводу переводов на французский язык. — *ред.*]

Это вопрос, на который очень хорошо ответил бы Жорж Нива, который был приглашен [на нашу конференцию. — *ред.*], но, к сожалению, не смог приехать. Первый перевод, какой был, первый контракт, который был подписан, — был подписан благодаря Жоржу Нива. Издательство Файар выпустило *Взятие Измаила*. Не знаю, как это объяснить, но каждый раз, когда у меня выходила новая книга по-французски, а их уже, кажется, пять, у меня был новый переводчик. На немецкий все мои романы перевел Андреас, и я счастлив, что у меня такой переводчик — моим книгам очень повезло.

Всего они переведены теперь уже более чем на 30 языков. Причем очень многие переводчики получили премии за лучший перевод, ведь во многих странах есть премии, которые отмечают лучшие переводческие работы. Может, мои романы, в свою очередь, — находка для переводчика, вызов, возможность показать всё, на что он способен. И конечно, от перевода во многом зависит, находят мои книги своего читателя или нет. В каких-то странах книги раскупаются, в каких-то странах сначала все

идет вроде хорошо, потом останавливается. Все зависит и от перевода, и от страны, и от читателя, и от стараний издательства — от чего угодно. Эмануэла уже рассказала о судьбе моих переводов в Италии: крошечное издательство Воланд, которое специализировалось на переводах с восточноевропейских языков, прежде всего с русского, выпустило мои книги и теперь погибает. Так последняя книжка осталась непереуведенной по финансовым соображениям. В каждой стране по-разному.

Во Франции у меня все выходит, у каждого романа прекрасная пресса, великолепные рецензии, а потом книга утопает, как в болоте. Но известно, что у французов есть свои предпочтения. В каких-то других странах книги пользуются успехом, например в Голландии, и мне это тоже необъяснимо: выходит на голландском *Письмовник* — сразу одно за другим пять изданий. Почему так, я не берусь судить.

[О переводческом опыте писателя. — *ред.*]

У меня был очень плохой первый переводческий опыт. Почти анекдотичный. Я кому-то, может быть, рассказывал? Тогда простите, но еще раз расскажу. Естественно, я много переводил, когда был молодым и учил языки. Переводил с немецкого — Гессе, Рильке, многих. Но, естественно, для себя, просто так, из любви, без каких-то надежд на публикации. И вот, приходят новые времена, вдруг становится возможным что-то печатать, 1987 год, наверно, или 1988-й, появляются какие-то возможности, появляются какие-то люди с Запада. Приехал Боря Шапиро, поэт из Берлина, устроил в Москве выступления свое и одного молодого немецкого автора. Говорит мне: «Миша, а вот не хочешь ли перевести его рассказ? Мы опубликуем в новом журнале, который сейчас откроется». Отвечаю: «Только если текст мне понравится». Боря дал почитать этот рассказ. Я решил: рассказ так себе, но меня захватила сама идея, что это будет моя первая публикация. Меня до этого еще нигде не публиковали. А вы понимаете, что такое для юноши — первая публикация! Перевожу. И вижу, что здесь какое-то слово лишнее, надо убрать. Здесь вот слово, наоборот, важно, но его нет, — надо вставить. Ну, и так дальше. И всё это исключительно из совершенно искренних побуждений помочь тексту. Но и концовка, конечно, была неправильная, и я убрал эту концовку и написал другую. Это опубликовали. Я был счастлив. Помните, у Чехова: «Попал под лошадь»! Через какое-то время приезжает Борис и говорит: «Ты знаешь, Миша, я вот тому автору перевел твой перевод обратно

с русского на немецкий и сказал ему: „Вот как нужно было закончить твой рассказ”. Я в эту минуту вместо счастья испытал такой стыд! Вдруг понял, что совершил ужасное дело, преступление. Я изнасиловал автора. И решил, что никогда не буду больше заниматься никакими переводами.

Но прошли годы, с сединой пришло немножко мудрости. Пришло осознание ответственности, что я стою на этом мостике между той культурой, в которой я живу, и той культурой, из которой я пришел. И я могу что-то для них обеих сделать. Это мой долг даже. В России Роберта Вальзера в последние годы переводили, но нельзя сказать, что он стал частью русского культурного сознания. И когда мне предложили участвовать в проекте «Перевод *Прогулки* на восточноевропейские языки», я, разумеется, с радостью согласился. Перевел, стараясь донести все самое ценное, все, за что я люблю этого автора. И понял, что перевод один ничего не даст. Когда ты читаешь на языке оригинала, понятно, почему гений — гений. А в переводе это нужно объяснять. Я очень хотел поделиться с моим русским читателем моей любовью к Вальзеру и написал большое эссе [*Вальзер и Томцак. — ред.*]. И вот этот перевод для меня был очень важным. Конечно, не только потому, что испытал от этой работы массу удовольствия — ведь я не торопился, целыми днями сидел над одной фразой. Это такое наслаждение! И это был мой *hotmage* всем авторам, которых переводчики переводили, переводят и будут переводить. Потому что в переводе важна любовь переводчика к автору. Иначе перевод просто невозможен. Если эта любовь есть, тогда будет трепет к каждому слову. И мне кажется, в переводе вот этот трепет — самое главное.

Заключительное слово писателя

Михаил Шишкин

ГУЛ ЗАТИХ...*

Много лет назад я все знал.

Я ничего еще тогда не написал, но знал про себя, что — писатель. Вернее, писал много, но ничего не получалось довести до конца. Я уже вроде бы существовал, ходил в школу, ездил на метро, ел, пил, но еще не стал настоящим. Существование необходимо доказать, поставив в тексте последнюю точку.

Мне была открыта сокровенная тайна мироздания. Все сущее состоит из атомов и прочей невидимой дряни, которую никто не видел и не щупал, каких-то там элементарных частиц. Но они-то, в свою очередь, состоят из букв.

Я знал, что будет потоп. Обещали ведь, что не будет, но наврали. Обязательно придет. Каждому — по потопу. И нужно спастись. Сколотить свою лодчонку. Написать свою книгу. Найти нужные слова, которые переживут сорок дней разверзшихся хлябей небесных.

* Рассказ был написан Михаилом Шишкиным специально на конференцию «Знаковые имена современной русской литературы» и прочитан автором как заключительное слово 21.05.2016 г. Впервые опубликован в журнале «Знамя» 2016, № 10. — *ред.*

Мы жили на «Щелковской», в хрущобе на 13-й Парковой, на последнем, пятом этаже, и поверх деревьев из окна виднелось здание местной школы, с четырьмя медальонами на фронтоне — писательские головы в профиль. Они тоже все знали и всю жизнь строили каждый свой ковчег. Что там осталось от их эпох? Брички? Кринолины? Примусы? Соседи? Прохожие? Любимые? Пшик. Их книги и стали теми эпохами.

Все дело было в том, — знал я, — чтобы написать правильные слова. Вот ученики встретили Его на пути в Эммаус и не узнали. Не поверили. Ведь в гроб сошел. И еще никто никогда не воскресал. А Он им: Посмотрите на руки мои и на ноги мои. Это — Я Сам. Осяжите меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у меня. И еще спросил: есть ли у вас здесь какая пища? Они подали ему что ели сами, печеную рыбу. И взяв, ел пред ними.

Все дело в печеной рыбе. Рыба-то настоящая. Мертвые рыбу не едят. Я в гроб сойду. На третий день восстану.

Сам текст *Живаго* после Бунина и Набокова казался какой-то расползшейся словесной тушей, но стихи из романа я знал наизусть. Они меня спасали. Чаще в переносном смысле, но иногда в прямом.

Я учился на Арбате и ездил каждый день по часу туда и обратно. От нас до «Щелковской» можно было подъехать пару остановок на автобусе. Там ходили 52-й, 68-й, лучше, конечно, на 516-м, тот промахивал 11-ю Парковую экспрессом.

Помню, возвращался зимой из школы, выхожу из метро, страшный мороз, темно уже, автобусов нет, толпа огромная собралась, все топчутся, мерзнут, ругаются. Я пообедать не успел, а тут запах от горячих беляшей ноздри дерет — бабка в валенках продает беляши из огромного парного чана. Купил два беляша, сжевал, в животе сразу резь. Ноги задубели, пальцы от мороза ноют, нос вот-вот отвалится. Автобусов все нет. Люди, матерясь, идут пешком. Потоптался и тоже поковылял.

Плечусь в морозной темноте с резью в желудке и спасаю себя волшебными строчками:

И, как сплавляют по реке плоты,
Ко Мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты.

И я тогда знал, что это Пастернак сказал про себя. Это он сошел в гроб, а потом восстал. Мы же ездили к нему в Переделкино на кладби-

ще, и я знал, что там, под камнем, его не было. Вот рядом кладбище старых большевиков — там все шеренгами лежали на месте, где положили. А Пастернак там быть просто не мог, потому что он шел со мной по пути со «Щелковской» на 13-ю. Мимо один за другим проносились пропавшие автобусы, наверно, делали крюк через Эммаус. А он шагал со мной. В могиле его быть не могло, потому что он был во всем вокруг меня. Он был всем — паром изо рта, и полупустым 516-м, и съеденным беляшом, и резью в кишках, и задубевшими ботинками, и ледяными раскатынными на тротуаре дорожками, и матом, и звездами, и продрогшими пятиэтажками, и каждым, кто в них ютился.

Я знал, что это к нему на суд поплывут столетья, как плоты.

Знал, что и я поплыву когда-нибудь к нему на суд.

Тогда я все это знал.

А теперь пишу эти строки, за окном дождь, бесконечный, вот уже сорок дней никак не остановится, — и не знаю.

За стеклом вakraпах — игрушки разбросаны на мокрой траве. В алой пластмассовой песочнице потоп для человечков из лего. Розы положили свои тяжелые головы друг другу на спину, как лошади.

Может, я растерял то сокровенное знание по дороге?

Ведь я знал все, кроме времени. Да и не мог знать. Просто его еще не было. Было только будущее и не очень настоящее настоящее, походившее на затянувшееся предисловие.

Время — это когда ты смотришь в зеркало и удивляешься: откуда эта чужая седина? Откуда эта чужая морщинистая кожа?

И все еще тянутся те три дня до воскресения. И никакого Эммауса.

А в ту соседнюю школу с классиками на фронте мне пришлось походить.

Мама была директором в нашей 59-й на Арбате, и она меня выгнала. Последней каплей был субботник. Я ушел с ленинского коммунистического субботника и увел с собой половину класса. Так что доучивался по месту жительства.

В новой школе было великое преимущество — вставать не нужно было рано. Из дома выходил за пять минут до звонка. Правда, это оказалось единственным и последним преимуществом.

По литературе проходили Толстого. Чуть ли не на первом же уроке — классное сочинение по *Войне и миру*. Все открывают учебники и списы-

вают. У нас это было бы невысказанным. С другой стороны, хоть перестали плевать друг в друга мокрыми катышами через трубочки от шариковых ручек.

Почти всем моим новым однокашникам литераторша поставила пятерки, мне единственному досталась тройка. На вопрос умника «а почему?» получил ответ:

— Отсебятина.

Отсебятина! Кажется, впервые тогда почувствовал, что критика может быть наградой.

— Но Толстой ведь тоже — отсебятина.

Как она оскорбилась за Льва Николаевича, и за *Войну и мир*, и за всю русскую литературу!

Какое чудесное слово — отсебятина! Спасибо тебе, русский язык!

Сказать, что новенького не полюбили, — ничего не сказать.

У нас в школе «война» была цирком с отставным полковником на арене. А тут все оказалось по-другому. Здесь у военрука на уроке был порядок, как на Красной площади во время парада, все даже сидели на вытяжку и к доске выходили торжественным шагом, оттягивая носок. «Калашников» разбирали и собирали, завязав повязкой глаза, с секундомером и удалью. На своего майора юноши, не говоря уже о девушках, смотрели влюбленными глазами. И вообще, класс, который только что бесился и срывал урок беременной биологичке, на НВП было не узнать.

Военрук был совсем еще не стар, в отставку вышел по ранению, левая рука всегда была в черной перчатке и звонко стучала, когда он опускал ее на стол. Про него говорили, что он «исполнял интернациональный долг» где-то за границей, но это военная тайна. Короче, он был героем.

На первом же занятии новенький заявил, что он пацифист, в людей стрелять никогда не будет и до автомата не дотронется. Предупреждение, что он получит плохую отметку, вызвало у него лишь снисходительную усмешку.

— Но скоро класс поедет на стрельбы, мы будем соревноваться с другими школами. Ты же не хочешь подвести твоих товарищей?

Но и этот аргумент не поколебал стойкость пацифиста.

Помню, что услышал в голосе майора настоящую печаль. Он сказал с горечью:

— Ты — плохой патриот, Шишкин. Когда начнется война, твои одноклассники пойдут умирать за родину, а ты станешь дезертиром.

И его черная перчатка поставила деревянную точку.

Это прозвучало приговором, а я, может, впервые ощутил, что такое чувство собственного достоинства. Это когда тебя будут бить, и ты к этому готов.

Меня били за гаражами, около школьной помойки. Парни из класса выкрутили мне руки, и по очереди от каждого я получил поддых. Потом засунули в бак с мусором.

Те, что в медальонах на фронтоне, отвернулись, только косились и еле слышно сквозь зубы: а ты как думал? Ты на нас посмотри! Нас тут самих построили — в затылок друг другу по стойке смирно. Кто это из наших сказал, что вечность на самом деле — изба с пауками? Wishful thinking! Вечность — это когда тебя, не спрашивая, во все дырки. Но им надо все простить, ибо не ведают что творят. Нас построили — и тебя построят. Будешь шагать в ногу и смотреть в затылок. Не сахарный, не растаешь. Die erste Kolonne marschiert, Сусанна должна ждать старцев, жизнь прожить — не поле перейти. Понимаешь, это — наша страна. Но они ее оккупировали. И ты в плену. Война. И они, оккупанты, могут сделать с тобой что захотят. Урыть, отмудохать, облевать. Но им недоступно твое сокровенное знание. Это ведь только им, наивным, кажется, что они начальник, а ты дурак. Чудаки, право слово! Не однурукий майор имеет над тобой власть, а ты над ним. От тебя только зависит, исчезнет он или останется. Захочешь, когда-нибудь возьмешь и воскресишь его, скажешь ему, давно сгнившему, выйди вон! — и он тут как тут выскочит из небытия и снова вздохнет горько: «Шишкин, ты плохой патриот!» Вот увидишь, все так и будет! На войне нужно победить. Победить — это выжить, чтобы написать. Или написать, чтобы выжить. Что-то мы тут запутались, но это не важно. Короче, выжить, чтобы написать, чтобы выжить. Вот это твоя война, и ты не дезертир. Помни, ты в плену у врагов, у тебя есть то, чего нет у них, — твое сокровенное знание, за которое ты отвечаешь. И, кстати, черную перчатку с деревянным стуком возьми себе, пригодится! Можешь потом отдать какому-нибудь проходному персонажу, такие детали запоминаются. И главное, заруби себе на носу: победить — это поставить точку в конце текста.

На следующем уроке военного дела новенький взял автомат и стал его разбирать.

И я знал, зачем это делаю. Это была моя война, и я не был дезертиром.

Однорукий военрук тогда сказал не «если» будет, а «когда». Странно, казалось, у всех была уверенность, что войн больше не будет. А войны потом пошли гуськом и оравой. Так что возможностей умереть за родину было достаточно. Умирай не хочу. Наверно, у майора тоже было какое-то свое сокровенное знание.

Когда началась афганская, я был студентом. В педагогическом институте на ром-герме была военная кафедра, из нас готовили переводчиков. Раз в неделю мы ходили строем и учились переводить допросы пленных солдат Бундесвера.

После четвертого курса нас отправили в летние лагеря под Ковровом недалеко от Владимира. Вернувшись оттуда, я вздохнул и настроил повесть. Впервые я поставил точку в конце текста. В нем было много мата, задора, молодой злобы и радости слов — короче, в тексте было до отвала первого писательского счастья и рядовой Говнюк писал письмо космонавтке Терешковой.

Произведение с названием «Пиф-паф, ой-ой-ой!» получилось очень юношеским, и поэтому юноша через какое-то время его уничтожил.

Был бы камин, не было бы проблем. Рукописи, понятное дело, не горят. Но я положил тот текст в мусорное ведро и вынес на помойку. Вот вопрос: выброшенные на помойку рукописи не горят?

Запомнилась ночь перед отъездом в лагерь. Сбор был на Курском вокзале рано утром. Я всю ночь не мог заснуть. Была жуткая гроза, но не спалось мне, конечно, не из-за грозы. Все тело гудело, так гудят провода от тока. Это гудел еще не написанный текст. А может, все ненаписанные романы, которые ко мне приближались уже из темноты, но нужно еще было долго жить, чтобы их дожидаться. Я не мог лежать от этого гудения, вскакивал, бродил по квартире, сидел подолгу у окна и смотрел, как на улице все полыхает и содрогается. И внутри, в комнатах все грохотало — это храпели мама и тетя Лида.

Тетя Лида была двоюродной сестрой мамы и приезжала раз-два в год в Москву с Украины. Тогда вся страна регулярно ездила в столицу затовариваться. С утра до ночи она бегала по магазинам, выстаивала в оче-

редях и увозила в свое Запорожье все, что могла достать, от колбасы до пылесоса. Я обычно провожал ее на Киевский с неподъемными чемоданами и коробками. Она была женщина пышная, и разговоры у них с мамой без конца велись о разных диетах и чудесных способах похудения. Мама где-то прочитала про парижскую диету, и в один из приездов тети Лиды обе решили худеть, как парижанки. За весь день можно было съесть лишь одно яблоко и кусочек сыра. Никогда не забуду, как тетя Лида, бодро продержавшись на диете до самого вечера, не выдержала и навернула перед сном тарелку борща с рюмкой водки.

У нее был сын, Алеша, на два года младше меня. Он был заикой и обычное «да» или «нет» брал только с третьего или четвертого захода. Иногда тетя Лида привозила его с собой в Москву. Мне с ним было неинтересно. Он не читал ни одного запрещенного поэта или писателя, даже не слышал их имен. Его интересовали только модели самолетов. У себя в Запорожье он был математическим вундеркиндом. Когда я был на втором курсе, он приехал с тетей Лидой на вступительные экзамены в МАИ. Никто не сомневался, что сдать экзамен для него будет легким орешком. Но Алешу не приняли. Разумеется, не из-за его заикания. В конкурсе знакомств и протекций у него было слишком мало шансов. Алеша вернулся домой, а осенью его забрали. В декабре начался Афган.

Куда Алешу послали после учебки, было неизвестно. Помню, как мама по телефону успокаивала тетю Лиду, что его туда точно не пошлют, мол, туда совсем молодых и неопытных разве посылают?

Туда его и послали.

Из Запорожья мы получили телеграмму: «Алеша погиб».

Через пару месяцев тетя Лида снова приехала в Москву за покупками. Весь первый вечер она с мамой проплакала за столом на кухне. Рассказала, как им привезли гроб, который нельзя было открыть. В официальном письме было написано: «Ваш сын погиб при исполнении интернационального долга». При этих словах тетя Лида снова разрыдалась:

— Какой долг? Почему долг? Зачем убили моего Алешеньку?

Еще она рассказала, что у кого-то из знакомых сын тоже служил в Афганистане и вернулся по ранению. Он привез с собой горстку афганской земли, и тетя Лида попросила себе немного. Она достала из своей сумочки свернутый носовой платок, положила на стол и осторожно развернула.

Кусочек засохшей глины. Ничего особенного.

Потом бережно завернула обратно, прижала к груди и снова заплакала.

А на следующий день тетя Лида, как обычно, побежала по магазинам. Вечером вернулась с полными сумками, уставшая, но довольная. Особенно радовалась, что смогла достать зимние сапоги. Она надела их и ходила, цокая каблуками, заполняя квартиру резким запахом кожи и обувного магазина.

Я смотрел на нее и знал теперь больше, чем раньше, но это было какое-то другое знание, не сокровенное, но от этого не менее настоящее. А может, и более. Вот передо мной радовалась новым сапогам женщина, у которой отняли самого ей дорогого человека на свете. Убили на чужой войне. И убили, наверно, как убивали в Афганистане, с бессмысленной жестокостью. Ведь рассказывали, как там убивают. Просто отнять жизнь мало, нужно еще обезобразить труп, выколоть глаза, набить камни в разрезанный живот. И вот теперь эта женщина рассказывала, где и сколько она стояла в очереди и что ей удалось добыть. И каблуки так звонко цокали по плиткам пола на кухне, что тетя Лида даже не удержалась и прошла чечеткой. А потом они с мамой обсуждали какую-то новую диету.

Это было такое простое оглушительное знание.

И вот снова тетя Лида была у нас в гостях. Снова они с мамой, обнявшись, плакали, вспоминая Алешу. А потом вечером пошли куда-то в театр, вернулись поздно и теперь храпели наперегонки с раскатами грома.

А еще я не спал из-за того, что поссорился с моей любимой. Поругались из-за ерунды. Сейчас даже не помню, что там произошло. И не хотелось уезжать в военные лагеря вот так, разорванным.

Потом гроза кончилась, быстро рассвело, я оделся, набросил на плечо собранный накануне рюкзак и отправился на Курский вокзал.

Начались дни и ночи, битком набитые муштрой, пылью, голодом, усталостью и поносом. Спасал карманный английский словарь, который я всегда носил с собой в солдатских галифе образца великой отечественной. При первой возможности вынимал его и листал. Принимал вокабуляр как лекарство. Буквы защищали меня как оберег.

Носки сразу же отобрали, пришлось познать портянки. Результатом этого знания были кровавые пузыри у всех на ногах. Хромоногая коман-

да. На следующий день все поковыляли в медпункт — дощатая будка, в которой забаррикадировался студент-медик. Требовали пластырь.

— Ребята, да нет у меня ничего! — кричал он из-за двери.

Все продукты мы обязаны были сдать, но никто, конечно, ничего не сдал, а консервы закопали в лесу, кто-то опытный из уже отслуживших подсказал. Лагерная еда желудком не переваривалась, всех пучило, и каждый беспрерывно исторгал из себя газы. По воскресеньям устраивали набеги на ближайшую деревню, чтобы украсть молодую тонкую морковку с грядки или обтрясти яблоню. Неудивительно, что у всех был понос.

На сборах были студенты из разных вузов, переводчики, историки, биологи, филологи, юристы, философы. Философы, кстати, были в мотопехоте, их муштровали больше всего. Нас, переводчиков, чаще освобождали от занятий, когда нужно было отправить кого-то, например, на разгрузку машины. Офицеры говорили мотопехам:

— Вот попадете в Афган, вспомните нас добрым словом. Учитесь стрелять получше!

Еще у нас были ребята из Института Азии и Африки, которые изучали пушту и дари. К тем вообще отношение было особое, как к смертникам. На них никогда не кричали и не отправляли в наряд. Всем было ясно, что этих парней не ждет ничего хорошего.

Мы всегда и всюду топали строем и с песней. Из «калашников» стреляли лишь один раз. С вечера до утра мучило ненасытное комарье — не помогали никакие мази, ходили все исцарапанные до крови. Уборной избегали — загадили весь лес кругом. По команде «подъем» хотелось всех расстрелять.

Человек быстро обрастает звериной шерстью.

Наряд на кухне означал возможность нажраться деликатесом, не доходившим до солдатского стола, — тушенкой. Открываешь банку и съедаешь половину. Вторая половина шла на офицерский стол. Угрызений совести не было. В конце концов ты съедал только то, что тебе и так было положено, но съедалось другими. А теперь наступала твоя очередь.

Память выметает обрывки.

Утром с голым торсом нужно бежать в тяжелой кирзе на зарядку, у всех руки и шея черные, а тела белоснежные, вернее, синюшные.

Вот мы зубрим устав под навесом, а по крыше накапывает редкий сонный дождь.

От недосыпа раскалывалась голова. За ежедневной чисткой автомата все время клюешь носом и отключаешься на несколько мгновений.

На тактических занятиях разбегаемся «елочкой», залегаем. Перед самым носом — высохшая колючая шкурка от мертвого ежа.

Нужно было окапываться саперной лопаткой, а кругом заросли земляники. Ягоды спелые, запах ползет, как лазутчик.

Топаем по проселку, и сапоги вздымают клубы пыли, плотные, ядовитые, ни откашляться, ни отперхнуться.

У меня пропала пилотка. Кто-то украл. Эту украденную пилотку я потом через много лет отдал моему герою в *Письмовнике*. Наш институтский полковник Иванов, приехавший на сборы уже пьяный после обеда, процедил сквозь зубы:

— У тебя, Шишкин, пилотку сперли. Вот пойдешь ты у кого-нибудь! Я тебе нашу кафедру позорить не дам! Не будет пилотки — будешь каждый день в наряд ходить сортир драить. Понял?

Драить сортир было главным наказанием и, если увидеть тот залитый жидким говном настил с дырками в полу над выгребной ямой, и не просто увидеть, а вдохнуть всей грудью, то станет понятно, почему.

И за это знание я благодарен: в говне нет ничего грязного.

Удивительно, как устроен человек — еще только что меня тошнило от одной мысли зайти туда, а вот уже я со шваброй, тряпкой и легким сердцем отправляюсь мыть лагерные уборные. Это была моя свобода. Сам весь измазался и пропах. Отмывался потом ледяной водой битый час. Собирался идти в наряд и назавтра. Не пришлось. На следующий день отделение дежурило на кухне, один парень из испанской группы нашего факультета разгружал машину с хлебом, споткнулся и упал. Со сломанной рукой его увезли в больницу во Владимир. Мне досталась пилотка.

Вообще было много глупостей, смешных и не очень.

Проходит мимо прапорщик, воскресенье, видит, что мы в свободное время спать завалились, приказывает вырыть вокруг палаток канавки. Выкапываем. Возвращается прапорщик, видит, мы уже все выкопали, приказывает:

— Закапывайте!

Кто-то возмущенно:

— Но для чего?

А прапорщик ему выдал никак не ожидаемое:

— Для всеобщей гармонии!

Это стало у нас в лагерях присказкой и девизом: для всеобщей гармонии. Решили, что прапорщик был тайным конфуцианцем.

Что-то было совсем не смешно.

На марш-броске — пятнадцать километров с полной выкладкой под палящим солнцем — умер студент с исторического факультета МГУ. Все ходили придавленные и передавали друг другу слово «тромб».

Время перед отбоем — самое дорогое. Можно немножко вернуться в себя. Заварить чаю. Все сделали себе самодельные кипяtilьники, я таких раньше никогда не видел: между лезвиями от безопасной бритвы нужно проложить спички, обмотать нитками и приделать два проводка. Кружка вскипала моментально.

Запомнилось, как в один из первых вечеров вдруг слышали Высоцкого. Магнитофоны брать с собой было, конечно, нельзя. Вообще, ничего было нельзя, кроме зубной щетки. А тут живой Высоцкий под живую гитару. Все высыпали из палаток, пошли на голос. Ведь не мог же человек восстать из гроба? Он умер прошлым летом.

Оказалось, что это кто-то из университетских мотострелков. Он потом вечерами часто пел. Его так и звали все — Высоцкий.

Сидишь, пришиваешь подворотничок, и песни эти тебя из лагеря уносят, можно забыть, вспомнить что-нибудь хорошее.

Я видел живого Высоцкого только раз. В *Гамлете* на Таганке. Это было летом 80-го, перед самой олимпиадой. Наверно, вообще один из последних спектаклей с ним. Там все самое главное произошло уже до начала, до первых произнесенных со сцены слов. Высоцкий сидит в глубине сцены перед знаменитым огромным занавесом, смотрит на входящих в зал и наигрывает на гитаре. А потом, когда публика расслаживается, он встает, выходит на авансцену, и начинается:

— Гул затих, я вышел на подмостки...

Так должно было быть. Но вот все уже расселись, шум затих, и Гамлет должен встать. И вдруг зал замирает, потому что Высоцкий отложил гитару, а встать не может. Всем было понятно: происходит то, что не должно происходить. Он несколько раз пытался подняться, хватался

за занавес, но нога у него не сгибалась. Он просто не мог встать. Это не было уже театром, это было что-то намного больше самого великого театра, борьба человека с чем-то, что сильнее его. На его лице уже было все. Он уже все про себя знал.

Прошла пара минут, но казалось, что времени уже вообще больше не будет.

В конце концов Высоцкий встал, подошел, чуть хромя, к авансцене, помолчал немного и начал спектакль:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске
Что случится на моём веку.

Века у него уже не было. Ему оставались считанные дни.

Странно, в песнях и фильмах Высоцкий совсем другой. На сцене он был очень нежным Гамлетом.

В десять отбой. Хотелось поскорее забыться хоть на несколько часов, пусть и в душевной палатке на вонючем матрасе под зудение комаров и матерные вздохи.

Уже в полузабытии иногда приходила она, моя любимая, пожелать мне спокойной ночи. Наша ссора теперь казалась такой никчемной и невозможной. Было совершенно непредставимо, как мог я бросать ей обидные слова, такие глупые, такие несправедливые! Готов был простить все, что она мне наговорила, лишь бы снова оказаться с ней хоть на час. На день. Еще лучше на два дня. Нет, на три. Теперь казалось, что за возможность встретиться с ней все бы отдал и был бы самым счастливым на свете. Говорил бы ей все ласковые слова, каких никогда не говорил. Вырваться отсюда только на три дня к ней было бы абсолютным счастьем. Любил бы ее с утра до утра и в минуты отдыха записывал бы текст, который уже пришел, бился под кожей, слова уже сами стремились в объятия друг другу, как кусочки пазла. И эти три дня никогда бы не кончались.

Потом была ночь, когда я должен был стоять под грибком, охраняя склад с оружием.

У меня был штык на поясе и целая звездная ночь впереди.

Нам сказали, что в соседней зоне был побег и что ээки могли прийти сюда за оружием. Может, так и было, а может, пугали, чтобы мы сразу не устроились спать.

Я подождал, пока лагерь замер, и отправился в ближайший лесок, где под заветной елкой были закопаны банки со сгущенкой, которые сварила для меня перед отъездом мама. Вернулся на пост и вскрыл банку штыком. Если вспоминать пики счастья в жизни — это был один из них.

Из палаток до меня доносился храп, кто-то стонал во сне, а я слизывал со штыка вареную сгущенку, смотрел на звезды и мечтал о том, как я все это когда-нибудь опишу.

Вдруг в темноте за кустами мелькнула чья-то тень, и я услышал шаги. В голове промелькнуло: ээки! Сейчас меня прирежут, а я еще ничего в этой жизни не сделал, ни одного текста до конца не дописал! Но это оказался парень с английского отделения, который стоял в карауле на другом конце лагеря. Мы доели эту банку, и я сбегал еще за второй.

Мы сидели под небосводом, заросшим звездами, ели вареную сгущенку и читали друг другу стихи, кто больше знает.

Утром меня, очумелого после бессонной ночи, вызвал наш полковник, тот самый, из истории с пилоткой, и сказал:

— Тут такое дело, Шишкин...

И протянул телеграмму.

«Миша дедушка умер похороны срочно приезжай мама»

Похлопал по плечу:

— В общем, так: сдавай оружие и обмундирование прапорщику и поезжай. Можешь уже не возвращаться. Чего там — три дня осталось.

Я все сдал, переоделся в гражданку, ставшую вдруг такой чужой, и отправился на станцию.

Я помню, как умирал дед.

Он умер зимой. Я был в восьмом классе. Приехал к бабушке и дедушке на каникулы, хотя в этом возрасте — мне было тринадцать — поездки в Удельную были уже семейным долгом, а не радостью. В этот раз со мной приехала и мама, наверно, ей позвонила бабушка и сказала, что дела плохи.

Дед, как обычно, лежал в своей постели. Но взгляд его был какой-то совсем другой, новый, я раньше этого взгляда не знал. Бабушка мне шепнула в коридоре:

— Вот, Миша, дедушка наш — не жилец.

Она уже знала этот взгляд, а для меня это было впервые. Во мне все возмутилось против нее:

— Ну как ты можешь!

Бабушка в ответ лишь тяжело вздохнула.

Дед уже не разговаривал, ему было совсем плохо. Вызвали врача. Вызов «скорой» в то время был приключением. Нужно было бежать на почту на другую сторону железной дороги, там были телефонные кабины. Послали вызывать «скорую» меня. На том конце провода все никак не могли поверить — голос-то мальчишеский — задавали всяческие вопросы, проверяли.

— А то звонят хулиганы, «скорая» приезжает, а никакого больного нет!

В конце концов я как-то сумел их убедить, что не хулиганю. Пообещали послать машину.

«Скорая» из Раменского ехала целый час. Причем нужно было стоять на углу Солнечной и нашего Солнечного тупика, чтобы они не заблудились. Я весь продрог, пока их ждал. В тупик машина не поехала, там все было завалено снегом и шла только протоптанная в сугробах тропинка. Врач сунул мне свой чемоданчик, оказавшийся ужасно тяжелым.

Помню, меня удивило, что доктор говорил с дедом каким-то наигранным бодряческим тоном, как с ребенком. Дед ничего ему уже не отвечал, только смотрел на него все тем же пристальным взглядом.

Дед задыхался. Врач сказал, что здесь, в домашних условиях, ничем он помочь не может, нужно забирать в больницу. Врач уехал, за дедом должна была приехать другая машина. Стали его собирать, выяснилось, что нет теплых носков. Меня послали в магазин на станцию за носками. Перед тем как бежать в магазин, я зашел к бабушке. В комнате никого больше не было.

Деда трясло, кровать ходила ходуном. Лоб сверкал от пота. Руки дергались. Он скосил желтые помутневшие глаза и смотрел на меня. Хотел что-то мне сказать, но вместо слов его горло выдало какую-то странную трель. Так под эту трель я и ушел. Помню, как бежал за этими дурацкими носками. Когда вернулся минут через двадцать, бабушка уже умер. Наверно, за носками меня специально послали, чтобы я не видел смерти. Думали, пока я туда, пока обратно, много времени пройдет. А я мчался что есть мочи. Но сам момент смерти я действительно пропустил.

Все тогда делали сами. Обмывать тело позвали помогать соседку.

Деда положили на стол на террасе. Она не отапливалась. На террасе складывали осенью яблоки в ящиках. После морозов они чернели. Я ужасно любил замороженные яблоки. Когда оттаивали, они растекались во рту, сочные, сладкие.

Похороны были в воскресенье. Те два или три дня перед похоронами я на все смотрел как в иллюминатор какого-то батискафа. Как они все тут живут и не знают чего-то важного? А вот я теперь знаю. Или они тоже все знают? Тогда почему делают вид, что ничего не знают?

День похорон был солнечный, началась оттепель. Снег хорошо лепился. Помню, как мне неприятно было, что брат затеял, пока все собирались, кидаться снежками.

Приехали какие-то люди, которых я совсем не знал, но в основном пришли соседи.

Когда перекладывали тело в гроб, я поднимал его за бедро — меня поразило, что дедушкино тело стало твердым и звонким, будто это не человек, а фигура из льда.

Хоронили на кладбище в Малаховке. Деда положили в могилу к его первой жене, моей бабушке Розе.

Когда закрывали гроб крышкой, нужно было подойти и поцеловать. Я подошел. Но поцеловать то, что там лежало, так и не смог.

Гроб выскользнул из веревок, лег как-то криво. Когда забрасывали могилу песком, мама заплакала. Я обнял ее. Она тихо сказала:

— Вот же здесь должна лежать моя мама, а от нее ничего не осталось за двадцать три года.

Помню, что тогда вдруг задумался, может ли за это время гроб с телом человека так разложиться, чтобы ничего не осталось? Ведь не может же? Значит, они вырыли могилу где-то рядом. На старых кладбищах соседи все время друг друга теснят. Вполне вероятно, что рабочие чуть передвинули полузабытый памятник с оградой, чтобы дать место вновь прибывшим.

Кто бы мог подумать, что через столько лет дед воскреснет и опять умрет, чтобы вот так снова появиться в моей жизни, смертью смертью поправ.

Я не шел по лесу к станции, я летел над разбитой дорогой и пыльными кустами.

Я знал, кто послал телеграмму.

Впереди меня ждали три бесконечных дня любви и свободы.

Электричка была переполнена. Там были бабы, слобожане, учащиеся, слесаря. В ту минуту я их тоже любил.

Пришлось всю дорогу стоять, но мне было все равно. В руках у меня был заветный блокнот. Я записывал уже давно пришедшие слова:

«Уважаемая Валентина Николавна! Пишет Вам из далекой Н-ской части рядовой Говнюк. Вам из космоса земля наша кажется совсем маленькой, не больше капустного кочана, и меня, наверно, и не видно. Но я есмь».

В вагоне стояла духота, все пытались открыть окна, но они были завинчены на зиму. Воздух шел только из одной разбитой фрамуги.

Как сейчас ощущаю тот тугой напор ветра на быстром перегоне, холодящий потную кожу. За спиной тлеет перебранка, младенец надрывается, вагон дребезжит, колеса грохочут, встречные ревут, но для меня гул затих.

И я знаю, что эти три дня будут длиться и никогда не кончатся, и пальцы, укрошая дрожь электрички, выводят: я есмь.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абашев Владимир Васильевич — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета. Сфера научных интересов: семиотика пространства, художественные миры поэтов конца XIX– начала XX вв. E-mail: vv_abashev@mail.ru

Избранные работы

1. *Пермь как текст*, Пермь 2000 [второе издание: Пермь 2008].
2. «*Сеется в немощи, восстает в силе...*»: *О душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича*, в кн.: *Тело, дух и душа в русской литературе и культуре = Leib, Geist und Seele in der russischen Literatur und Kultur*, («Wiener Slawistischer Almanach», Band 54), Hrsg. von J. van Baak, S. Brouwer, München 2004, с. 253–273.
3. *Узник башины. О персональном символе Валерия Брюсова*, в кн.: *Pegasus Oost-Europese Studies*, № 11: *Literature and Beyond: Festschrift for Willem G. Weststeijn*, ed. by E. de Haard, W. Honselaar, J. Stelleman, vol. 1, Amsterdam 2008, с. 1–21.
4. *Б. Л. Пастернак*, в кн.: *Русская литература XX века: 1930– середина 1950-х годов: учебное пособие для студентов учреждений высшего образования: В двух томах*, под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, М. А. Литовской, т. 2, Москва 2014, с. 125–164.
5. *Музей как топос массовой культуры*, в кн.: *Топографии популярной культуры: Сборник статей*, ред.-сост. А. Розенхольм, И. Савкина, Москва 2015, с. 322–338.

Абашева Марина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Научные интересы: современная русская литература в контексте культуры, семиотика и поэтика, гендерная и региональная проблематика, вопросы социологии литературы.

E-mail: m.abasheva@gmail.com

Избранные работы

1. *Литература в поисках лица. Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности*, Пермь 2001.
2. *La prose russe du début du XXI^e siècle: stratégies de pouvoir, politiques identitaires*, в кн.: *Le premier quinquennat de la prose russe du XXI^e siècle*, éd. H. Mélat, Paris 2006, с. 37–44.
3. *Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков*, Пермь 2007 [соавтор Н. В. Воробьева].
4. *The Literary Prize as a Means to an End: An Insider's Notes*, «Russian Studies in Literature» 2012, vol. 48, № 4, с. 63–73.
5. *Русская проза в эпоху Интернета. Трансформации в поэтике и авторская идентичность*, Пермь 2013 [соавтор Ф. А. Катаев].

Блищ Наталья Леонидовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Белорусского государственного университета. Научные интересы: литература русского зарубежья, рецептивная эстетика, имагология, современная проза.

E-mail: blishch@list.ru

Избранные работы

1. *Литературные маски и стилевые стратегии А. Ремизова в творчестве А. Синявского-Терца*, «Polilog. Studia Neofilologiczne» [Слупск, Польша] 2012, № 2. с. 213–223.
2. *Образ А. Ремизова в творчестве В. Набокова-Сирина*, «Ярославский педагогический вестник» 2013, т. I: *Гуманитарные науки*, № 2, с. 195–200.
3. *А. М. Ремизов и русская литература XIX–XX вв.: рецепция, рефлексия, авторрефлексия*, Минск 2013.
4. *Стилевой портрет художника сквозь призму бытовой детали*, в кн.: *Poetik des Alltags: Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert*, Hrsg. v. A. Graf, München 2014, с. 209–217.
5. *Опыт русского дендизма в контексте идей Ролана Барта*, «Вестник БГУ» [Минск] 2015, № 3, с. 19–22.

Бонакорси Эмануэла (Bonacorsi Emanuela) — итальянская переводчица новейшей русской литературы, в частности произведений Юза Алешковского,

Евгения Водолазкина, Дмитрия Данилова, Марины Палей. Перевела все опубликованные в Италии сочинения Михаила Шишкина. В 2010 году получила номинацию на литературную премию «Монселиче» за перевод рассказа М. Шишкина *Урок каллиграфии*. В 2014 году удостоена Международной литературной премии «Россия — Италия. Через века» («Russia — Italia. Attraverso i secoli») за перевод романа Ольги Славниковой *Легкая голова*.

E-mail: atemkristall@libero.it

Брюханова Юлия Михайловна — кандидат филологических наук, доцент кафедры языковой подготовки Байкальского государственного университета. Научные интересы: русская литература (Серебряный век, современная проза и поэзия), художественная философия, актуальные проблемы преподавания русского языка и литературы.

E-mail: okt28@yandex.ru

Избранные работы

1. *Концептуализация лирического субъекта в творчестве Б. Пастернака*, «Вестник Бурятского государственного университета» 2008, № 10, с. 182–185.
2. *Творчество Бориса Пастернака как художественная версия философии жизни: научное издание*, Иркутск 2010.
3. «Живое слово» в творчестве Михаила Шишкина, в кн.: *Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности*, ред. И. И. Плеханова, Иркутск 2013, с. 469–482.
4. *Концепция красоты в художественно-философской системе Бориса Пастернака*, «Сибирский филологический журнал» [Новосибирск] 2013, № 2, с. 141–148.
5. *Определение художественной философии в системе этико-мировоззренческих координат*, «Russian Philology. Русская филология. Occasional papers» [Хайдарабад, Индия] 2013, № 32, с. 86–99.

Гримова Ольга Александровна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики Кубанского государственного университета (Краснодар). Научные интересы: теория литературы, современный русский роман.

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

Избранные работы

1. *Эссеистичность в современном романе (М. Шишкин «Взятие Измаила»)*, в кн.: *Проблемы интерпретации художественного текста: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием к 150-летию со дня рождения А. П. Чехова*, под ред. В. Е. Зиньковской и У. В. Новиковой, Краснодар 2010, с. 104–108.

2. *Диалог дискурсов: fiction и non-fiction в романе М. Шишкина «Всех ожидает одна ночь»*, в кн.: *Литература в диалоге культур — 8: Материалы международной научной конференции*, сост. Е. В. Григорьева, О. Е. Гайбарян, А. А. Багдасарова, Ростов-на-Дону 2010, с. 46–48.
3. *Развитие эпистолярной традиции в романистике М. Шишкина*, в кн.: *Классическое наследие русской литературы и современность: концепции, интерпретации. опыты анализа текста*, под ред. Л. А. Степанова, Л. Н. Рягузовой, Краснодар 2011, с. 179–186.
4. *Нарративная интрига в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»*, «Narratorium» 2014, № 1 (7), <<http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2633119>>.
5. *Жанровое своеобразие романа «Доктор Живаго»*, в кн.: *Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении*, под ред. В. И. Тюпы, Москва 2014, с. 308–342.

Депре Изабель (Despres Isabelle) — доктор Парижского университета Сорбонны, профессор русского языка и литературы, научный руководитель Центра по современной славистике (CESC) при Институте языков и культур стран Европы и Америки (ILCEA4) Гренобльского университета (Франция). Научные интересы: русская литература начала XIX века (романтизм, история мысли, история литературной критики), современная русская литература (постмодернизм, история литературной критики).

e-mail:isabelle.despres@univ-grenoble-alpes.fr

Избранные работы

1. *Fin d'empire, apocalypse et résurrection dans le roman de Mikhaïl Chichkine «Le Cheveu de Vénus»*, в кн.: *Fin d'empire*, éd. A.-M. Monluçon, A. Saignes («Recherches et Travaux» 2012/1, № 80), Grenoble 2012.
2. *Le conceptualisme moscovite: art progressiste ou dissidence idéologique?*, в кн.: *La culture progressiste pendant la guerre froide (1945–1990)*, éd. F. Genton, E. Raillard; ILCEA, № 16, été 2012, <<http://ilcea.revues.org/1351>>.
3. *Loup-garou, Minotaure et vampires: quelques représentations du pouvoir dans la prose de Viktor Pelevine*, в кн.: *Du Grand Inquisiteur à Big Brother, le pouvoir dans la littérature et les arts de la fin du XIX siècle à nos jours*, éd. A. Saignes, A. Salha, Grenoble 2012, с. 261–278.
4. *La clandestinité du héros de Vladimir Makanine*, в кн.: *La clandestinité: études sur la pensée russe*, éd. F. Lesourd, Lyon 2012, <<http://facdephilo.univ-lyon3.fr/actualites/publications/la-clandestinite-etudes-sur-la-pensee-russe-582181.kjsp?RH=PHI-Publications>>.
5. *Le discours nationaliste chez les critiques religieux en Russie contemporaine*, в кн.: *Religion et Nation*, dir. M. Niqueux, Lyon 2010, <<http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique95>>.

Зыверт Александра (Zywert Aleksandra) — доктор гуманитарных наук, профессор Университета им. Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: литература третьей волны русской эмиграции, современная русская литература.

E-mail: olazywert@o2.pl

Избранные работы

1. *Романы Бориса Пильняка 20-х годов*, Poznań 2001.
2. *Pisarstwo Władimira Wojnowicza*, Poznań 2012.
3. *Smak życia — smak śmierci* («Uczta» Władimira Sorokina), в кн.: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, t. 11: *Zmysły*, pod red. I. Malej, E. Tyszkowskiej-Kasprzak, Wrocław 2014, с. 337–347.
4. *Krwawa karuzela* (Władimir Zazubrin «Drzazga»), «Studia Rossica Posnaniensia» XL, Poznań 2015, с. 83–92.
5. *Opowieści grozy Anny Starobiniec*, в кн.: *Kultury wschodniosłowiańskie — oblicza i dialog*, t. V, red. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2015, с. 373–386.

Иванова Наталья Борисовна — литературовед, литературный критик, доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, первый заместитель главного редактора журнала «Знамя». Научные интересы: русская литература XX–XXI вв., творчество Бориса Пастернака.

E-mail: nativan1@rambler.ru

Избранные работы

1. *Проза Юрия Трифонова*, Москва 1984.
2. *Смех против страха, или Фазиль Искандер*, Москва 1990.
3. *Борис Пастернак: времена жизни*, Москва 2007.
4. *Русский крест. Литература и читатель в начале века*, Москва 2011.
5. *Феникс поет перед солнцем*, Москва 2015.

Калафатич Жужанна (Kalafatics Zsuzsanna) — кандидат филологических наук, старший преподаватель Будапештского экономического университета. Область научных интересов: культура Серебряного века, творчество Алексея Ремизова, поэтика модернистской прозы, постмодернистский роман.

E-mail: kalafatics.zsuzsanna@uni-bge.hu

Избранные работы

1. *Театральная утопия А. Ремизова в контексте театральных исканий начала XX века*, «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae» 2008, № 53, с. 365–373.
2. *A Version of a Cult or «The Master and Margarita» as TV series*, в кн.: *Words and Images on the Screen: Language, Literature, Moving Pictures*, ed. by Á. Pethő,

Cambridge 2008, с. 119–131.

3. *Вариации на тему распада (Постсоветская действительность и ее художественные интерпретации в современной русской прозе, в кн.: От модернизма к постмодернизму. Сборник статей в честь профессора Халины Ваишкелевич, ред. А. Скотница и Я. Свежий, Краков 2014, с. 623–633.*
4. *Дискурс насилия и тема смерти в русской постмодернистской прозе, в кн.: Мортальность в литературе и культуре, сост. А. Г. Степанов, В. Ю. Лебедев, Москва 2015, с. 368–375.*
5. *Реализация тропов как риторический прием Владимира Сорокина, в кн.: Retoryka tekstu artystycznego. Gry semantyczne, red. A. Majmieskułow, Bydgoszcz 2016, с. 107–116.*

Каманьи Филиппо (Camagni Filippo) — магистр, аспирант кафедры русской литературы XX–XXI вв. в Институте восточнославянской филологии Ягеллонского университета (научный руководитель проф. Анна Скотница). Область научных интересов: жизнь, смерть и бессмертие как онтологические проблемы в русской литературе XXI в.

E-mail: filippocamagni@gmail.com

Избранные работы

1. *Герой Сергея Довлатова на краю экзистенциальной бездны, «Przegląd Rუსystyczny» 2016, № 2 (154), с. 155–160.*

Кула Иоанна (Kula Joanna) — кандидат гуманитарных наук (doktor), адъюнкт кафедры русской культуры и литературы в Институте славянской филологии Вроцлавского университета. Научные интересы: творчество Владимира Маканина, Кавказ в русской литературе, пространственно-временные аспекты в художественной литературе, межкультурные территории.

E-mail: joanna.kula@uwr.edu.pl

Избранные работы

1. *Maszyna do nie-pisania. Bohater i rzecz w powieści Władimira Makanina «Underground, czyli Bohater naszych czasów», в кн.: Tekst — rzecz — egzystencja w literaturach słowiańskich, pod red. B. Stempczyńskiej i J. Tymienieckiej-Suchanek, Katowice 2009, с. 125–134.*
2. *Образ анти-дома как чужого пространства в творчестве Владимира Маканина, в кн.: Образ «Другого» в поликультурных обществах: Материалы международной научной конференции (Пятигорск, 22–24 апреля 2011 г.), Пятигорск–Ставрополь–Москва 2011, с. 202–212.*
3. *Bohater końca XX wieku w prozie Władimira Makanina, Wrocław 2013.*
4. *«Кавказский пленник» в традиции русской литературы, в кн.: Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика [научный сборник], вып. 1, под ред. В. П. Ходуса, Ставрополь 2014, с. 350–360.*

5. «Кавказская» лексика в рассказе Льва Толстого «Набег», как пример межкультурного диалога в русской литературе, «Slavia Orientalis» 2015, № 1, с. 51–65.

Кучина Татьяна Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных литератур и языков на факультете русской филологии и культуры Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского. Научные интересы: нарратология, современная русская и зарубежная литература, стиховедение.

E-mail: tgkuchina@mail.ru

Избранные работы

1. *Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX– начала XXI века*, Ярославль 2008.
2. *Зимняя дорога: стилевая реконструкция метасюжета в повести «Метель» Владимир Сорокина*, «Ярославский педагогический вестник» 2012, т. 1: *Гуманитарные науки*, № 1, с. 246–250.
3. *Мотивная структура повествования в произведениях Михаила Шишкина*, «Известия Южного федерального университета. Филологические науки» [Ростов-на-Дону] 2013, № 3, с. 28–33.
4. *Мотивы лирики М. Ю. Лермонтова в русской поэзии рубежа XX–XXI вв.*, «Ярославский педагогический вестник» 2014, т. 1: *Гуманитарные науки*, № 2, с. 199–202.
5. «Кругом возможно сон»: *онейропоэтика Алексея Цветкова*, «Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова» 2015, № 2, с. 97–100 [соавтор А. С. Бокаре].

Ланин Борис Александрович — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института стратегии развития образования Российской академии образования, автор серии федеральных учебников по литературе для общеобразовательной школы. В качестве приглашенного профессора работал в университетах Стэнфорд (США), Хоккайдо, Кобе, Токио-Васеда, Сайтама (Япония), Центрально-Европейском (Будапешт, Венгрия), а также в международном исследовательском центре Вудро Вилсона (Вашингтон, США), в парижском институте «Дом наук о человеке» (Франция), в колледже Алфреда Круппа (Грайфсвальд, Германия). Основные работы посвящены исследованиям антиутопии и методике преподавания литературы.

E-mail: 99bbb@mail.ru

Избранные работы

1. *Сорокин и Пелевин: диалог отвернувшихся*, Токио 2015 [соавтор Х. Каидзава; на японском языке].
2. *Русская литература XXI века*, Токио 2013 [соавтор Х. Каидзава; на японском языке].

3. *Ciało we współczesnej rosyjskiej antyutopii*, в кн.: *Ciało w futurofantastyce słowiańskiej*, red. D. Aждаčić, W. Walecki, Kraków 2012, с. 85–95.
4. *Les traditions classiques et les anti-utopies russes contemporaines*, «La Revue russe» 2014, № 43: *Aspects des littératures de l'imaginaire post-soviétiques*, с. 45–61.
5. *Studying of the Third Wave's Émigré Literature: Gorenshtein's Case*, «SHS Web of Conferences», vol. 29: 2016 International Conference «Education Environment for the Information Age» (EEIA-2016), eds. S. V. Ivanova, E. V. Nikulchev, <<http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/07/contents/contents.html>>.

Леденёв Александр Владимирович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Научные интересы: история русской литературы XX– начала XXI вв., литература русского зарубежья, сопоставительное изучение русской и западноевропейских литератур.

E-mail: aledenev@mail.ru

Избранные работы

1. *Набоков и другие: поэтика и стилистика В. Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Монография*, Москва–Ярославль 2004.
2. *Между фактом и фикцией: набоковское стилевое влияние в современной русской прозе*, «Вестник Московского университета. Филология» 2006, № 2, с. 112–123.
3. *Русская символистская проза начала XX века* [составление, предисловие, комментарии], Москва 2010.
4. *История литературы русского зарубежья (1920-е– начало 1990-х гг.): Учебник для вузов*, под ред. А. П. Авраменко, Москва 2011 [соавторы А. В. Злочевская, Е. Ю. Зубарева и др.].
5. *В. Набоков и М. Пруст: функции пародийной стилизации в романе «Камера обскура»*, «Вестник Российского университета дружбы народов. Журналистика» 2015, № 3, с. 37–44 [соавтор А. В. Нижник].

Липовецкий Марк Наумович — филолог и критик, профессор университета Колорадо (Болдер, США), доктор филологических наук, автор девяти монографий и более ста статей, вышедших в российской и зарубежной научной и литературной периодике. В соавторстве с Н. Л. Лейдерманом написал двухтомную историю послевоенной русской литературы (первое изд. 2001, пять переизданий). Также подготовил к печати четырехтомную историю русской литературы 1920–50-х годов (московское изд. Academia). В 2014 году получил премию Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских

языков за выдающийся вклад в науку. В настоящее время работает над монографией о Д. А. Пригове и координирует издание собрания сочинений Пригова в издательстве НЛО.

E-mail: mark.leiderman@colorado.edu

Избранные работы

1. *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997.
2. *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х – 2000-х годов*, Москва 2008.
3. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol–Chicago 2009 (изд. на русском языке: *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой русской драмы*, Москва 2012) [соавтор Б. Боймерс].
4. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture*, Boston 2011.
5. *Postmodern Crises: From «Lolita» to Pussy Riot*, Brighton, MA 2017.

Мадлох Иоанна (Madloch Joanna) — кандидат гуманитарных наук (doktor), адъюнкт-профессор Монтклерского штатского университета (США). Научные интересы: современная литература, фотография, фототекст.

E-mail: madlochj@mail.montclair.edu

Избранные работы

1. *Wczesna twórczość Josifa Brodskiego*, Katowice 2000.
2. *Как прочитать фотографию. Анализ стихотворения «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки»/«A Photograph»*, в кн.: *Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сборник научных трудов и материалов*, ред. А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова, Москва 2012, с. 244–254.
3. *How to Read a Poetic Photo-Text*, в кн.: *Text and Image in Modern European Culture*, ed. by N. Grigorian, T. Baldwin, M. Rigaud-Drayton, West Lafayette 2012, с. 157–170.
4. *Discovering Fear through the Camera: «Shutter» (2004), «Situations»* [Сеул, Корея] 2016, vol. 9, № 2, с. 7–24.
5. *Remarks on the Literary Portrait of the Photographer and Death, «Interdisciplinary Literary Studies»* [Юниверсити-Парк, Пенсильвания, США] 2016, vol. 18, № 3, с. 372–394.

Михайлова Галина Павловна — доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской филологии филологического факультета Вильнюсского университета (Литва). Сфера научных интересов: история, теория и поэтика русской литературы XX–XXI вв.

E-mail: galina.michailova@flf.vu.lt

Избранные работы

1. *Анализ и интерпретация художественного текста. Русская литература XX века*, Vilnius 2000.
2. *Lectures en civilisation russe: histoire et culture contemporaine*, Paris 2003.
3. *Reading Akhmatova: on the Pathway to Finding Self*, «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences» [Красноярск] 2015, vol. 8, № 7, с. 1405–1418.
4. *Русский классический авангард. Пособие к спецкурсу*, Vilnius 2016.
5. «Пусть всё сказал Шекспир...». *Культурные контексты Анны Ахматовой*, Vilnius 2017.

Мотеюнайте Илона Витаутасовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы факультета русской филологии и иностранных языков Псковского государственного университета. Научные интересы: юродство как национальный феномен, творчество Николая Семеновича Лескова, художественное наследие Сергея Николаевича Дурылина, современная русская литература, «толстый» журнал в современном литературном процессе.

E-mail: ilona_motya@mail.ru

Избранные работы

1. *Образ «цельного» человека в хрониках Н. С. Лескова «Соборяне», «Захудалый род» и диалогии П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», «На горах», Псков 2004.*
2. *Восприятие юродства русской литературой XIX–XX веков*, Псков 2006.
3. *Концепция человека в произведениях о провинциальном городе*, в кн.: *Художественная антропология. Теоретические и историко-литературные аспекты. Материалы Международной научной конференции «Поспеловские чтения» 2009*, под ред. М. Л. Ремнёвой, О. А. Клинга, Э. Я. Эсалнек, Москва 2011, с. 193–202.
4. *Чтение как беседа: Концепция литературы С. Н. Дурылина (на материале книги «В своем углу»), «Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия Филология» 2013, № 1 (2), с. 197–202.*
5. *Герои Василия Шукшина и литература: чтение «простого советского человека», «Slāvu lasījumi — Славянские чтения — Slavic Readings», вып. X, гл. ред. А. Станкевич, Daugavpils 2014, с. 158–168.*

Нефагина Галина Львовна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской филологии Поморской академии в г. Слупске. Главный редактор журнала «Polilog. Studia Neofilologiczne». Научные интересы: русская проза и драматургия XX–XXI вв., русско-белорусские литературные связи.

E-mail: nefgl@mail.ru

Избранные работы

1. *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века*, Минск 1989.
2. *Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов*, Минск 1989.
3. *Русская проза конца XX века*, Москва 2003.
4. *Искусство борьбы с ложью. Жизнь и творчество Юрия Дружникова*, Минск 2006.
5. *Штрихи и пунктиры русской литературы XX века*, Слупск–Минск 2008.

Разумовская Вероника Адольфовна — кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры делового иностранного языка Сибирского федерального университета в Красноярске. Научные интересы: теория перевода, семантика, фоносемантика, языки малочисленных народов.

E-mail: veronica_raz@hotmail.com

Избранные работы

1. *Булгаковский текст в китайских переводах: переводимое и непереводаемое*, в кн.: *Михаил Булгаков, его время и мы*, коллективная монография под ред. Г. Пшебинды и Я. Свежего, Краков 2012, с. 707–723 [соавтор Мимбо Ян].
2. *Cultural Memory in Literary Translation: Symmetry/Asymmetry*, в кн.: *New Research into Applied Linguistics and Language Learning*, ed. by E. Arik, Ankara 2013, с. 103–115.
3. *Translating Aboriginal Siberian and Circumpolar Cultures in Russia*, в кн.: *Translators, Interpreters, and Cultural Negotiators Mediating and Communicating Power from the Middle Ages to the Modern Era*, ed. by F. M. Federici, D. Tessicini, London 2014, с. 190–212.
4. *Тексты русского традиционализма в переводах: случай В. Астафьева*, в кн.: *Русский традиционализм: история идеология, поэтика, литературная рефлексия*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2016, с. 406–420.
5. *Challenges of the 21st Century in the Russian Arctic: Translating in Emergencies and Emergencies in Translating*, в кн.: *Mediating Emergencies and Conflict*, ed. by F. M. Federici, London 2016, с. 113–137.

Распопов Александр (Raspopou Aliaksandr) — кандидат гуманитарных наук (doktor), адъюнкт кафедры русской литературы в Институте русской и украинской филологии Университета им. Адама Мицкевича, г. Познань. Научные интересы: современная русская литература и кино; вопросы теории и практики перевода.

E-mail: aleksander.raspopov@gmail.com

Избранные работы

1. «Trznadle» *Denisa Osokina: tradycja, rytuał, fikcja*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2012, № 37, с. 212–220.

2. *Концепция трагического в поздних произведениях А. И. Введенского*, в кн.: *Pražská rusistika 2013*, № 3, ред. J. Konečný, Praha 2013, с. 131–138.
3. «Недоверие к грамматике» как условие творчества А. Введенского и Л. Витгенштейна, в кн.: *Kultury wschodniosłowiańskie — oblicza i dialog*, t. V, ред. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2015, с. 285–298.
4. *Александр Введенский и традиция абсурда*, Poznań 2016, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/17529/1/Rasparou_9788394719852.pdf>.

Скарлыгина Елена Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, специалист в области русской литературы XX–XXI вв., включая литературу и литературную журналистику русской эмиграции.

E-mail: scarlygina@yandex.ru

Избранные работы

1. *В зеркале трех эмиграций: самоидентификация как проблема эмигрантского сознания*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 93, <<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/sk21.html>>.
2. *Русская литература XX века: на родине и в эмиграции* [монография], Москва–Санкт-Петербург 2012.
3. *Литературный процесс в России 1970–1980-х годов и журналы русской эмиграции*, «Вестник МГУ» 2012, серия 10: Журналистика, № 2, с. 84–94.
4. *Роман Гуль и третья русская эмиграция*, «Вестник МГУ» 2013, серия 10: Журналистика, № 2, с. 81–91.
5. *Жанровые и стилистические особенности эссеистики П. Вайля и А. Гениса*, «Филологические науки» 2016, № 1, с. 61–67.

Скотницка Анна (Skotnicka Anna) — доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Ягеллонского университета. Научные интересы: русская литература XX–XXI вв., а также философские и библейские контексты современной и новейшей русской литературы.

E-mail: anna.skotnicka@uj.edu.pl

Избранные работы

1. *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978. Autobiografia — dokument — autotematyzm*, Katowice 1991.
2. *Model prozy «innej» w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
3. *Мотив ребенка и семьи в прозе Михаила Шишкина: постановка вопроса*, «Уральский филологический вестник», серия: *Русская литература XX–XXI веков: направления и течения*, [Екатеринбург] 2014, № 4, ред. Н. В. Барковская, с. 77–90.

4. «Талант с неправильной пропиской». Михаил Шишкин в зеркале критики, «Русская литература и журналистика в движении времени. Ежегодник 2014», Москва [Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова] 2015, с. 116–135 [соавтор А. Ярек].
5. «Творчество — это проявление высшей любви к жизни». Михаил Шишкин о Роберте Вальзере, в кн.: *25 lat polskiej rusycystyki w okresie transformacji. Idee. Problemy. Tematy*, red. P. Fast, Katowice 2015, с. 95–115.

Солдаткина Янина Викторовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы Института филологии Московского педагогического государственного университета. Научные интересы: русская литература и журналистика XX века, современная русская проза, сетература, компаративистика, медиапроцессы.

E-mail: jaseneva@yandex.ru

Избранные работы

1. *Мифопоэтика русской эпической прозы 1930–1950-х годов: Генезис и основные художественные тенденции*, Москва 2009.
2. *Мифопоэтика русской эпопеи 1930–1950-х годов: Традиции и новаторство*, в кн.: *Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka*, pod red. K. Lucińskiego, Kielce 2011, с. 333–338.
3. *Категория времени в современной русской прозе* (М. Шишкин, М. Петросян, Е. Водолазкин), «Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля», серія «Філологічні науки» 2013, № 2, с. 271–280.
4. *После постмодернизма: Эстетические и аксиологические поиски в современной русской прозе*, «Русский язык за рубежом» 2014, № 1, с. 89–94.
5. *Современная словесность: Актуальные тенденции в русской литературе и журналистике*, Москва 2015.

Третнер Андреас (Tretner Andreas) — немецкий переводчик русской, болгарской и чешской литературы (в частности, романов Бориса Акунина, Константина Вагинова, Сергея Гандлевского, Александра Иличевского, Михаила Кононова, Виктора Пелевина, Владимира Сорокина, Даниила Хармса, Михаила Шишкина). Лауреат премий: Пауля Целана (Немецкий литературный фонд, 2001), Международной литературной премии берлинского Дома культуры народов мира, 2011.

E-mail: a.tretner@t-online.de

Тышковска-Каспшак Эльжбета — доктор гуманитарных наук, адъюнкт кафедры русской литературы и культуры Института славянской филологии Вроцлавского университета. Сфера научных интересов: современная русская ли-

тература, русский авангард, польско-русские литературные связи, культурная антропология.

E-mail: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl

Избранные работы

1. *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa*, Wrocław 2014.
2. *Творчество Даниила Хармса и философия Анри Бергсона*, «Polilog. Studia Filologiczne» [Слупск] 2012, nr 2, с. 117–129.
3. *Пародия на жанр как отрицание традиции. «Николай Николаевич» Юза Алешковского как пародия на производственную повесть*, в кн.: *Tradition and Contemporary Literature*, vol. I, ed. by I. Ratiani, Tbilisi 2015, с. 202–214.
4. *Память ощущений в рассказах Асафа Эппеля («Травяная улица» и «Шампньон моей жизни»)*, «Slavia Orientalis» 2015, nr 1, с. 81–92.
5. *«Вся власть сонетам». Деконструкция языка идеологии в творчестве Вагрича Бахчаняна*, «Przegląd Rusycystyczny» 2015, nr 4, с. 63–73.

Хрящева Нина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета в Екатеринбурге. Главный редактор журнала «Филологический класс». Основная сфера научных интересов: изучение творчества Андрея Платонова, проблемы современной прозы, методологии и методики анализа литературного текста.

E-mail: ninaus@olympus.ru

Избранные работы

1. *«Кипящая вселенная» Андрея Платонова: динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов*, Екатеринбург 1998.
2. *Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения*, Москва 2011.
3. *Функция «чужих» текстов в «Чевенгуре» А. Платонова*, в кн.: *Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2014, с. 346–369.
4. *Поэтика тайнописи в пьесе А. Платонова «Ученик Лицея»*, «Вопросы литературы», 2015, № 6, с. 95–119 [соавтор К. С. Когут].
5. *Проблема жанрового синтеза в «Оде русскому огороду»*, в кн.: *Русский традиционализм. История, идеология, поэтика, литературная рефлексия*, отв. ред. Н. В. Ковтун, Москва 2016, с. 25–43.

Шевченко Людмила Ивановна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы в Институте иностранных языков Университета им. Яна Кохановского, г. Кельце, автор более 200 публикаций о путях развития современной русской, русскоязычной и украинской прозы.

E-mail: ludaliter@mail.ru

Избранные работы

1. Чингіз Айтматов. *Нарис життя і творчості*, Дніпро–Київ 1991.
2. *На зламі тоталітаризму. Еволюція концепції особистості в російській прозі останніх десятиліть*, Київ 1994.
3. *Современный литературный процесс. Типология моделей видения-отражения действительности в прозе «новой волны»*, Київ 1995.
4. *Русская проза трех последних десятилетий. [70–90 годы XX века]. Пособие для студентов*, Kielce 2002.
5. *Динамика моделей художественного видения-отражения действительности в русской и русскоязычной прозе о современности рубежа XX–XXI веков*, Київ 2009.

Шубин Роман Владимирович — кандидат филологических наук, адъюнкт Университета им. Адама Мицкевича в Познани. Сфера научных интересов: литературная герменевтика, проза XIX–XXI вв., творчество Василия Шукшина.

E-mail: szubin@amu.edu.pl

Избранные работы

1. *Егор в литературе XX века*, в кн.: *Русская литература в меняющемся мире. Сборник статей*, Ереван 2006, с. 207–220.
2. *О понятии «статуарность» и «статуарные» имена в творчестве В. М. Шукшина*, в кн.: *Epoka a literatura i języki w Słowiańszczyźnie Wschodniej*, pod red. A. Ksienicza, P. Stasińskiej, N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2013, с. 191–199.
3. *Tłumacz contra twórca. Kreatywność w hermeneutyce Wardana Hayrapetiana*, в кн.: *Kreatywność w nauce, sztuce i kulturze. Prace Humanistycznego Centrum Badań «Dyskurs Wielokulturowy»*, pod red. H. Chałacińskiej, B. Waligórskiej-Olejniczak, Poznań 2014, с. 153–167.
4. *От каменного человека к человеку с железным желудком. К образу мирового человека в творчестве В. Шукшина*, в кн.: *Традиции творчества В. М. Шукшина в современной культуре: материалы Международной научной конференции, посвященной 85-летию со дня рождения В. М. Шукшина*, отв. ред. С. М. Козлова, Барнаул 2014, с. 272–287.
5. *Письмо Михаила Пришвина Франклину Рузвельту как поиск личной идентичности*, «Филологос» [Елец] 2015, № 3 (26), с. 89–97.

Шульцки Ирина (Schulzki Irina) — М. А., аспирант Мюнхенского университета Людвиг-Максимилиана, работает над диссертацией о жестовости кинематографа Киры Муратовой. Сфера научных интересов: современная русская литература и кино, кинотеория, феноменология.

E-mail: irina.schulzki@gmail.com

Избранные работы

1. *Plunging into Fan Fiction: Transgression versus Transcendence in «Lost in Austen»*, в кн.: *Fictions/Realities. New Forms and Interactions*, ed. by J. von Brincken, U. Gröbel, I. Schulzki, München 2011, с. 161–184.
2. *Contingency, Anthropology and Space in Muratova's Later Films*, в кн.: *Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende*, Hrsg. v. B. Lange, N. Weller, G. Witte, München 2012, с. 293–312 [соавтор R. Eshelman].
3. *Love at Loss: Jean-Luc Marion's Concept of Erotic Reduction and Paul Thomas Anderson's «Magnolia»*, в кн.: *Einheitsdenken: Figuren von Ganzheit, Präsenz und Transzendenz nach der Postmoderne*, Hrsg. v. I. Hron, Nordhausen 2015, с. 145–172.
4. *Vom Bathos: Woody Allens Film «Love and Death»*, в кн.: *Das Komische in der Kultur*, Hrsg. v. H. Diekmanshenke, S. Neuhaus, U. Schaffers, Marburg 2015, с. 413–429.
5. *«Lange Abschiede» von Kira Muratova*, в кн.: *Klassiker des sowjetischen und russischen Films*, Band 2, Hrsg. v. M. Schwartz, Ch. Petersen, B. Wurm, Marburg [готовится к публикации].

Щербакова Анна Александровна — кандидат наук (диссертация *Эрос и тело в современной русской литературе*), преподаватель на кафедре русского языка в университете Ренн 2 (Франция).

E-mail: a.shcherbakova@yahoo.fr

Избранные работы

1. *Специфика любовной интриги в девичьем рассказе*, в кн.: *Проблемы детской литературы и фольклор*, ред. С. М. Лойтер, Петрозаводск 2009, с. 259–269.
2. *Roman d'amour: parler d'amour à la russe*, «Chroniques slaves» [Гренобль] 2009, № 5, с. 147–160.
3. *Elena Schwarz*, в кн.: *Dictionnaire des femmes créatrices*, éd. B. Didier, A. Fouque, M. Calle-Gruber, Paris 2013, vol. 3, с. 3908.
4. *Les visages de l'amour dans la littérature russe contemporaine*, «Actes de la journée d'études des doctorants» 2010 (Université Jean Moulin Lyon 3), № 6, <http://ilcea4.univ-grenoble-alpes.fr/medias/fichier/2009-scherbakova-anna_1424783321364-pdf?INLINE=FALSE>.

Яворски Матеуш (Jaworski Mateusz) — магистр, аспирант кафедры русской литературы Университета им. Адама Мицкевича в Познани. Научные интересы: новейшая русская литература, теория литературы, постмодернистская философия.

E-mail: matjaw@amu.edu.pl

Избранные работы

1. *Podmiot wy-obcowany w powieściach Wiktora Pielewina (na przykładzie «Małego palca Buddy», «S.N.U.F.F.» i «Miłości do trzech cukierbrinów»)*, в кн.: *Obce prze-*

- strzenie Wschód — Rosja — Konteksty*, red. M. Jedliński, K. Witzak, Bydgoszcz 2016, с. 102–110.
2. *Глобализация и постсоветская идентичность в прозе Виктора Пелевина*, в кн.: *(Non)Belonging: (Re)Reading Identities*, red. L. Sikorska, J. Jarzab, M. Frątczak, Poznań 2016, с. 176–185.
 3. *Нарративный принцип солипсизма в творчестве В. Пелевина как отражение человеческого одиночества в мире*, в кн.: *Samotność — aspekty, konteksty, wymiary*, t. II, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Potocka-Sigłowy, Gdańsk 2016, с. 274–282.
 4. *Twórcza reinterpretacja mitów narodowych. Próba współ-odczytania «Trans-Atlantyki» Witolda Gombrowicza i «Małego palca Buddy» Wiktora Pielewina*, в кн.: *Kultury wschodniosłowiańskie — oblicza i dialog*, t. VI, red. W. Popiel-Machnicki, Poznań 2016, с. 75–82.
 5. *Historiozofia alternatywna w prozie Wiktora Pielewina. Na przykładzie powieści «Empire V» i «Batman Apollo»*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2016, № 41, с. 95–104.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Указатель содержит имена и фамилии писателей (кроме М. П. Шишкина), ученых, редакторов, переводчиков, исторических лиц. В список не включаются библейские, мифологические и литературные персонажи, формы прилагательных, образованных от имен и фамилий, а также заглавия текстов и другие названия, упоминаемые в статьях. При составлении указателя не учитывалось оглавление, колонтитулы, англоязычные аннотации и раздел *Сведения об авторах*.

А

Абашев Владимир Васильевич 15,
287, 367

Абашева Марина Петровна 14, 70, 71,
113, 120, 153, 325, 352, 393

Абеляр Пьер 216

Абрам Терц (Синявский Андрей
Донатович) 309

Августин Иппонийский, св. 49, 272

Аверин Борис Валентинович 310

Аврелий Августин см. Августин Иппонийский, св.

Агамбен Джорджо 318

Агеев Александр Леонидович 403,
404

Айрапетян Вардан 13, 91–93, 98, 100,
101

Акопян Карен Завенович 270

Аксаков Иван Сергеевич 40, 41

Аксаков Сергей Тимофеевич 300

- Алданов Марк Александрович 311
 Александр I Павлович 25, 274, 303
 Александр III, папа римский 218
 Александр Македонский 220
 Александров Владимир Евгеньевич 310
 Александров Николай Дмитриевич 28, 35, 51, 52, 94, 107, 108, 116, 316
 Алексеев Анатолий Алексеевич 217
 Алексиевич Светлана Александровна 114, 298
 Аলেখин Александр Александрович 311
 Алешковский Юз (Иосиф Ефимович) 216, 439
 Анастасьев Николай Аркадьевич 310
 Андрухович Юрий Игоревич 367
 Антоний Римлянин, св. 241, 243
 Арабов Юрий Николаевич 28, 29
 Арбенина Диана Сергеевна 66
 Арендт Ханна 76
 Аристотель 43, 49
 Артаксеркс II Мнемон 250, 253–256
 Артеменко-Толстая Наталья Ивановна 131
 Арькова Яна Александровна 158
 Асочаков Юрий Валентинович 50
 Атанасова-Соколова Дениз 215
 Ахмадулина Белла Ахатовна 22
- Б**
- Бабичева Юлия Геннадьевна 276
 Бавильский Дмитрий Владимирович 62, 71, 77, 349
 Базен Андре 282
 Байрон Джордж Гордон 31, 320, 323, 325, 328, 330
 Бакунин Михаил Александрович 41, 288, 290
 Балабанов Минас Ильич 370
 Балдин Андрей Николаевич 293–295
 Бальзак Оноре де 342
 Бальмонт Константин Дмитриевич 300
 Бальтгюс (Клоссовски Рола Бальтазар де) 328
 Барковская Нина Владимировна 204
 Барт Ролан 15, 67, 280–282, 285, 318, 325, 340
 Басинский Павел Валерьевич 403, 404
 Баскакова Татьяна Александровна 337
 Бауман Зигмунт 50, 341
 Бауман Николай Эрнестович 304
 Бахтин Михаил Михайлович 91–93, 96, 97, 99, 109, 110, 113, 120, 188, 201, 211, 215, 221, 228, 237, 275, 409
 Безрукавая Марина Васильевна 71, 73
 Бёклин Арнольд 310
 Белобратов Александр Васильевич 339
 Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 221, 309
 Бенуа Александр Николаевич 300, 309
 Беньчик Марек 74
 Беньямин Вальтер 75, 76, 335–337, 339, 344–346
 Берберова Нина Николаевна 432
 Бергер Джон 282, 283
 Бердяев Николай Александрович 40, 42, 50, 292, 310
 Березин Владимир Сергеевич 287, 288, 324
 Бернар Сара 370
 Битов Андрей Георгиевич 366
 Бланшо Морис 68, 70
 Блищ Наталья Леонидовна 11, 15, 307
 Блок Александр Александрович 132, 184, 300
 Богомолова Мария Валерьевна 199
 Бодлер Шарль Пьер 339
 Бодрийяр Жан 50, 360, 361

Божко Игорь Антонович 216
Божович Виктор Ильич 282
Боймерс Биргит 362
Большаков Валерий Павлович 68
Бонакорси Эмануэла 16, 431, 439, 445, 453
Бондарева Алена 289
Бондаренко Валерий Вениаминович 368
Борисов Георгий 453
Борхес Хорхе Луис 158, 307
Боттичелли Сандро 244
Бродский Иосиф Александрович 32, 108, 267, 430, 440
Брупбахер Фриц 120, 289
Брюсов Валерий Яковлевич 267, 300
Брюханова Юлия Михайловна 13, 49, 347
Бубер Мартин 126
Буковский Владимир Константинович 103, 327
Булгаков Михаил Афанасьевич 179, 424, 432
Булгаков Сергей Николаевич 91, 304
Бунин Иван Алексеевич 131, 132, 145, 237, 288, 299, 300, 310, 460
Буонарроти Микеланджело 244
Буренина-Петрова Ольга Дмитриевна 150
Быков Дмитрий Львович 32
Бэлза Святослав Игоревич 75
Бэтчен Джеффри 279

В

Вайнштейн Ольга Борисовна 342, 343
Валери Поль (Амбруз Поль Туссен Жюль) 340
Вальзер Роберт 278, 284, 285, 326, 335–347, 456
Варламов Алексей Николаевич 425
Варух, библейский пророк 234
Вдовина Ирена Сергеевна 84, 269

Вернадский Владимир Иванович 300, 304
Веселовский Авраам Павлович 311
Видгоф Леонид Михайлович 294, 295
Визель Михаил Яковлевич 158
Вила-Матас Энрике 335, 345
Вильк Войцех 358, 359
Винчи Леонардо да 244
Владимов (Волосевич) Георгий Николаевич 23
Водолазкин Евгений Германович 15, 69, 115, 171, 227–229, 232–234, 237–240, 244, 245, 247
Вознесенский Андрей Андреевич 77
Володарский Юрий Ильич 83, 380, 381
Волос Андрей Германович 169, 295
Волошин Максимилиан Александрович 309
Волошина Маргарита Васильевна *см.* Сабашникова Маргарита Васильевна
Воротынцева Ксения Александровна 82
Врубель Михаил Александрович 311
Высоцкий Владимир Семёнович 103, 469, 470
Вяльцева Анастасия Дмитриевна 370

Г

Гадамер Ханс-Георг 437
Гаев Салмат Джанаралиевич 258
Гайдар Егор Тимурович 27
Гальцева Рената Александровна 404
Геннеп Арнольд ван 361
Ганнушкина Светлана Алексеевна 356
Гарин (Папиров) Игорь Иванович 336
Гаспаров Борис Михайлович 117
Гаспаров Михаил Леонович 366
Гасс Уильям Хауард 335, 340, 346

Геннеп Арнольд ван 361
 Гераклит 49, 85, 101
 Геродот 40, 250
 Герцен Александр Иванович 40, 41,
 288, 291, 292, 299, 301, 325
 Гессе Герман 329, 455
 Гёте Иоганн Вольфганг фон 50, 323
 Гиперид 176, 177, 179
 Гитон Жан 66
 Гиголашвили Михаил Георгиевич
 351, 416
 Гоголь Николай Васильевич 40, 65,
 118, 133, 201, 242, 292, 300, 301,
 313–315, 367, 430
 Годунова Ксения Борисовна 448
 Голованов Василий Ярославович 293
 Головина Елена В. 51
 Головко Вячеслав Михайлович 175
 Гольшев Виктор Петрович 281, 339
 Гольбейн Ганс (младший) 309
 Гольдштейн Александр Леонидович
 32, 104, 237
 Гомер 372, 453
 Гончаров Иван Александрович 432
 Гончарова-Грабовская Светлана Яков-
 левна 251
 Гораций 104, 266, 267
 Городецкий Святослав Игоревич 353
 Горский Брэдли 428
 Греч Николай Иванович 303
 Григоров Никита Анатольевич 327
 Гримова Ольга Александровна 14, 62,
 175
 Грицанов Александр Алексеевич 272
 Гришковец Евгений Валерьевич 115
 Гуго, епископ Габалы Сирийской 217
 Гудков Лев Дмитриевич 23
 Гумилёв Лев Николаевич 217
 Гуревич Павел Семёнович 126
 Гусев Николай Николаевич 329
 Гуссерль Эдмунд 126, 340

Д

Давыдов Юрий Владимирович 22
 Дайс Екатерина Александровна 367
 Данилкин Лев Александрович 55
 Данилов Дмитрий Алексеевич 439
 Данте Алигьери 170
 Дарий II 250
 Дева Мария, Богоматерь 167, 168, 171
 Делёз Жиль 328
 Демокрит 85
 Депре Изабель 15, 403
 Державин Гавриил (Гаврила) Романо-
 вич 125, 267, 302
 Деррида Жак 80, 119, 120, 318
 Джойс Джеймс 30, 46, 78, 106, 260,
 329
 Дидро Дени 50
 Дидушенко Михаил Александрович
 27
 Диодор Сицилийский 255
 Дмитриев Лев Александрович 217
 Добренко Евгений Александрович
 404
 Достоевский Фёдор Михайлович 40,
 42, 90, 91, 93, 110, 118, 211, 288,
 299, 300, 304, 305, 309, 311, 315,
 408–410, 424, 430
 Дубин Борис Владимирович 23, 68,
 76, 338, 339, 345, 346

Е

Егоршев Анатолий Сергеевич 337
 Екатерина II Алексеевна Великая 25,
 94, 369, 373
 Елисеев Никита Львович 368, 404,
 411–418
 Ельцин Борис Николаевич 26
 Ермолин Евгений Анатольевич 404
 Ерофеев Виктор Владимирович 169
 Ефимов Игорь Маркович 351

Ж

- Жабес Эдмон 80
 Женетт Жерар 336
 Жолковский Александр Константи-
 нович 176
 Жуковский Василий Андреевич 290,
 303, 323

З

- Зайончковский Пётр Андреевич 439
 Залевский Цезарий 279
 Замятин Дмитрий Николаевич 293,
 294, 367
 Зассе Сильвия 366
 Зеелиг Карл 337, 341,
 Зейтунян-Белоус Кристина Хачиков-
 на 431
 Зейферт Елена Ивановна 426
 Зенкин Сергей Николаевич 67, 68,
 318, 343, 361
 Зиник (Глузберг) Зиновий Ефимович
 366
 Зинченко Виктор Георгиевич 379
 Зонтаг (Сонтаг) Сьюзен 15, 281, 283,
 335, 338, 339, 345
 Зоркая Наталия Андреевна 345
 Зусман Валерий Григорьевич 379
 Зыверт Александра 13, 349
 Зырянов Олег Васильевич 123

И

- Иван IV Васильевич Грозный 41
 Иванов Вячеслав Иванович 41, 42
 Иванов Сергей 59, 352
 Иванова Наталья Борисовна 10–12,
 21, 23, 227, 351, 404, 410
 Иванова Нина 167, 321
 Иванова Юлия Владимировна 361
 Изабелла Испанская (Изабелла I Ка-
 стильская) 373
 Изер Вольфганг 82,

- Иисус Христос 91, 99, 100, 167, 193,
 282, 374, 428, 430
 Илларионов Андрей Николаевич 27
 Импости Габриэлла 426
 Ингеманссон Арвид Рональдович
 275, 427
 Иоанн, апостол и евангелист, св. 86,
 189
 Ионеско Эжен 156
 Исаев Владимир Данилович 50
 Исупов Константин Глебович 90
 Ищук-Фадеева Нина Ивановна 204

К

- Кабанова Ирина Валерьевна 70
 Кайуа Роже 343
 Калафатич Жужанна 14, 215, 221, 222
 Каманьи Филиппо 15, 249
 Каменева Кира Дмитриевна 379
 Камерон Джулия Маргарет 279
 Канетти Элиас 335, 440
 Кант Иммануил 76
 Караковский Алексей Владимирович
 29, 324
 Карамзин Николай Михайлович 288,
 303, 311, 323
 Карсавин Лев Платонович 91
 Касаткина Елена Алексеевна 440
 Каспэ Ирина Михайловна 298, 299
 Катаев Валентин Петрович 35
 Катырёв-Ростовский Иван Михайло-
 вич 448
 Кацура Анна Геннадьевна 379
 Квинт Гораций Флакк *см.* Гораций
 Кенжеев Бахыт Шкуруллаевич 80
 Кир Младший 250–256, 259, 261, 262
 Кирилл (Константин Философ), св.
 242
 Кирнозе Зоя Ивановна 379
 Кирющенко Виталий Владимирович
 222
 Киселёва Любовь Николаевна 290

- Кисина Юлия Дмитриевна 439
 Кларк Роберт (Бобби) Эрл 285, 326
 Клеарх, спартанский полководец 253, 254
 Клее Пауль 335, 338, 339, 343, 345, 346
 Клемент (Климент I), папа римский, св. 192, 193, 201
 Клот Людмила 157
 Кнефелькамп Ульрик 218
 Кобрин Кирилл Рафаилович 338
 Коваль Алла Петровна 78
 Ковтун Наталья Вадимовна 424
 Козонкова Ольга Валентиновна 319
 Колесов Владимир Викторович 90
 Колмакова Ольга Анатольевна 431
 Кондаков Игорь Вадимович 424
 Кононов Николай Михайлович 346
 Конт-Спонвиль Андре 51
 Конфуций 49
 Концевая Марина 61, 65
 Коптякова Елена Евгеньевна 353
 Корниенко Наталья Васильевна 194, 197
 Косиков Георгий Константинович 67, 318, 325
 Костырко Сергей Павлович 24
 Кочеткова Лидия Петровна 289
 Кочеткова Наталья Дмитриевна 22, 46, 57, 116, 121, 227, 262
 Крейдлин Григорий Ефимович 384
 Кривулин Виктор Борисович 101
 Кривцун Константин Анатольевич 351
 Кристева Юлия Стоянова 50
 Кроненберг Анна 366
 Кротова Дарья Владимировна 68
 Кръстева Денка 215
 Ксаверов Сергей Александрович 158
 Ксенофонт 15, 193, 200, 201, 235, 249–263, 350
 Ктесий Книдский 253, 255, 256
 Кубасов Александр Васильевич 72, 430, 431
 Кузечкин Андрей Сергеевич 380
 Кузнецов Сергей Юрьевич 169
 Кузьменков Александр Александрович 416
 Кузьмина Наталья Арнольдовна 416, 423
 Кукулин Илья Владимирович 295
 Кула Иоанна 13, 365, 388
 Кулаков Владислав Геннадьевич 101
 Курганов Николай Гаврилович 121
 Курицын Вячеслав Николаевич 71
 Курциус Эрнст Роберт 67
 Куряев Ильгам Рясимович 275
 Кутзее Джон Максвелл 335, 345
 Кучерская Майя Александровна 81, 235, 236, 360, 368, 414, 415
 Кучина Татьяна Геннадьевна 13, 79, 85, 123, 187, 323, 327
 Кучинска Алиция 74, 85
 Кюстин Астольф Луи Леонор де 41
- Л**
- Лазарев Егор Егорович 331
 Лазари Анджей де 151
 Лазарь, св. 189, 428
 Лакан Жак Мари Эмиль 126, 328
 Лало Алексей 168
 Ланин Борис Александрович 14, 103
 Лапицкий Виктор Евгеньевич 80
 Ларионов Денис Владимирович 331, 416
 Лашова Светлана Николаевна 70–72, 93, 108, 120, 123, 153, 224, 227, 228, 236, 251, 252, 254, 275, 305, 325, 352, 393, 399, 400, 429
 Ле Гофф Жак 270
 Ле Пэи Ренэ 121
 Лебедев Андрей Валентинович 101
 Лебедева Галина Викторовна 266
 Лебедева Ольга Борисовна 187, 240

- Левин Юрий Иосифович 82, 125
Левинас Эмманюэль 341
Леглер Анна Анатольевна 379
Леденёв Александр Владимирович
13, 109, 131
Лейбниц Готфрид Вильгельм 332
Лейдерман Наум Лазаревич 213, 351
Ленин (Ульянов) Владимир Ильич
288, 301, 304
Леонтьев Константин Николаевич 91
Лермонтов Михаил Юрьевич 323, 432
Лесков Николай Семёнович 168
Лессинг Готхольд Эфраим 50
Лилеева Анна Георгиевна 398
Лимонов Эдуард Вениаминович 29
Лиотар Жан Франсуа 50, 71
Липавский Леонид Савельевич 345
Липовецкий (Лейдерман) Марк На-
умович 12, 23, 35, 71, 204, 213,
331–333, 350, 351, 362, 446
Липскеров Дмитрий Михайлович
114, 216
Литвинов Максим Максимович 304
Лихачёв Дмитрий Сергеевич 77, 217,
245
Лихина Наталья Евгеньевна 147
Личманова Татьяна Олеговна 351
Ломоносов Михаил Васильевич 121,
267
Лотман Юрий Михайлович 116, 117,
250, 275, 344, 424
Лукаевич Яцек 67
Лявданский Александр Николаевич
272
- М**
Мадам де Сталь (Жермен Анн-Луиз)
41, 323
Мадлох Иоанна 11, 15, 277
Маканин Владимир Семёнович 23,
97, 295, 410
Макеенко Елена Владимировна 107
Максимова Мария Ивановна 252, 255
Максимович Михаил Александрович
314
Малахов Владимир Сергеевич 437
Малецкий Юрий Иосифович 170
Малинов Алексей Валерьевич 222
Мальгина Нина Михайловна 192
Мальсагов Дзияудин Габисович 258
Мамлеев Дмитрий Фёдорович 77
Мандельштам Осип Эмильевич 77,
294
Манн Томас 329
Мануил I Комнин 218
Маринина Александра (Алексеева
Марина Анатольевна) 351
Маркиш Симон Перецович 253
Маркова Татьяна Николаевна 395
Маршалек Магдалена 366
Махлин Виталий Львович 93, 96
Мачульская Ольга Игоревна 84, 269
Маяковский Владимир Владимиро-
вич 267
Меднис Нина Елисеевна 187, 240
Мельшиор-Бонне Сабин 213
Мережинская Анна Юрьевна 71
Мережковский Дмитрий Сергеевич
90
Мерло-Понти Морис 340
Местергази Елена Георгиевна 298
Миллер Джеймс Хиллис 70
Милош Чеслав 16, 17, 66, 77
Минаев Иван Павлович 158
Минеева Ольга Евгеньевна 251, 254,
262
Миркина Рахиль Моисеевна 221
Михайлов Александр Алексеевич 77
Михайлова Галина Павловна 15, 335
Михалкович Г. А. 119
Михеев Михаил Александрович 298
Моисей 189, 373
Монтекорвино Джованни 218
Монтень Мишель Экем де 66

Монхбат Инга 108
 Моранди Джорджо 442
 Морев Глеб Алексеевич 32, 45, 93, 116
 Морильяс Жорди 426
 Морозова Татьяна Юрьевна 229
 Мороуз Эдвард 335, 336
 Мотеюнайте Илона Витаутасовна 15, 227

Н

Набоков Владимир Владимирович 22, 32, 56, 78, 108, 124, 131, 132, 141, 145, 237, 277, 287, 288, 291, 300, 301, 307–313, 315, 321, 323, 411, 416, 440, 460,
 Найдёнов Сергей 53
 Наполеон I Бонапарт 441
 Немзер Андрей Семёнович 10, 26, 27, 403
 Нерлер Павел Маркович 77
 Нефагина Галина Львовна 13, 71, 86, 203, 204, 251
 Нечаев Сергей Геннадиевич 301
 Нива Жорж 454
 Нижинский Вацлав Фомич 289
 Никита Хониат 218
 Николай I Павлович 25, 273
 Николов Эмил 426
 Ницше Фридрих 50, 289, 325
 Ныч Рышард 66, 68, 77, 78, 396

О

Оберемко Олег Алексеевич 341
 Огарёв Николай Платонович 41, 301
 Одоевский Владимир Фёдорович 40, 42
 Околтенк Марк 356
 Окуджава Булат Шалвович 23
 Олеша Юрий Карлович 141, 145
 Ольшанский Дмитрий Викторович 56, 57, 411, 416
 Опиц Мартин 449

Орлова Екатерина Иосифовна 109
 Оробий Сергей Павлович 21, 30, 44, 71, 93, 115, 217, 251, 275, 318, 355, 416, 426, 429
 Осьмухина Ольга Юрьевна 275
 Оттон Фрейзингский 217, 218
 Офертас Станислав Чеславович 68

П

Павел I Петрович 25, 41
 Павел, апостол, св. 241
 Палей Марина Анатольевна 439
 Палько С. 160
 Панайотов Пламен 215
 Парисатида 250
 Пастернак Борис Леонидович 31, 77, 85, 86, 433, 460, 461
 Пастернак Евгений Борисович 77
 Паульс Алан 335, 346
 Пелевин Виктор Олегович 23, 30, 404, 439
 Пётр, апостол, св. 57, 117, 137, 241, 242, 357
 Пётр I Алексеевич Великий 25, 38, 40, 311
 Пётр, князь, муж Февронии, св. 177
 Петрарка Франческо 245
 Петросян Мариам 295
 Петроченко Мария Николаевна 379
 Пикассо Пабло 442
 Плано Карпини Иоанн де 218
 Платон 49, 119, 176, 224
 Платонов (Климентов) Андрей Платонович 133, 192, 193, 198, 203
 Плеханов Георгий Валентинович 301
 Плеханова Ирина Иннокентьевна 50, 347
 Плутарх 249, 253–256, 260, 263
 По Эдгар Аллан 31
 Погодин Михаил Петрович 40
 Подорога Валерий Александрович 67, 69, 81, 340, 346

Покровская Любовь Владимировна 361
Политцерс Хайнц 338
Поло Марко 107, 158, 218
Померанц Григорий Соломонович 22
Померанцев Владимир Михайлович 405
Понизовский Антон Владимирович 114
Понтий Пилат 241, 242
Понырко Наталья Владимировна 217
Попов Евгений Анатольевич 216
Прилепин Захар (Евгений) Николаевич 29–31, 425
Пришвин Михаил Михайлович 91
Проскурина Елена Николаевна 196
Проханов Александр Андреевич 30
Прохоров Гелиан Михайлович 217, 431
Пруст Марсель 30, 66, 329
Пташкина Екатерина Сергеевна 74
Пугачёв Емельян Иванович 41, 312, 313
Пугачёва Алла Борисовна 312
Путин Владимир Владимирович 40, 323
Пушкарёва Наталья Львовна 171, 172
Пушкин Александр Сергеевич 91, 139, 177, 267, 312, 315, 323, 424, 427, 433

Р

Разумовская Вероника Адольфовна 16, 423, 434, 437
Распопов Александр 14, 147
Рахманинов Сергей Васильевич 290, 323
Рахматуллин Рустам Эврикович 293, 295
Ревзина Ольга Григорьевна 228
Ремизова Мария Станиславовна 275, 405–408, 410–412

Рикёр Поль 15, 83, 84, 268, 269, 271, 272, 274, 361
Рильке Райнер Мария 328, 329, 455
Ричардсон Сэмюэл 118, 120
Рогинская Ольга Олеговна 118, 120
Рогова Елена Николаевна 123
Родионов Андрей Викторович 114
Роднянская Ирина Бенционовна 24, 404
Рождественская Ксения Робертовна 350, 357, 415
Розанов Василий Васильевич 41, 42, 100, 323
Розенберг Юлия Михайловна 213
Ройтман Анатолий Яковлевич 17
Ромашко Сергей Александрович 75, 339, 344, 345
Роткирх Кристина 302, 303
Рубина Дина Ильинична 351
Рубрук Гильом де 218
Руссо Жан-Жак 118, 121, 216, 311, 320, 323, 327
Рыбакова Мария Александровна 115, 216
Рыбальченко Татьяна Леонидовна 187, 188, 240
Рыбицка Эльжбета 354, 366
Рыклин Михаил Кузьмич 280
Рынкевич Владимир Владимирович 126
Рябов Олег Алексеевич 151

С

Сабашникова Маргарита Васильевна 292, 309
Сабуров Евгений Фёдорович 366
Савидан Патрик 353
Савинков Борис Викторович 301
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 40, 42
Самсонов Сергей Анатольевич 168
Санти Рафаэль 244

- Свежий Януш 17
 Свирский Яков Иосифович 328
 Сдобнов Сергей Сергеевич 11
 Седелник Владимир Денисович 337
 Седуро (Глыбинный) Владимир Ильич 110, 111
 Сенчин Роман Валерьевич 29, 425
 Сергеева Алла Васильевна 359
 Сергеева-Клятис Анна Юрьевна 295
 Сид (Сидоренко) Игорь Олегович 366, 367
 Сикорская Надежда Александровна 287
 Силард Лена 221
 Симбирцева Наталья Алексеевна 342
 Синьорелли Лука 415
 Синявский Андрей Донатович *см.* Абрам Терц
 Скарлыгина Елена Юрьевна 11, 15, 297
 Скафтымов Александр Павлович 124
 Складнев Дмитрий Владимирович 126
 Скоропанова Ирина Степановна 71, 73, 350
 Скотницка Анна 13, 17, 65, 86, 89, 97, 109, 123, 223, 333
 Скрябин Александр Николаевич 288, 299, 300
 Скуратов Борис Михайлович 68, 318
 Славникова Ольга Александровна 295, 439
 Слаповский Алексей Иванович 114
 Смирнова Татьяна Юрьевна 310
 Смолицкий Виктор Григорьевич 295
 Снегирёв Александр (Кондрашев Алексей Владимирович) 425
 Соколов Борис Георгиевич 222
 Соколов Саша (Александр) Всеволодович 32, 36, 237, 313, 416
 Солдаткина Янина Викторовна 15, 239
 Солженицын Александр Исаевич 288, 299, 300, 413
 Соловьёв Владимир Сергеевич 50, 57, 58, 78, 91, 99, 120
 Сологуб Фёдор Кузьмич 133
 Сонтаг Сьюзен *см.* Зонтаг Сьюзен
 Сорокин Владимир Георгиевич 32, 216, 404
 Спиноза Барух (Бенедикт) 332, 333
 Станкевич Николай Владимирович 291
 Степанов Александр 215
 Степанова Мария Михайловна 23
 Степанцова Екатерина Александровна 158
 Степанян Карен Ашотович 408–412, 415
 Стиглер Бернд 282
 Стравинский Игорь Фёдорович 323
 Суворов Александр Васильевич 150
 Суини Майкл 272
 Сумароков Александр Петрович 40, 121
- Т**
 Таганов Александр Николаевич 67, 70
 Тамарченко Натан Давидович 91
 Танков Александр Семёнович 29
 Тарасова Нина Георгиевна 371
 Тарковская Марина Арсеньевна 80
 Тарковский Андрей Арсеньевич 61, 104
 Тарковский Арсений Александрович 80
 Тарковский Михаил Александрович 425
 Татаринцева Марина Сергеевна 276
 Твардовский Александр Трифонович 413
 Терехов Александр Михайлович 295
 Терехов Борис Владимирович 351

Терешкова Валентина Владимировна 464
 Тертулиан (Квинт Септимий Флоренс Тертулиан) 413
 Тиханов Галин 404
 Тихомиров Лев Александрович 290
 Тихонова Татьяна Леонидовна 53
 Тишкова Н. 75
 Токмачёв Константин Юрьевич 318
 Толстая (Оболенская) Мария Львовна 329
 Толстой Лев Николаевич 90, 139, 168, 292, 300, 301, 304, 307, 311, 312, 320, 321, 327–330, 332, 424, 433, 461, 462
 Топоров Владимир Николаевич 66, 92, 190, 197
 Тотоманов Иван 453
 Третьяковский Василий Кириллович 121
 Тресиддер Джек 160, 161
 Третнер Андреас 16, 445, 452
 Трифонов Юрий Валентинович 100
 Троепольская Екатерина Николаевна 114
 Трубецкой Лор 16, 172
 Трубецкой Николай Сергеевич 91
 Трускиновская Далия Мейеровна 351
 Тургенев Иван Сергеевич 322
 Тургенев Николай Иванович 311
 Тургенева Анна Алексеевна 309
 Тынянов Юрий Николаевич (Насонович) 216
 Тышковская-Каспшак Эльжбета 15, 265
 Тютчев Фёдор Иванович 40, 288, 299, 309

У

Уайт Кеннет 365, 366, 367
 Уакнин Марк-Ален 341
 Уланов Александр Михайлович 362

Улитин Павел Павлович 35
 Улицкая Людмила Евгеньевна 114, 216, 351, 425
 Ухтомский Алексей Алексеевич 91

Ф

Фатеева Наталья Александровна 228
 Феврония, св. 177
 Фёдоров Андрей Венедиктович 435
 Фёдоров Николай Фёдорович 41, 100
 Фет Афанасий Афанасьевич 266
 Фигнер Вера Николаевна 40, 41
 Фляшен Людвик 67
 Фокин Сергей Леонидович 347
 Фома Аквинский, св. 49
 Фома, апостол, св. 80, 222
 Фраанье Маартен Гиллис 121
 Франк Семён Людвигович 304
 Франклин Бенджамин 360
 Франциск Ассизский, св. 49
 Фрейд Зигмунд 119, 126
 Фридрих I Барбаросса 218, 219
 Фрина 177
 Фриш Макс 329
 Фукидид 250
 Фуко Мишель 318, 347, 400
 Фуко Жан Бернар Леон 181
 Фурнель Франсуа Виктор 342, 343

Х

Хадисов Муса Сиражудинович 258
 Хазагеров Георгий Георгиевич 28
 Хазов Владимир Константинович 179
 Хайдеггер Мартин 330
 Харди Томас 280
 Харитонов Марк Сергеевич 23
 Хемингуэй Эрнест Миллер 63, 323
 Херасков Михаил Матвеевич 121
 Хинкис Виктор Александрович 260
 Ходасевич Владислав Фелицианович 126
 Холмогорова Елена Сергеевна 53

Холмс Оливер Уэнделл 280, 281
 Хомяков Алексей Степанович 40
 Хоружий Сергей Сергеевич 260
 Храмова Марина Николаевна 159
 Хряцева Нина Петровна 14, 187
 Хэвен Синтия 433

Ц

Цветаева Марина Ивановна 288, 299,
 442
 Целан (Анчел) Пауль 440
 Цивьян Татьяна Владимировна 190
 Цицерон Марк Туллий 193, 201

Ч

Чаадаев Пётр Яковлевич 40
 Чагаева Тамара Хасановна 258
 Чайковский Пётр Ильич 292, 300
 Ченслер Ричард 41
 Чардина Юлия Яковлевна 356
 Чернобровкин Александр Васильевич
 352
 Черноглазов Александр Константино-
 вич 126
 Чехов Антон Павлович 29, 141, 145,
 367, 424
 Чижов Евгений Львович 352
 Чубайс Анатолий Борисович 27
 Чулков Олег Алексеевич 222
 Чупринин Сергей Иванович 115, 404

Ш

Шаламов Варлам Тихонович 413
 Шаляпин Фёдор Иванович 300
 Шапиро Борис Израилевич 53, 455
 Шаргунов Сергей Александрович 29,
 30, 425
 Шаров Владимир Александрович 22,
 24, 31, 114, 216
 Шварц Елена Андреевна 195
 Шварц Мариан 16, 432

Шевченко Людмила Ивановна 13,
 349, 379, 388
 Шекспир Уильям 107, 447
 Шестов Лев Исаакович 41
 Шефнер Вадим 111
 Ши Бо 49
 Шиллер Фридрих 323
 Шкловский Виктор Борисович 344,
 427, 428
 Шлегель Фридрих 323
 Шнитке Альфред 104
 Шолем Гершом 345
 Шохина Виктория Львовна 25, 275
 Шпет Густав Густавович 41
 Штейнер Рудольф 309
 Штёклин Франциска 319, 320, 329
 Штутин Лео 430
 Шубарт Вальтер 90
 Шубин Роман Владимирович 13, 89
 Шубина Елена Даниловна 31
 Шубинский Валерий Игоревич 227
 Шувалов Александр Владимирович
 352
 Шульцки Ирина 15, 317

Щ

Щеглов Юрий Константинович 176
 Щедрин Сильвестр Феодосиевич 303
 Щербак Татьяна Владимировна 251
 Щербакова Анна Александровна 14,
 165
 Щукин Василий Георгиевич 91

Э

Эдельштейн Михаил Юрьевич 60, 235
 Эйзенштейн Сергей Михайлович 300
 Эко Умберто 78, 158, 218–220, 222,
 307
 Элоиза 216
 Элтанг Лена (Елена) 115
 Эмин Фёдор Александрович (Маго-
 мет-Али) 118, 121

Эпштейн Михаил Наумович 15, 160,
162, 165, 189, 197, 235, 317, 318,
331, 332

Эстерхази Петер 451

Эткинд Александр Маркович 38, 91

Эшбери Джон 11

Эшельман Рауль 332, 333

Ю

Юдина Мария Вениаминовна 371

Юзефович Леонид Абрамович 115,
295

Юнгрен Анна 303

Юровская (Панкратова) Екатерина
Николаевна 371

А

Adlam Carol 109

Ashbery John *см.* Эшбери Джон

Assmann Jan 425

В

Bakhtin Mikhail *см.* Бахтин Михаил
Михайлович

Bałus Wojciech 73

Banasiak Bogdan 67, 70, 400

Barabino Andrea 260

Batchen Geoffrey *см.* Бэтчен Джефффри

Berger John *см.* Бергер Джон

Bieńczyk Marek 74

Borkowski Robert 354

Borowski Andrzej 67

Brower Reuben Arthur 242

Burke Samuel Martin 322

Burszta Wojciech Józef 355

С

Cichowicz Stanisław 84

Coetzee John Maxwell *см.* Кутзее Джон
Максвелл

Юрьева Изабелла Даниловна 36, 40,
44, 106, 115, 235, 283, 351, 361, 368

Юхнова Ирина Сергеевна 351, 352

Я

Яворски Матеуш 14, 395

Якобсон Роман Осипович 299, 424

Ямпольский Михаил Бениаминович
341

Ярек Агата 109

Яхина Гузель Шамилевна 31, 425

Cohen Paul 220

Curtius Ernst Robert *см.* Курциус
Эрнст Роберт

Czudec Joanna 282

D

Draaisma Douwe 70

E

Eggenberger Christian 281

Epstein Mikhail *см.* Эпштейн Михаил
Наумович

Eshelman Raoul *см.* Эшельман Рауль

Etkind Alexander *см.* Эткинд Алек-
сандр Маркович

F

Falconer Rachel 109

Faryno Jerzy 67

Fast Piotr 97

Filipek Małgorzata 388

Flaszen Ludwik *см.* Фляшен Людвик

Foucault Michel *см.* Фуко Мишель

Fournel François-Victor *см.* Фурнель
 Франсуа Виктор
 Fritsch Gustav 281
 Fukuyama Francis 416

G

Garcia Cuadrado José Angel 265
 Gass William Howard *см.* Гасс Уильям
 Хауард
 Genette Gérard *см.* Женетт Жерар
 Griboedov Alexander 433
 Guitton Jean *см.* Гитон Жан
 Gwóźdz-Szewczenko Ilona 388

H

Haven Cynthia *см.* Хэвен Синтия
 Heidegger Martin *см.* Хайдеггер Мар-
 тин
 Hersh Julie 432
 Hetényi Zsuzsa 221
 Holmes Oliver Wendell *см.* Холмс Оли-
 вер Уэнделл

I

Ingold Timothy 339

J

Jastrzębska Katarzyna 97
 Jakobson Roman *см.* Якобсон Роман
 Осипович
 Józsa György Zoltán 221

K

Kalafatics Zsuzsanna *см.* Калафатич
 Жужанна
 Keil Frank C. 279
 Kiernan Jacob 432
 Klee Paul *см.* Клее Пауль
 Knepfelkamp Ulrich *см.* Кнефелькамп
 Ульрик
 Kronenberg Anna *см.* Кроненберг Анна
 Kuczynska Alicja *см.* Кучинска Алиция

Kula Joanna *см.* Кула Иоанна

L

Lacan Jacques-Marie-Émile *см.* Лакан
 Жак Мари Эмиль
 Lalo Alexei *см.* Лало Алексей
 Lévinas Emmanuel *см.* Левинас Эмма-
 нюэль
 Lewin Jane E. 336
 Lompart Aleksandra 355

Ł

Łodziński Sławomir 355, 357, 358
 Łukasiewicz Jacek *см.* Лукасевич Яцек

M

Makhlin Vitalii 109
 Maleszyński Dariusz Cezary 67
 Manheim Ralph 339
 Margański Janusz 361
 Markowski Michał Paweł 396
 Martuszevska Anna 357
 Masłoń Krzysztof 351, 356, 361
 McHale Brian G. 11, 352, 398
 Mikołajczyk Barbara 358
 Miłoś Czesław *см.* Милош Чеслав
 Müller Lars 281

N

Nałęcz Joanna 66
 North Caroline 432
 Nycz Ryszard *см.* Ныч Рышард

P

Panas Władysław Ludwik 80
 Pasternak Boris *см.* Пастернак Борис
 Леонидович
 Paszkiewicz Anna 388
 Płaza Maciej 11, 352, 398
 Podpora Agnieszka 293
 Pucek Robert 70

Pushkin Alexander *см.* Пушкин Александр Сергеевич

R

Renfrew Alastair 109

Ricoeur Paul *см.* Рикёр Поль

Rozzak Piotr 265

Rublev Andrei 168

Rudrum David 332

Rybicka Elżbieta *см.* Рыбицка Эльжбета

S

Salgó Ágnes Wojtilla 218, 222

Shtutin Leo *см.* Штутин Лео

Skotnicka Anna *см.* Скотницка Анна

Skowron Jadwiga 388

Spiller Jürg 339

Stavris Nicholas 332

Steiner (Francis) George 330

Stiegler Bernd *см.* Стиглер Бернд

Stöcklin Franziska *см.* Штёклин Франциска

Szilárd Léna *см.* Силард Лена

T

Tolstoy Leo *см.* Толстой Лев Николаевич

Troubetzkoy Laure *см.* Трубецкой Лор

Trzeciak Katarzyna 75

V

Venuti Lawrence 434

W

Walser Robert *см.* Вальзер Роберт

Wilk Wojciech *см.* Вильк Войцех

Wilson Robert Anton 279

Wodziński Cezary Waldemar 100

Womack James 432

Z

Zaleski Marek 73

Zalewski Cezary *см.* Залевский Цезарий

Zawadzki Andrzej 396

Ząbek Maciej 355

