

Сергей Оробий

# "ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ"



МИХАИЛА ШИШКИНА:  
ОПЫТ  
МОДЕРНИЗАЦИИ  
РУССКОЙ  
ПРОЗЫ

Благовещенск  
Издательство БГПУ  
2011

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

**С.П. Оробий**

**«ВАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ» МИХАИЛА ШИШКИНА:  
ОПЫТ МОДЕРНИЗАЦИИ РУССКОЙ ПРОЗЫ**

Благовещенск  
Издательство БГПУ  
2011

ББК 83. 3  
О-69

Печатается по решению  
редакционно-издательского  
совета Благовещенского  
государственного  
педагогического университета

Оробий, С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы / С.П. Оробий. – Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. – 161 с.

Работа посвящена комплексному описанию творчества современного русского прозаика Михаила Шишкина. В центре внимания оказываются особенности жанровой и сюжетной организации, системы персонажей, лингвопоэтики. От малой формы к романам прослеживается и последовательно реконструируется авторское намерение «рассказать о русской любви к Акакию Акакиевичу на художественном языке Джойса» и обозначаются контуры художественной формы, которую сам писатель охарактеризовал как «классический русский роман, написанный сегодня».

#### Рецензенты

*доктор филологических наук, профессор С.И. Красовская  
(БГПУ, Благовещенск);*

*кандидат филологических наук, доцент О.И. Осипова  
(ТИ (ф) ФГАОУ ВПО СВФУ, Нерюнгри).*

ISBN 978-5-8331-0220-6

© Оробий С.П., 2011  
© Издательство БГПУ, 2011

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
-----------------------	---

### **Глава I. ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КАЛЛИГРАФА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КРЕДО**.....11

1.1. Власть языка/язык власти: лингвистический фетишизм в литературе и его истоки.....	11
--	----

1.2. «Урок каллиграфии»: э(сте)тика воплощённого слова.....	25
---	----

Экскурс I: Логоматерия, или Ещё раз о соотношении письма и реальности.....	48
--	----

### **Глава II. ДЖОЙС, АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ И ДРУГИЕ: РЕВИЗИЯ РУССКОГО РОМАНА**.....66

2.1. «Всех ожидает одна ночь»: русский роман <i>deja vu</i> .....	66
---	----

2.2. «Взятие Измаила»: лингвопоэтика памяти и утраты.....	76
---	----

Экскурс II: Куда уходят корни жанра, или Ещё раз о «джойсовском» типе романа.....	103
---	-----

### **Глава III. БЫТЬ НИГДЕ, ПИСАТЬ НИОТКУДА: О ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ И ВНЕ РОМАНА**.....113

3.1. «Венерин волос»: бытийность романного слова.....	113
---	-----

3.2. «Письмовник»: направление времени в тексте.....	146
--	-----

Экскурс III: О художественных ресурсах русской прозы и о том, что писатель всегда «ходит конём».....	155
--	-----

## ВВЕДЕНИЕ

О чём бы ни повествовал художественный текст, он всегда сообщает о некоем специфическом отношении художественной реальности к человеческому времени. Это отражено в самой этимологии ключевых для литературы понятий стиха и прозы. Слово «стих» в переводе с латинского «versus» означает «поворот назад», возвращение к началу ряда; «проза» же происходит от латинского «pro-versa» – «идущая вперёд», без всяких поворотов. В подобном противопоставлении кроется коренное различие между двумя типами речи: постоянно возвращающейся (и возвращающей читателя к уже прочитанному путём рифм, повторов и т.п.) и всегда стремящейся вперёд, не оглядывающейся на уже сказанное.

Всякий дискурс вырабатывает альтернативу себе – и тем самым продлевает собственное литературное существование. Уже на фольклорной стадии словесное искусство снабжает все жанры, из которых оно сложено, пародийными двойниками. Так, народная мудрость всегда предполагает два противоположных ответа на одну и ту же жизненную ситуацию, например, «Гость в дом – Бог в дом» и одновременно: «Хорош гость, коли редко ходит». Согласно известной формулировке Якобсона, симметрии, параллелизмы, рифмы, строфические и иные структуры, лежащие в основе художественной речи, служат единой цели – взаимному приравниванию соответствующих компонентов текста (слогов, слов, строк, строф). Тем самым все они работают как некий сверхметафорический механизм установления эквивалентностей между языковыми фрагментами, а, следовательно, и между их смыслами<sup>1</sup>. В результате, текст одновременно и движется вперёд, и топчется на месте, как бы повторяя одно и то же. Как замечает И.П. Смирнов: «То новое, что сообщает нам художественный текст, выстраивая и руша фикциональный

---

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм – «за» и «против». М., 1975. С. 193-230.

универсум, есть прежнее, знакомое из повседневности и из её концептуализации в доксе. <...> Вразрез с религией, литература не в силах пробиться к воистину новому, отчего она занята рематизацией своих тем и тематизацией рем. Эстетический дискурс вынужденно автомиметичен и рекреативен»<sup>2</sup>.

Иными словами, литература – это всегда «возвращающаяся речь»: «А так как мне бумаги не хватило / Я на твоём пишу черновике. / И вот чужое слово проступает...». Что же позволяет ей вновь и вновь мобилизовать свой художественный потенциал? Человеческий язык «равнодушен» к своему содержанию, но само существование риторики как возможности украшать речь фигурами и тропами свидетельствует о том, что язык приспособлен к тому, чтобы быть демонстративным, ярким, вызывающим. Аналогичным образом в литературе за последние пять тысяч лет «всё было сказано», и её тропогенный потенциал основан на фундаментальной способности называть одни и те же вещи по-разному (прерогатива стиля) и принимать их за разные (прерогатива сюжета) – иными словами, постоянно модернизировать художественные ресурсы.

Понятие «модернизации», вынесенное в заглавие книги, вообще актуально для отечественной культуры в целом и познающего её академического дискурса в частности: достаточно напомнить о концепции внутренней колонизации, разрабатываемой Александром Эткиндом, согласно которой модернизация в русской истории неизменно обретает черты колонизации, осуществляемой изнутри – не только от центра к окраинам, но и от «образованного слоя» к «массам», третируемым как «дикари» и «туземцы» в колониях<sup>3</sup>. Модернизация – едва ли не вечный, но специфический сюжет

---

<sup>2</sup> Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 27.

<sup>3</sup> См.: Эткинд А. Фуко и тезис внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. 2001. № 49; Он же. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.

русской культурной истории: секрет её парадоксальной повторяемости заключается в том, что вектор движения к прогрессивному будущему в России – возвратный, и каждый новый этап отечественной модернизации оборачивается восстановлением архаики<sup>4</sup>.

Эта коллизия осложняется ещё и тем, что отечественная культура изначально развивалась как глубоко провинциальная, периферийная: сначала как духовная провинция Византии (откуда ставились её митрополиты) и государственная – Золотой Орды, затем – подчинённая специфическому феномену двоевластия, проявляющегося то в соперничестве тушинского вора и боярской Москвы, то в церковном расколе, то в двойном авторитете – царя, с одной стороны, и анархиста из Ясной Поляны – с другой, то в противостоянии Советов Временному правительству. Только такая глубоко провинциальная страна, как Россия, и могла иметь претензии стать «третьим Римом»<sup>5</sup>.

Подобное положение вещей не могло не отразиться на отечественной словесности. По почину «Капитанской дочки» русский роман стал по преимуществу областническим. Более того, сам Петербург, задавший координаты периферии/центра, как правило, выступал в этой уездной перспективе как гиблое пространство. Его культурная генеалогия начинается с природной катастрофы (наводнение в «Медном всаднике» Пушкина); именно из Петербурга Раскольников попадает на благую для него сибирскую каторгу, а Свидригайлов приезжает в столицу из глуши, чтобы расквитаться с жизнью. Символично, что петербургский миф сохранил москвич Белый, написав роман «Петербург». Тоска по обобщённой империи стала

---

<sup>4</sup> Эта проблематика стала темой специальной конференции, проведённой в Германии в марте 2010 года (отчёт о ней см. в: Киришбаум Г. Конференция «Внутренняя колонизация России» (Пассау, Германия, 23-25 марта 2010 г.) // Новое литературное обозрение. 2010. № 105. С. 421-427).

<sup>5</sup> О феномене провинциальности как смыслообразующем факторе см.: Эпштейн М.Н. Любовь пространства // Он же. Все эссе: В 2 т. Т. 1: В России. Екатеринбург, 2005. С. 21-68.

магистральной темой поэзии Бродского. Можно предположить, что важнейшим стимулом всего культурного развития России было постоянное возвращение к изначальной провинциальности<sup>6</sup>.

Следует обратить внимание на то, что все сугубо эстетические достижения русской прозы всегда осознавались с неким опозданием и были описаны языком других культурных эпох. Адекватно оценить смысл пушкинской прозы смогли в начале XX века: так, картинки с блудным сыном на стене станции, которые играют ключевую роль в сюжете «Станционного смотрителя» как обратное предвестие развязки, впервые разглядел лишь М.О. Гершензон в 1919 году. Строеие «Шинели» и секреты мастерства Гоголя были раскрыты формалистами и Андреем Белым. Для того, чтобы понять изощрённую толстовскую поэтику как поэтику остранения, должен был появиться Виктор Шкловский, рассматривавший литературу точно так же, как Наташа Ростова смотрела оперу – как нечто отчуждённое. Аналогичным образом, нужен был особый филолог, который бы представил Достоевского именно таким, каким он был потребен XX веку с его культурным многоголосием, – Михаил Бахтин.

Главная особенность постсоветской прозы заключается в том, что она перестала быть литературоцентричной. «На протяжении всей своей блестящей истории русская литература стремилась конкурировать с реальностью. Впрочем, это задача и любой другой литературы. Разница в том, что русским писателям везло больше – им всегда подыгрывали власти. Цензура. Гонения. Трибуна. Ум. Честь. Совесть. И так далее, вплоть до перестроечного времени, когда писатель ещё совершал последние героические усилия удержаться на наклонной плоскости, по которой Россия скатывается к остальному миру. Август наступил писателю на пальцы – руки

---

<sup>6</sup> Подробно об этом см.: Смирнов И.П. О метапозиции: Провинция // Звезда. 2003. № 11.



разжались, и отечественная словесность упала в пропасть»<sup>7</sup>. Прежде рукописание создавало свои жёсткие критерии отбора (культурная словесность, литературный канон и классика), книгопечатание – свои, более мягкие (профессионализация литературы, массовая беллетристика), теперь же специфика сообщаемого русской литературой message растворяется в общем информационном шуме.

Перед отечественной словесностью в настоящее время стоит один главный вопрос, причём тот же, что стоял в 20-е годы XX века: вопрос о специфичности художественной словесности по сравнению с другими видами искусства. Пытаясь определить её параметры, формалисты подробно выясняли «особость» художественного слова: Эйхенбаум размышлял о том, как сделана «Шинель», Шкловский изучал структуру «Тристрама Шенди», а Тынянов выяснял разницу между кино- и лого-парадигмами, между словесным монтажом и монтажом в кино.

Напряжённые отношения между культурными центром и периферией (либо поиск самого объединяющего центра) помогают осознать необходимость поиска новой точки наблюдения за текущим процессом, своего рода метапозиции. Её преимущество в том, что в фигуре стороннего наблюдателя («чужака») сочетаются взаимосвязанные, но и противоположные устремления: не только передвинуть себя с культурной периферии в центр, но и занять позицию «над», то есть остаться не до конца включённым в ассимилируемый контекст<sup>8</sup>. В настоящей работе главное внимание будет сосредоточено именно на таком феномене писателя-эмигранта, описывающего специфически русскую любовь к Акакию Акакиевичу на художественном языке Джойса и Пруста – и тем

---

<sup>7</sup> Генис А. Иван Петрович умер // Генис А. Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 24.

<sup>8</sup> См. работы, раскрывающие плодотворность позиции наблюдателя внутри чужой культуры: Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. М., 1994; Ямпольский М.Б. Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000.

самым существенно расширяющего отечественное этико-эстетическое пространство.

Михаил Шишкин принадлежит к числу тех авторов, в произведениях которых отчётливо различимо стремление в период кризиса логоцентризма писать именно *художественную* прозу. Если Солженицын назвал свой словарь «Словарь русского языкового расширения», то тексты Шишкина можно назвать «русской прозой стилистического расширения». Михаил Шишкин – тот же Шишков XXI века. Его проза – «искусство для искусства», высокохудожественная ретроспекция накопленного русской словесностью за последние полтора-два века. Апологизируя понятия языка и стиля, Шишкин возводит их к материальной праоснове – почерку, алфавиту, каллиграфическому эффекту, что становится у него важнейшим структурообразующим мотивом.

Уже сама метаписательская нацеленность подобного дискурса ставит вопрос о литературной основе шишкинских произведений. Подобный подход к актуальной словесности не любят как критики (скучно), так и литературоведы (легковесно)<sup>9</sup>. Данное исследование основано на твёрдой убеждённости в том, что литературоведческий инструментариум способен раскрыть в текущей литературе не меньше, чем текущая литература может привнести в литературоведение – в том числе с точки зрения типологических процессов русской прозы в целом.

Специфика материала и характер поставленных задач продиктовали композицию книги. Она состоит из трёх глав, разделённых между собой тремя «экскурсами». Первая глава посвящена программному произведению Шишкина «Урок

---

<sup>9</sup> Ср. с утверждением относительности статуса литературного факта, являющейся одним из факторов литературной истории: «То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается» (Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 273).

каллиграфии» и, соответственно, формулированию эстетического кредо писателя. «Экскурс» к ней позволяет выявить генезис феномена шишкинского письма. Во второй главе анализируются первые романы, принесшие писателю известность: «Всех ожидает одна ночь» и «Взятие Измаила». «Экскурс» к ней иллюстрирует их жанровые корни, уходящие в глубину модернистского романа. Третья глава посвящена последним крупным произведениям Шишкина – романам «Венерин волос» и «Письмовник». «Экскурс» к последней главе выполняет и функцию заключения ко всей монографии. В нём речь идёт о художественных ресурсах современной русской прозы.

Я признателен своим рецензентам: Светлане Красовской и Ольге Осиповой, согласившимся не только отрецензировать этот текст, но и обогатившим его своими критическими замечаниями. Алёне Маркович я благодарен за многообразную помощь в работе над подготовкой настоящего издания.

# Глава I

## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КАЛЛИГРАФА: РЕКОНСТРУКЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КРЕДО

### 1.1. Власть языка/язык власти: лингвистический фетишизм в литературе и его истоки

**Curriculum vitae**. Б.В. Томашевский в известной статье 1923 года «Литература и биография» выделял два типа писателей: «с биографией» и «без биографии». Представители первого типа всей своей жизнью вольно или невольно конструируют некий миф, который обуславливает понимание их творчества. «Произведения писателей "без биографии" замкнуты в самих себе. Ни одна черта их биографии не проливает никакого света на смысл их произведений»<sup>10</sup>. Томашевский отмечал, что «у этих писателей есть своя житейская биография. В эту биографию, как житейский факт, входит и их писательская деятельность. Но это биография частного человека, может быть и интересная для историка культуры, но не для историка литературы»<sup>11</sup>.

Для представителей литературного процесса начала XXI века накопление «символического капитала», позволяющего достичь творческого успеха, остаётся одной из первоочередных задач. Тем любопытнее остановить внимание на том, какое значение приобретали факты биографии Михаила Шишкина в ходе его стремительно растущей в 2000-е годы популярности.

Один из наиболее известных и титулованных представителей «четвёртой волны» русской эмиграции Михаил Павлович Шишкин родился в 1961 году в Москве. Окончив романо-германский факультет МГПИ (1982), работал в журнале «Ровесник» (1982-85), преподавал иностранные языки в школе

---

<sup>10</sup> Томашевский Б.В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. №4 (28). С.8.

<sup>11</sup> Там же.

(1985-95). Шишкин дебютировал как прозаик в 1993 году, опубликовав рассказ «Урок каллиграфии» в журнале «Знамя» (1993, № 1); это издание публиковало в дальнейшем и прочие его произведения<sup>12</sup>. В настоящее время писатель проживает в Швейцарии, куда эмигрировал в 1995 году.

Широкую известность Шишкин приобрёл после публикации романа «Всех ожидает одна ночь» (1993). В 2000 г. он стал лауреатом Буковской премии за роман «Взятие Измаила», о котором сам автор сказал, что эта книга «о невозможности освободиться от России». Следующее произведение Шишкина, роман «Венерин волос», в 2005 г. был награждён премией «Национальный бестселлер», тем самым породив разноголосый хор критических откликов и окончательно закрепив противоречивую позицию Шишкина в литературном поле. В чём же заключается эта противоречивость?

**Спектр критический высказываний** о творчестве Шишкина очень разнообразен и заслуживает отдельного описания<sup>13</sup>. Как говорит Галина Юзефович, *«если есть на свете человек, имеющий основания претендовать на звание солнца русской словесности, то это Михаил Шишкин. Во-первых, достаточно молод <...>, а потому записывать его в живые классики с последующим неизбежным списыванием в утиль ещё рано. Во-вторых, полностью оторван от мелочной околотературной возни – живёт затворником в Швейцарии.*

---

<sup>12</sup> Роман «Всех ожидает одна ночь» (1993, №№ 7-8), повесть «Слепой музыкант» (1994, № 1), роман «Взятие Измаила» (1999, №№10-12), роман «Венерин волос» (2005, №№ 4-6), роман «Письмовник» (2010, №№ 7-8). Отдельным изданием была опубликована книга «Монтрё – Миссолунги – Астапово: По следам Байрона и Толстого» (Цюрих, 2002), написанная на немецком языке.

<sup>13</sup> Наиболее полный перечень критических отзывов о творчестве Шишкина представлен в работе: Чупринин С. Русская литература сегодня: Новый путеводитель. М., 2009. С. 606-607. Из этой работы цитируются и приводимые ниже критические суждения.

*В-третьих, пишет, как и положено большому мастеру, медленно – один роман в пять лет – и безо всякой скидки на сиюминутную рыночную конъюнктуру. Зато как напишет – сразу восторги, премии, рецензии. А потом опять в омут творчества – до следующего триумфального всплытия». По мнению У. Шмида, «Шишкин проявляет себя как один из самых талантливых авторов российской литературной сцены, тем более, что ему, несмотря на моду, удалось создать собственный стиль и собственную литературную концепцию». Шишкин – писатель, о котором А. Носков говорит, что «нравится он далеко не всем, слишком много от читателя требуя, но попробуйте читать его <...> в первую очередь, конечно, для уникального по силе и полноте удовольствия от чтения».*

Особенно высоко критики оценили роман «Взятие Измаила». В споре с теми, кто считает его «*модернистской неразберихой*» (В. Руднев), называя роман «*событием даже не русской, а мировой литературы*» и «*энциклопедией русских стилистик*» (Л. Данилкин), «*красивой, мощной и завораживающей книгой*», которая «*станет вехой не только в истории русской литературы, но и в развитии российского самосознания*» (Б. Кенжеев).

Так же расколол литературное сообщество следующий роман Шишкина «Венерин волос». Если А. Немзер назвал произведение «*сочинением мастеровитым, манерным и глубоко вторичным, ловко имитирующим то страсть, то мысль*», то М. Кучерская убеждена: «*Перед нами – мастер уровня Михаила Булгакова и Владимира Набокова*».

Споры критиков о природе творчества Шишкина редко обходились без акцента на сегодняшнем месте проживания автора и времени его отъезда за рубеж: почти каждый из писавших о Шишкине упомянул, что автор эмигрировал в 1995 году из России в Швейцарию. В связи с этим герой романа «Венерин волос» обвинялся в том, что он лишён способности к состраданию и острому переживанию собственного чувства вины, а автор – в том, что он наслаждается российскими

ужасами из сытой Швейцарии. Так, Андрей Немзер, говоря о романах Шишкина, счёл возможным напомнить, что тот *«пишет свою рафинированно-истеричную прозу на берегу Цюрихского озера»*, а Павел Басинский заметил, что премию «Национальный бестселлер» 2005 года *«дали живущему в Швейцарии, но пишущему романы с русскими названиями Михаилу Шишкину»*.

**Эмиграция как чистое искусство.** Такие пассажи столь же сомнительны с эстетической точки зрения, сколь и привычны с точки зрения идеологических приоритетов отечественной критики. Вопрос об эмиграции для русских писателей на всём протяжении XX века ставился с предельной экзистенциальной остротой, в большинстве случаев не предполагая альтернативных решений. Деятели культуры и науки, эмигрировавшие в 1990-х годах, поневоле оказались под воздействием этого эмиграционного ореола, однако необходимость их выбора в связи с изменившимися социальными условиями теперь могла быть поставлена под сомнение. Иначе говоря, вопрос об эмиграции перестал пониматься как характерное проявление личной смелости, скорее наоборот, традиционный гражданский статус русского писателя оказался под угрозой существенной корректировки. При этом географическое положение и, в особенности, социально-экономическая успешность новой родины в ряде случаев стали определяющими при оценке художественного мастерства эмигранта четвёртой волны. В случае с Шишкиным этот запретный, но действенный приём русской критики ещё раз продемонстрировал свою жизнеспособность.

Между тем, если разногласия писателя с отечеством и могли носить идеологический характер, то главным итогом эмиграции стал именно эстетический переворот в сознании писателя. Шишкин говорит об этом так: «Никакой нейтральной позиции я не занимаю. Наоборот. Дело в том, что предшественники из Монтрё, Вермонта и далее по всем пунктам уезжали из России до её грехопадения. <...> Жизнь была

внятной: плохой режим, хорошие мы. Прогнать царя и КПСС – жить будем по-людски. И вот свершилось. Обтрясли древо познания, нажрались яблок до боли в животах. На наших глазах страна получила свободу стать самой собой. И стала. Сделала свой свободный выбор. Сменила кожу. Но говорит она на том же языке. Всё дело в языке. Просто нужно понять, что такое русский язык и русская литература»<sup>14</sup>. В другом интервью писатель заметил: «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 я и занимаюсь – созданием языка русской литературы»<sup>15</sup>.

Тем самым ситуация дистанцированности от привычного языкового контекста наделяет художественное самоощущение писателя особым качеством. Неслучайно, по мнению М. Эпштейна, поэтика чистого искусства (называемая им феноменализмом) более полномерно представлена в литературе русского зарубежья, чем на родине, где она оттесняется крайностями других художественных течений: «Вообще эмиграция – внешняя или внутренняя – очень способствует представлению предметов как феноменов, задняя, содержательная природа которых сокрыта и подёрнута мглой, как покинутая родина. Провозвестником такого глубоко-поверхностного письма выступил Набоков, который воспринимается сейчас в России как свежайшая литературная новость, несмотря на четверть века, истекшую с его кончины (1977). И в целом зарубежье, отдалившись в пространстве, чрезвычайно успешно опаздывало по фазам времени...»<sup>16</sup>.

В этом смысле характерно знаменитое заявление Андрея Синявского о том, что его разногласия с советской властью

---

<sup>14</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

<sup>15</sup> Шишкин М. «У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги»: Интервью // Известия. 2005. 22 июня.

<sup>16</sup> Эпштейн М.Э. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 216-217.



носили не политический, а эстетический характер; показательно, что Александр Солженицын, по идеологическим вопросам во всём расходясь с Синявским, был солидарен с ним лишь в языковом аспекте: «Только вернувшись в Россию, я оказался способен снова их писать, там – не мог...»<sup>17</sup>. Как признаётся Шишкин, в его случае это осознание также пришло в ситуации вынужденной эмиграционной изоляции. В своём эссе «Спасённый язык», которое в силу его концептуальной плотности можно считать программным, писатель говорит о невозможности дописывания в Швейцарии романа, который был начат ещё в Москве: «Лишённые там самостоятельного существования слова здесь будто приобретают вид на жительство, из средства становятся субъектом словесного права. Любое русское слово звучит здесь совсем не так и значит совсем не то. Так, наверно, в театре смысл любой сказанной фразы изменится, если поменять декорации» (407-408)<sup>18</sup>. Впрочем, преодоление языкового отчуждения происходит тем же путём: «Собственно, всё просто: я должен был спасти свой язык. Мой язык должен был спасти меня. Я стал писать роман сначала, но уже по-другому и о другом. Просто стало как-то очевиднее, что нужно писать чисто и ясно» (409).

---

<sup>17</sup> Из письма автора в «Новый мир» // Новый мир. 1997. № 1. С. 99. Впрочем, как заметила С.И. Красовская, исследовавшая коммуникативную природу солженицынских произведений, в данном случае зависимость творческих способностей от пространственных координат может объясняться не столько отрывом от родного языка, сколько отрывом от подготовленного русского читателя: ведь читатель западный был гораздо менее восприимчив к специфической учительной риторике Солженицына (Красовская С.И. Дискурс и жанр «Крохоток» А.И. Солженицына // Проза А. Солженицына 1990-х годов: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст: Международный сборник научных трудов / Отв. ред. А.В. Урманов. Благовещенск, 2008. С. 12-24).

<sup>18</sup> Здесь и далее эссе «Спасённый язык», рассказ «Урок каллиграфии» и роман «Всех ожидает одна ночь» цитируются по изданию: Шишкин М.П. Всех ожидает одна ночь: роман, рассказы. М.: Вагриус, 2007. Страницы даны в круглых скобках после каждой цитаты.

**Приказы, молитвы и брань.** Интересны общие представления Шишкина о природе языка – в данном случае русского, хотя в своих металингвистических рассуждениях писатель космополитичен: «Опыт языка, прожитой им жизни, делает языки с разным прошлым несообщающимися сосудами. Прошное, живущее словами, не поддаётся переводу, то самое русское прошлое, которое никогда не факт, но всегда аргумент в бесконечной махаловке» (410). В XX веке в исторической науке особую популярность получила теория о принципиальной зависимости сообщаемых сведений от формы сообщения, произошёл так называемый «лингвистический переворот» в историографии<sup>19</sup>. Независимо от научных изысканий Шишкин рассуждает о том, что история не только зависит от рассказа о ней, но растворена в самом языке, пропитана им: «Искусство русской речи имеет свой закупоренный аромат, присущие только веществу русской литературы ингредиенты. <...> Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни. Самый абсурдный и хармсовский текст поневоле становится тем самым рупором, через который старухи что-то вякают перед тем, как шмякнуться на асфальт» (410-411).

Эта логика распространяется на представления писателя об отечественной словесности в целом: она, по Шишкину, оказывается опосредована не только языком, но специфической русской властью, поставившей себе на службу этот язык и, следовательно, первичной по отношению к нему: «Русская литература – это не форма существования языка, а способ

---

<sup>19</sup> В 2002 г. на русском языке вышли труды двух американских теоретиков, сыгравшие пионерскую роль в этой нарратологической критике исторического сознания, – Артура Данто и Хейдена Уайта: Данто А. Аналитическая философия истории / Пер. с англ. А.Л. Никифорова и О.В. Гавришиной под ред. Л.Б. Макеевой. М., 2002; Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург, 2002.

существования в России нетоталитарного сознания. Тоталитарное сознание с лихвой обслуживалось приказами и молитвами. Сверху – приказы, снизу – молитвы. Вторые, как правило, оригинальнее первых. <...> Язык Кремля и лагерный сленг улицы имеют одну природу. В стране, живущей по неписаному закону законов, – сильнейший занимает лучшие нары – наречие адекватно реальности. Слова насилуют. Опускают. Язык русской литературы – это оборона. Островок слов, на котором должно быть сохранено человеческое достоинство»<sup>20</sup>.

Характерен в этой связи прослеживаемый Шишкиным генезис русской словесности: «Достаточно бросить взгляд на этапы большого пути отечественного бумагомарания. Сперва погоны, ленты, оды на восшествие. Потянув ляжку, в общем-то, совсем недолго, русская словесность вышла в отставку. И, начитавшись на досуге и прозрев, вспухла от ощущения собственной значительности. И завернулась в гоголевскую шинель, как в тогу. Отныне и далее всякого пишущего порусски серафимы, подкараулив где-нибудь на пустыре или Воробьёвых горах, били по яйцам, выкручивали руки, рвали – по Далю – мясистый снаряд во рту, служащий для подкладки зубам пищи, и шептали: восстань, виждь, внемли и жги!» (411). Любопытно, что в эссе «Вильгельм Телль как зеркало русских революций» Шишкин также говорит о сходстве швейцарской тюрьмы с домом творчества союза писателей, причём в сравнении с тюрьмой дом писателей явно проигрывает.

**Власть языка/язык власти.** Языковое манипулирование в политике – достижение лингвоцентричного XX века, и настойчивость подобных «репрессивных» мотивов у Шишкина с необходимостью отсылает к самому знаменитому антитоталитарному языковому манифесту прошедшего столетия – антиутопии Оруэлла «1984». В числе принципов

---

<sup>20</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

тоталитарного языка, описанных английским прозаиком в приложении к роману, указаны, напомним, следующие: освобождение говорения от процесса мышления, важность благозвучия, создание для политических целей специального лексикона, который внушал бы пользователю нужное психическое состояние. Кажется, функциональное понимание языка в его соотнесённости с тоталитарной формой сознания у Оруэлла и Шишкина совпадают. Тем очевиднее те различия, которые продиктованы национальной спецификой. Для Оруэлла тоталитарное «обживание» языка – нечто вроде болезнетворного вируса, внешнего вреда. Отсюда его симпатия к «basic English» как к языку, освобожденному от демагогии, потенциально «чистому». Для Шишкина русский язык не существует вне тоталитарной формы, составляет с ней одно целое, являя тем самым неустрашимый образ жизни, сколь бы зловещим он не казался.

Разумеется, Шишкин рассуждает на художественном языке XX века, для которого зависимость слова от дела была столь очевидной, что приняла вид научной концепции, названной теорией речевых актов. В опубликованной посмертно статье «How to Do Things with Words» (1962; букв. «Как делать вещи/дела при помощи слов») Джон Остин предложил различать слова, описывающие наличную ситуацию (констативы), и слова, формирующие её в соответствии со своим прямым смыслом, – своего рода магические слова-поступки (перформативы). Самый известный пример такого рода – слова священника: «Объявляю вас мужем и женой», которые превращают брачующихся в супругов.

Перформатив не просто слово и не просто поступок, а проявление власти. Для успеха перформативной акции очень важна облечённость говорящего соответствующими полномочиями. Скажем, слова «Объявляю вас мужем и женой» превращают брачующихся в супругов только при условии, что их произнесёт лицо с совершенно определённым социальным статусом – священник, или мэр, или представитель ЗАГСа.

Проявление власти, в особенности словесной, предполагает и потенциальное злоупотребление ею, поэтому слово-приказ всегда двунаправлено и плодотворно в собственно сюжетном смысле. С одной стороны, это библейское «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» – слово творящее, созидающее. В качестве противоположного примера можно вспомнить эпизод из рассказа Кафки «Приговор», когда дряхлый, немощный отец после продолжительной и довольно пристрастной беседы с сыном кричит ему (неизвестно из-за чего): «Я приговариваю тебя к казни – казни водой», – и сын немедленно бежит топиться. В обоих случаях власть реализована во всей полноте, речевой акт успешен, но лишь в репрессивной смысле, проявляя зловещую оборачиваемость языка.

В этом смысле заключения Шишкина уже не кажутся столь парадоксальными. Предательства, речевой садизм, превращение текста в реальность – на этом строится и вся русская литература прошедшего столетия от реалистического (А.И. Солженицын) до постмодернистского (Д.Е. Галковский, В.Г. Сорокин) изводов. В частности, рассуждения писателя удивительно близки заявлениям автора «Бесконечного тупика», утверждающего, что великая русская литература явилась ключевой причиной главной русской катастрофы – революции 1917 года. Разница, однако, в том, что если Галковский занимается разоблачением русского гуманизма («Да, спасение России, да, при помощи литературы, и литературы глумливой. И действительно, получилось. И получилось наяву и СЕРЬЁЗНО»<sup>21</sup>), то Шишкин – его переоткрытием, реинкарнацией в адекватной художественной форме: «Роман – это возможность найти дорогу к той самой первой любви. Автор для героев – Бог. Читатель идентифицирует себя с героем. Если автор любит своего Акакия Акакиевича, которого и любить-то не за что, то и читатель чувствует, знает, что Бог – существует и любит его, хотя и не за что. <...> Вот слова и нужны, чтобы

---

<sup>21</sup> Галковский Д.Е. Бесконечный тупик: В 2 кн. Т. 1. М., 2008. С. 565.

вымостить дорогу к этому чувству»<sup>22</sup>. Более того, по Шишкину, гуманизм русской литературы, существуя в неразрывной связи с допросами и тюрьмой, тем не менее обладает некой роковой непреложностью: «В соответствии со вкусом эпохи и зловонием обстоятельств пророк может обнаружить себя где угодно – хоть гонящим из-под нар романы уркам. И это ничего не может изменить в его статусе: данное серафимом только серафимом и возьмётся» (411).

**«Гений языка».** Суждения Шишкина несомненно близки и пограничным формам языкознания XX века, в частности, гипотезе лингвистической относительности в её уорфовском варианте с жесткой детерминированностью восприятия мира языком. С другой стороны, в рассуждениях писателя симптоматичны отсылки к тому, что можно назвать характерологией русского языка, его портретированием на основе доминирующих черт. В этом смысле лингвистические заключения Шишкина близки не столько Уорфу, сколько Матезиусу с его идеей «лингвистической характерологии»<sup>23</sup>, и далее – представлению о «гении языка», возникшем ещё на рубеже XVII-XVIII веков. Вольтер в вошедшей в его «Философский словарь» статье «Гений» писал: «Почему мы говорим: "гений языка"? Да потому, что у каждого языка – свои окончания, свои артикли, свои причастия, свои более или менее длинные слова, и в силу этого каждый язык неизбежно будет иметь некие свойства, которых нет у других языков»<sup>24</sup>. Для

---

<sup>22</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

<sup>23</sup> Матезиус В. О лингвистической характерологии (на материале английского языка) // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXV. Контрастивная лингвистика / Ред. В.Г. Гак. М., 1989. С. 18-19.

<sup>24</sup> Цит. по: Козлов С. «Гений языка и гений нации»: две категории XVII-XVIII веков // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 27. Отталкиваясь от статьи Вольтера, в которой говорится ещё и о «гении нации», С. Козлов анализирует семантику и культурную значимость этих двух категорий в европейских культурах XVII-XVIII веков,

Шишкина «гений языка» также запечатлевается в феномене непереводимости: «Наречие, лишённое артиклей и богатое падежами, как скота, так и людей, рассчиталось на "первый-второй" и построилось в две шеренги: переводимое и непереводимое. Причём и переводимое при переводе не столько переводилось, сколько, скорее, мутировалось» (409). Характерно здесь обыгрывание писателем грамматической конкретизации, которая и придаёт уникальность языку: русское наречие вмещает в себя падежи не только в смысле морфологической категории, но и в смысле человеческих потерь, приобретая тем самым зловеще-метафизический оттенок.

**После Вавилонской башни.** Эти заявления тем более показательны, что Шишкин не склоняется к убеждению об особой избранности русского наречия, а рассуждает об изначальной сущности любого языка. При этом абсолютной лингвистической мерой для него оказывается принципиальное непонимание: «И каждое слово по отдельности и все вместе – только усугубляют невозможность межъязыкового понимания, горизонтальной коммуникации. Задача языка – после Вавилонской башни – и заключается в непонимании» (410).

Несмотря на известную долю парадоксальности, это заключение также находится в русле художественных исканий прошлого столетия, отсылая, скажем, к пастернаковским словам о «бесгласных началах существования», мистическим заявлениям Белого («Человек начинается там, где кончается слово») или онтологическому постулату Анненского «Поэзия выше слова». Иначе говоря, каждый язык имеет свою меру непонимания, слепую зону смыслов. Как замечает Шишкин, «правильность приёма зависит от правильности кода. Но всё в языке само по себе направлено на то, чтобы запутать код, усложнить понимание, язык изначально строит бесконечные

---

обращая, в частности, внимание на культурный и политический контекст знаменитого высказывания Карла V о языках, легшего в основу ломоносовского: «Русский язык велик перед всеми...».

границы, ограничения, вносит несусветную путаницу. <...> И если смысл языка всё же в коммуникации, то тогда кого и с кем? На каком языке понимали друг друга Франциск и птицы? Или, скорее, вопрос нужно поставить по-другому: с кем пересвистывался босоногий из Ассизи?» (412-413).

**О чём следует молчать.** Итак, в языке важно не только то, что говорится, но кому говорится. Вспомним знаменитый постулат Витгенштейна: «О чём нельзя говорить, о том следует молчать». Это, помимо прочего, значит, что не всякое сообщение может быть внятным и членораздельным, однако важно, кто слушает говорящего, с кем можно помолчать об одном и том же. В зависимости от фигуры слушающего его молчание может быть выразительнее ответа, подобно молчанию Христа в «беседе» с Великим Инквизитором у Достоевского. В связи с этим Шишкин разграничивает так называемые «вертикальный» и «горизонтальный» типы коммуникации. «Горизонтальная коммуникация», подчиняясь диктату власти, всегда опосредована помехами и шумами»; «вертикальная» же коммуникация обнаруживает самодостаточность и сакральный потенциал языка: «Выпущенный в мир человек получает язык для возможности вертикальной коммуникации. Что-то же должно превращать горящие заросли колючек – подумаешь, каждое лето леса горят – в неопалимую купину. Для смертных язык – единственная форма существования Пользователя. И представляет таким образом тварь и Творца одновременно» (413).

Последнее замечание крайне важно для понимания шишкинской идеологии, поскольку, во-первых, речь идёт о преображающем потенциале языка, изменяющего смысл обыденных вещей, а, во-вторых, язык здесь понимается как всеобъемлющее, метафизическое понятие, «единственная форма существования». Креативность языка оказывается в прямой связи с его бытийным статусом: то, что не названо, не существует, поскольку мы всегда находимся внутри границ языка. Но эта зависимость оборачивается фактическим



могуществом – поразительной способностью человека создавать новые смыслы, проясняя окружающую реальность. По словам Шишкина, «просто надо найти язык особой косности, на котором можно что-то объяснить. Сказать и быть понятым» (412). Поисками единственно верного косноязычия писатель и занимается в своих произведениях малой и большой формы, к рассмотрению которых мы переходим.

## 1.2. «Урок каллиграфии»: э(сте)тика воплощённого слова

**Рассказ «Урок каллиграфии»** (1993) – модель шишкинской литературы, наглядно демонстрирующая процесс её разложения на атомы письма – буквы, символы. Можно этот атомный распад назвать культурным распадом, гибелью, даже убийством литературы, но можно также усмотреть в шишкинском замысле её, литературы, очищение, приведение к чистой форме. Помимо этого, на этом малом пространстве легче понять, о чём вообще пишет Шишкин, какова его эстетика и в чём прием его парадоксальных сочинений.

**Смысл заглавной буквы.** Предшествуя в творчестве Шишкина большой романной форме, «Урок каллиграфии» описывает первый этап обучения письму – не красоты стиля, не изящество метафор, но сами прописи, тактильную основу словесности. Рассказ строится как диалог судебного переписчика Евгения Александровича и некой Софьи Павловны, которую каллиграф обучает премудростям своего искусства. Впрочем, диалогом их общение можно назвать лишь условно, поскольку автор не разграничивает реплики с помощью принятых знаков препинания, хотя по содержанию авторство того или иного рассуждения легко установить. Этой лёгкой пунктуационной «небрежностью» намечается первый дискурсивный сдвиг шишкинской прозы, который в последующих романах воплотится в нераздельный поток самых разных голосов и сознаний.

Сюжетное движение задаётся именно графической логикой, потому что рассказ в прямом и переносном смыслах начинается с заглавной буквы: «Заглавная буква, Софья Павловна, есть начало всех начал, так что с неё и начнём. Если хотите, это всё равно что первое дыхание, крик новорождённого. Ещё только что ничего не было. Абсолютно ничего, пустота, и ещё сто, тысячу лет могло бы ничего не быть, но вот перо,

подчиняясь недоступной ему высшей воле, вдруг выводит заглавную букву и остановиться уже не может. Являясь одновременно первым движением пера к точке, это есть знак и надежды и бессмыслицы сущего» (321). Первое движение пера одновременно и задаёт темп существования нового мира, и определяет его крайние состояния: с одной стороны, пустоту белого листа, с другой – точку, которой в будущем предстоит оборвать движение. При этом словосочетание «высшая воля», которой ведомо перо, может пониматься как в сниженном смысле – как воля переписчика, держащего перо в пальцах, так и в прямом, возвышенном смысле, как воля божественная, и в этом случае сам переписчик оказывается пером в божьей длани.

**Точка в конце истории.** В свою очередь, Софья Павловна мало интересуется технической стороной каллиграфического искусства, её больше интересует, так сказать, его конечный вариант – истории, которых судебный переписчик знает немало: «Не утруждайте себя так, Евгений Александрович. <...> Лучше расскажите что-нибудь забавное. У вас ведь на службе каждый день что-то интересное, всякие преступления, убийцы, проститутки, насильники» (321). Для Евгения Александровича же интерес к его «подопечным» определяется лишь изяществом почерка, которым записываются показания: «Они там творят сами не знают что, а я – пиши. И вот, чтобы не сойти с ума, возьмишь и напишешь чьё-нибудь последнее слово не лапидарной скорописью, а, к примеру, пузырчатым изящным рондо, сквозными буквами с затушёвкой внутри, а приговор – ломаной фрактурой с росчерками, или готическими заломами, или батардом <...>. Да что там страницу, попробуйте напишите хоть слово, но так, чтобы оно было самой гармонией, чтобы одной своей правильностью и красотой уравновешивало весь этот дикий мир, всю эту пещерность» (337).

Здесь как нельзя более ясно обозначается граница между традиционными понятиями «формы» и «содержания». Обвиняемые существуют по другую сторону листа бумаги, на котором записаны их прегрешения и проступки. При этом

рассуждения шишкинского персонажа лежат вне деления на этическое и эстетическое, хотя последняя категория неизменно доминирует. Любые обвинения текстов Шишкина в аморальности оправдываются обобщающим смыслом сентенции, послужившей названием его первому роману: «всех ожидает одна ночь». В «Уроке каллиграфии» эта мысль получает законченное выражение: «Боже мой, да чем он лучше меня или хоть вас, чтобы жалеть, потому что не было ещё такого дела, пусть самого длинного и запутанного, в конце которого перо не поставило бы, поскольку больше ничего не будет, точку» (348).

**Линия, штрих, черта.** Конфликт в рассказе задан противоречием не столько этики и эстетики, сколько живой и неживой материи, причём активная роль придаётся скорее последней, как более долговременной. Неслучайно главную роль в шишкинских описаниях играют мотивы овеществлённости, зримости, геометрической очевидности изображаемого: «Так вот, в основе всего лежит линия, штрих, черта. Возьмите в пространстве две любых точки, два любых предмета – и между ними можно провести связывающую их линию. Между всеми вещами на свете существуют эти невидимые штрихи, всё ими взаимосвязано и нерасторжимо. <...> Всё происходящее в вашей жизни немедленно оказывается на кончике вашего пера. Расскажите мне о человеке, и я определю без ошибки, какой у него почерк» (323-324).

Итак, живой облик человека оказывается чем-то вторичным по отношению к его почерку, тем самым последний наделяется статусом подлинной истинности, а право произносящего своё последнее слово в суде зависит от протоколирующего это слово, то есть пишущего. В этом отношении показателен эпизод, когда эстетическое чувство в Евгении Александровиче всё-таки берёт верх: на заседании суда, рассматривавшего дело о растрате, единственной уликой могло послужить сходство почерков в двух записках; несмотря на то, что выступавший экспертом «сам Буринский» сделал

вывод о невиновности подозреваемого, Евгений Александрович, случайно получивший в руки бумаги, не мог сдержать искреннего недоумения по поводу «незамеченной» экспертом очевидной схожести почерка. Как можно понять, в данном случае чувство эстетической справедливости переписчика очевидным образом расстроило предварительный сговор с московским экспертом: «Как бы то ни было, суд назначил повторную экспертизу, и конечно же признали, что записку писал кассир» (348). Впрочем, сам Евгений Александрович не видит здесь своей вины, поскольку какие бы то ни было экзистенциальные переживания также понимаются им лишь в «каллиграфическом» аспекте: «По-прежнему перо моё скрипит, казнит и милует. Что ж в том такого? Вполне предполагаю, что вот сейчас, в эту самую минуту, он скулит от голода, или мёрзнет, или его насилуют, выбив все зубы, сокамерники, или вовсе его уже нет в живых, лежит где-нибудь в морге с биркой на большом пальце, или просто выцвел от времени, написанный дешёвыми чернилами. И нет в этом ничего страшного» (348).

Характерно, что нагнетание жутких деталей («он скулит от голода, или мёрзнет, или его насилуют, выбив все зубы») никак не связано с созданием реалистической картины, поскольку также результируется в отвлечённо-каллиграфический смысл («или просто выцвел от времени, написанный дешёвыми чернилами»). Ошибка понимается Евгением Александровичем только в смысле опечатки, описки, но описок опытный каллиграф допустить не может. Так и позднее в «Венерином волосе» ужасные истории, рассказываемые беженцами, в сознании Толмача запечатлеваются не иначе как рассказы – а они, в отличие от фактов, наделены совсем иной степенью достоверности. Если в «Уроке каллиграфии» опосредующим звеном становится искусный почерк во всей его материализованной изящности, то в «Венерином волосе» эту роль будет выполнять символический перевод на немецкий язык, осуществляемый «служащим Министерства обороны швейцарского рая».

**Шишкин и Солженицын.** Подчёркнутое игнорирование реалистического плана в «Уроке...» тем характернее, что тема рассказа (парадоксальная ситуация зависимости человеческой участи от стилистических изысков) отсылает к произведению, прямо противоположному по типологическим установкам, но основанному на идентичной сюжетной конструкции. Речь идёт о двучастном рассказе Александра Солженицына «Абрикосовое варенье». Главный герой, знаменитый писатель, внешностью и биографией чрезвычайно напоминающий Алексея Николаевича Толстого, восхищается органичностью стиля присылаемых ему писем заключённых, не обращая внимания на их фактическое содержание, и тем самым *ab absurdo* выражает характерную солженицынскую идею о несовместимости эстетического и бездуховного:

*«– Да вот иногда и из современной читательской глубины выплывает письмо с первозданным языком. Недавно было у меня от одного строителя харьковского завода, – какое своевольное, а вместе с тем покоряющее сочетание и управление слов! Завидно и писателю! «Не выдавал им своё размышление»... «нашёл причину для избежания»... Или: «в нашей жизни не осталось никакой прилежности»... А? Каково? Только ухо, не забитое книжностью, может такое подсказать. Да какая и лексика, пальчики оближешь: «нашёл себе пребывалище», «втужались в работу», «поддержку нет», «стал совсем безчулый»... Такого не придумаешь, хоть проглоти перо, как сказал Некрасов. А подаёт человек подобные речевые обороты – надо их подхватывать, подхватывать...»*

*– Вы – отвечаете таким? – спросил Василий Киприанович.*

*– Да что ж отвечать, не в ответе дело. Дело – в языковой находке».*

Для наших наблюдений интересна также и любимая мысль Толстого (как реального, так и солженицынского) о жесте как

основе языка, речи как выражении жестикуляции. На обыгрывании этой идеи построен и рассказ Солженицына, и логоцентрические размышления Шишкина: жест как понятие стилистическое полемически сопрягается с жестом в его прямом, физическом, смысле: умозрительные рассуждения писателя имеют не менее пагубные для заключённого последствия, чем удары конвоира (Алексей Толстой, как известно, учился русскому языку по пыточным актам семнадцатого века). Шишкин же идею, выраженную Солженицыным в подтексте, разворачивает в зримый синонимический ряд («скулит от голода, или мёрзнет, или его насилуют...»), не различающий экзистенциальный план и эстетическую плоскость («или просто выцвел от времени, написанный дешёвыми чернилами»). Парадоксальное сопряжение этического и эстетического вновь предельно точно обозначает границу между живым существом с его страхом, болью, боязнью и молчащей материей, выраженной в выцветающих чернилах.

**Fatum/ dictum/ scriptum.** 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 счёте, зависит от качества чернил. Переписчик же приобретает характерную функцию демиурга, тем более специфическую, что решающая воля реализуется здесь не в мыслях создателя, а на кончике пера, и полнота её исполнения напрямую зависит от малейших вздрагиваний пальцев: «И вот, если рука была верна, если перо ни разу не дрогнуло, если всё получилось, то на столе моём, вы не поверите, происходит чудо! Лист обыкновенной бумаги сам собой выделяется, высвобождается, приподнимается над происходящим! Совершенство его сразу выдаёт чужеродность, даже враждебность всему существу, самой природе, будто этот кусочек пространства отвоёван другим, высшим миром, миром гармонии у этого царства червей! И пусть они там ненавидят и убивают,

предают и вешаются – всё это лишь натура для чистописания, сырьё для красоты» (339-340).

Изображая гениальных переписчиков, будь то ничтожный Акакий Акакиевич или блаженный князь Мышкин, русские писатели всегда предполагали оправдание их ущербности, физической или моральной. В «Уроке каллиграфии», однако, так и остаётся непонятным, кто или что водит рукой переписчика. Проводимая в рассказе мысль о мистическом доминировании языка (точнее, его графического воплощения) над описываемыми событиями может быть объяснена размышлением Иосифа Бродского из его эссе о Томасе Гарди, выдержанном в общем для поэта ключе лингвистической апологии: «От неё [строки Томаса Гарди. – С.О.] возникает ощущение, что *язык способен на такие конструкции, которые низводят человека в лучшем случае до роли писца*. Что на самом деле язык использует человека, а не наоборот. Что язык течёт в мир человека из царства нечеловеческих истин и зависимостей, что в конечном счёте это – голос неодушевленной материи и что поэзия лишь время от времени регистрирует исходящие от него волны»<sup>25</sup>.

**Плетение словес.** Тема переписывания органична для русской литературы, монастырской по своему происхождению. Как известно, в средневековой культуре переписывание, воспроизведение готового знания воспринималось как самодостаточный процесс, позволяющий приблизиться к совершенству формы. Говоря о различии в отношении к слову между средними веками и новым временем, С. Аверинцев пишет: «Карл Моор у Шиллера не может энергичнее выбрать свой век, как назвав его "чернильным" веком. Средние века и впрямь были – в одной из граней своей сути – "чернильными" веками. Это времена "писцов" как хранителей культуры и

---

<sup>25</sup> Бродский И. С любовью к неодушевленному. Четыре стихотворения Томаса Гарди // Звезда. 2000. № 5 (Курсив мой. – С.О).



"Писания" как ориентира жизни, это времена трепетного преклонения перед святыней пергамента и букв»<sup>26</sup>.

Средневековый художник осознавал себя инструментом, пером в деснице господней; однако эта позиция определяла и особую ответственность перед выразительностью передаваемого знания. Поэтому идеальный для средневекового сознания стиль – это реализованный Епифанием Премудрым и учениками стиль «плетения словес», заключающийся в бесконечном нанизывании на одну мысль образных выражений, метафор, изысканных и усложнённых эпитетов. В его основе – убеждённость, что только искусно сплетённая (как декоративный орнамент) речь может донести до сердца читателя (или слушателя) глубинную сущность описываемого. У Шишкина стиль «плетения словес» положен в основу нарратива его главных романов, где сюжетные переходы зачастую определяются смыслом отдельного слова. «Плетение словес» воплощено автором и на стилистическом уровне, причём иногда в исконной древнерусской форме, как, например, во «Взятии Измаила», где отдельные фрагменты воссозданы на старославянском языке. Этот же стиль лежит в основе произведения литературного предшественника Шишкина – «Школе для дураков» Саши Соколова, где собственно стилистический аспект также неотделим от мирозозидающего, ср.: «Опиши челюсть крокодила, язык колибри, колокольню Новодевичьего монастыря, опиши стебель черемухи, излучину Леты, хвост любой поселковой собаки, ночь любви, миражи над горячим асфальтом <...> преврати дождь в град, день – в ночь, хлеб наш насущный дай нам днесь, гласный звук сделай шипящим».

**Переписчики.** Самые знаменитые переписчики русской литературы – это, конечно, гоголевский Акакий Акакиевич и его литературный племянник князь Мышкин. В преемственности

---

<sup>26</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 208.

этих персонажей символична резкая смена статуса – от канцеляриста до духовидца. Впрочем, для русского сознания эти ипостаси не так уж далеки. М.Н. Эпштейн, обосновавший генеалогическую связь названных персонажей, замечает: «Писчая страсть – точка соприкосновения Мышкина и Башмачкина, от которой оба героя движутся в противоположные стороны... Ужасающий своим убожеством гоголевский персонаж оборачивается (в духе тыняновского "пародийного выверта") трагически возвышенной фигурой князя Мышкина; ограниченный и жалкий человек, никому не нужная жертва предстает одним из тех "нищих духом", которые и составляют "соль земли"... Вряд ли в какой-либо другой литературе мира так коротка дистанция между ее полюсами, между самым ничтожным и самым величественным ее героями, которые представляют здесь, по сути, вариацию одного типа»<sup>27</sup>.

Подлинным вырожденцем в этой достойной литературной традиции предстаёт главный герой романа Татьяны Толстой «Кысь» (2001) Бенедикт, усердный переписчик и страстный книголюб. Являясь следствием некоей ужасной катастрофы, он олицетворяет собой странный тип грамотного варвара, в душе которого борются животное и одухотворённое начало. В уцелевших после катастрофы книгах Бенедикт прозревает целый неизведанный мир, другую реальность:

*«Вот читаешь, губами шевелишь, слова разбираешь, и вроде ты сразу в двух местах обретаешься: сам сидишь, али лежишь, ноги подогнувши, рукой в миске шариишь, а сам другие миры видишь, далекие, али вовсе небывшие, а все равно как живые. Бежишь, али плывешь, али в санях скачешь: спасаешься от кого, али сам напасть задумал, – сердце колотится, жизнь летит, и ведь чудеса: сколько книжек, столько и жизней разных проживешь!..»*

---

<sup>27</sup> Эпштейн М.Н. Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика) // Он же. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. М., 1988. С. 73, 79, 80.

Приобщение героя к литературе как источнику нового, неизведанного, увлекательного рождает у него потребность в поиске Главной Книги, в которой бы содержались ответы на ключевые вопросы мироздания. Эта мечта Бенедикта тем выразительнее, что излагается тяжёлым, косноязычным слогом: «А может... а!.. может тут где... может и заветная книжица!.. где сказано, как жить-то!.. Куда идтить-то!.. Куда сердце повернуть!..» Такой стиль неслучаен: сознание Бенедикта оперирует преимущественно обыденными, часто внелогическими категориями, и содержание переписанных книг герой воспринимает скорее в мифологическом ключе:

*«Всё у Бенедикта в книгах, словно бы в тайных коробах, свернутое, схороненное лежит: и ветер морской, и луговой, и ненастный, и снеговой, и который зефиром звать, и синий, и песчаный! Ночи беззвездные и ночи страстные, ночи бархатные и ночи бессонные! Южные, белые, розовые, сладчайшие, иссушающие! Звезды золотые, серебряные, голубые, зеленые, и как соль морская, и бегучие, и падучие, и зловещие, и алмазные, и одинокие, и бедой грозящие, и путеводные, слышь, – и путеводные!...»*

Примечательно, как плотно в этом фрагменте соединены казённый реестр запомнившихся деталей и их живое эстетическое переживание – эта двойственность отражает парадоксальность мышления главного героя; впрочем, в финале романа культурный недуг Бенедикта вовсе оборачивается помрачением его сознания: «".....", – читал Бенедикт, бегая уже привычными глазами по строчкам, – "....."»<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Наконец, в откровенно комическом смысле тема переписчика обыгрывается в романе Евгения Водолазкина «Соловьёв и Ларионов», где рассказывается о некоем А.Я. Петрове-Похабнике, который в период Гражданской войны «значился на должности конюха, впоследствии же, переехав из Константинополя в Чехию, жил

Тип убогого праведника, нищего мессии вообще важен для отечественного сознания. Неслучайно Михаил Эпштейн парадоксально сопоставляет вымышленного Акакия Акакиевича и реального Николая Фёдорова, русского философа, всю жизнь развивавшего идею воскрешения мёртвых<sup>29</sup>. Переписчик легко превращается в спасителя, поскольку воскрешать – значит переписывать «во плоти», воспроизводить уже не символические начертания мыслей, а производить перепись оживлённых душ. Каллиграф из рассказа Шишкина, однако, никого не щадит, лишь сетуя на специфическое неумение своих «подопечных»: «И вот пишут, пишут куда только можно прошения, ходатайства, молят о снисхождении, а перо держать толком никто не умеет» (322). Тем выразительнее на этом графоманском фоне предстаёт его собственное мастерство.

**Акакий Акакиевич.** Здесь нужно заметить, что и образ Акакия Акакиевича, предшественника Евгения Александровича из «Урока каллиграфии»<sup>30</sup>, амбивалентен с точки зрения

---

переписыванием набело работ Пражского лингвистического кружка. Втянувшись в процесс переписывания, Петров-Похабник и сам не заметил, как написал свою первую статью по актуальному членению предложения, чем вызвал неподдельное изумление Р.О. Якобсона. Вследствие откровенно сосюрковского понимания проблем синхронии и диахронии Петров-Похабник в начале тридцатых годов был вынужден кружок покинуть. Члены кружка были бы готовы простить ему всё, что угодно, – только не следование Фердинанду де Соссюру» (Водолазкин Е. Соловьёв и Ларионов: Роман-исследование. М., 2009. С. 215).

<sup>29</sup> Эпштейн М.Н. Фигура повтора: философ Николай Фёдоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6.

<sup>30</sup> Что касается предшественников самого Акакия Акакиевича, то их круг весьма обширен.. Как замечает М. Безродный, «поиск прототипов Башмачкина среди героев Гофмана, Бальзака и Гюго – занятие, кажется, менее перспективное, чем обращение к прозе Гребенки, Греча, Даля, Загоскина, Полевого, Тимофеева и Ушакова (см., например, Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978-2003 гг. М., 2003. С. 186-196). Может быть, к списку стоит прибавить

выражаемой им идеи. Для той части литературоведения, которая берет начало от Белинского, нищий переписчик служит безусловным этическим императивом, определяющим одно из важнейших для отечественной словесности направлений – нравственно-дидактическое. С другой стороны, согласно классической трактовке Эйхенбаума, исходным заданием повести оказываются не какие-либо содержательные (дидактические или сатирические) цели, а установка на соположение различных стилистических манер<sup>31</sup>, то есть весь этот плач о «маленьких людях» в известном смысле построен на стилистическом недоразумении. Эта интерпретация тем более показательна, что находит своё продолжение в исследованиях В.Н. Топорова, указавшего на бессознательное оправдание Гоголем Плюшкина, который, в интерпретации учёного, оказался вовсе не так уж плох<sup>32</sup>. Вероятно, сам Гоголь относился к своим персонажам амбивалентно, тем самым задавая соответствующую стратегию их восприятия.

**Буква и бытие.** Эта этико-эстетическая амбивалентность *mutatis mutandis* переносится в художественную идеологию «Урока каллиграфии». Если у Акакия Акакиевича каждая буква обладала собственным характером, то в «Уроке каллиграфии» начертанные буквы наделяются бытийственным статусом, заслоняя облик говорящего человека: «А та всё своё бубнит: «Мне жизнь эта ваша невтерпёж», Я и пишу: невтерпёж. И одно только слово-то чего стоит! Вы только попробуйте!

---

книгу П.Л. Яковлева "Рукопись покойного Клементия Акимовича Хабарова, содержащая рассуждение о русской азбуке и биографию его, им самим писанную. С присовокуплением портрета и съемка с почерка сего знаменитого мужа" (М., 1828)» (Безродный М. На полях «Шинели» // Toronto Slavic Quarterly. Электронный доступ – <http://www.utoronto.ca/tsq/16/bezrodnii16.shtml>).

<sup>31</sup> Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 306-326.

<sup>32</sup> Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (Апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

Примитивная Н, может быть, и не стоит даже особого упоминания. Её прямая палочка пишется по наклонной линии в один такт. Поставив кончик пера на начало, нужно согнуть пальцы сразу, и перо само уведёт вас вниз, но при этом главное – нажим. Не дай Бог ему усилиться или ослабнуть: черта не должна дышать! Пламевидное соединение – по сходству я языком пламени – выгибается сперва влево, потом вправо. <...> Здесь важно не торопиться запечатлеть ещё затягивающуюся петельку, а дожидаться, когда узелок превратится почти в точку, – тогда уж 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!» (338-339)<sup>33</sup>.

Пламенный портрет слова «невтерпёж» разворачивается на целую страницу и может сравниться лишь со столь же прочувствованным доказательством Евгения Александровича о сходстве двух записок, решившем судьбу кассира. Сопоставляя эти записки, каллиграф переносится в пространство письменного листа, перестаёт оценивать события с точки зрения житейской логики, не осознавая неуместность своего блестящего доказательства: «"Да вот же, неужели вы не видите? – стал объяснять я. – Ну, возьмите хотя бы взмахи пера. В почерке ведь самое главное – связь букв, её нельзя ни подделать, ни изменить <...>" Они все молчали в каком-то оцепенении, а я

---

<sup>33</sup> Приём «ословления» буквы в русской литературе встречается достаточно часто: вспомним буквы-цветообозначения в «Других берегах» В. Набокова, буквенные обозначения героев в романе Е. Замятина «Мы», букву-заглавие романа Вс. Иванова «У»; распространён он и в современной отечественной словесности: укажем на повесть Владимира Маканина «Буква А», роман Дмитрия Быкова «Орфография», рассказ Юрия Буйды «...й этаж», роман Нины Садур «Сад»; подробный анализ этого приёма в указанных произведениях современной литературы см. в работе: Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2010. С. 102-110.

всё говорил и говорил, не в силах остановиться» (346-347). Философ Людвиг Витгенштейн писал: «Человек имеет влечение (порыв, импульс) наскакивать на границы языка. Подумайте, например, об изумлении, что что-то существует. Это изумление нельзя выразить в форме вопроса, да и ответа на него вовсе никакого нет»<sup>34</sup>. Чувство, которым пронизано рассуждение переписчика о выводимых буквах, более всего напоминает восторженное изумление перед рукотворным творением: «Лист обыкновенной бумаги сам собой выделяется, высвобождается, приподнимается над происходящим! Совершенство его сразу выдаёт чужеродность, даже враждебность всему сущему, самой природе, будто этот кусочек пространства отвоёван другим, высшим миром, миром гармонии у этого царства червей!» (339-340).

**«И увидел, что это хорошо».** Здесь снова возникает проявившаяся в первых строках рассказа аналогия с Книгой Бытия, а именно с описанием шести дней миротворения. Как известно, это описание начинается рефреном «И сказал Бог», завершаясь фразой «увидел Бог, что это хорошо». Тем самым «выговаривание» мира, его задумывание в слове предшествует собственно воплощению, отсюда парадоксальная констатация успешной воплощённости задуманного, будто бы неизвестная создателю заранее<sup>35</sup>. Идея эстетической самодостаточности в Священном Писании обозначена, но не проявлена; в «Уроке каллиграфии» же она выражена буквально – через почерк во всём его каллиграфическом совершенстве. Именно изящные штрихи и линии переплавляют поступки в слова, этическое в эстетическое, тем самым опосредуя возможную границу между ними.

В связи с этим и лист бумаги в «Уроке каллиграфии» приравнен к некоему самостоятельному пространству,

---

<sup>34</sup> Цит. по: Бибахин В.В. Витгенштейн: смена аспекта. М., 2005, С. 320.

<sup>35</sup> На выразительность этого приёма обратил внимание М.Н. Эпштейн: Эпштейн М.Н. И увидел, что это хорошо (О саморадовании Творца) // Слово\Word. 2007. №54.

существующему в параллельном мире по сугубо эстетическим законам. Неслучайно Евгений Александрович может читать в душах по почерку, но не способен разобраться в поступках своего сына Коли, юного преступника, о котором вдохновенно повествует на протяжении рассказа. Аналогичным образом в романе «Всех ожидает одна ночь» составление Ларионовым доноса на своего приятеля превращается в иступлённое действие, в котором главную роль играют не душевные волнения, а сосредоточенность на процессе писания: «Исписанные перья пачкали чернилами бумагу, я бросал одно, хватался за другое. Строчки разбегались вкривь и вкось. Я спешил, писал, не промокая клякс, не понимая, сколько прошло времени, час, а может быть, целый день. Солнце залило стол, я обливался потом, но мне некогда было задёрнуть шторы» (291).

**Шишкин и Бродский.** Вообще, мотив листа бумаги как рукотворного материала, восходя, вероятно, к локковской *tabula rasa*, в русской поэзии имеет целый диапазон вариаций: цветаевский («Я – страница твоему перу. / Всё приму. Я белая страница»), пастернаковский («Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула»), мандельштамовский («И день сгорел, как белая страница, – / немного дыма и немного пепла»), в новейшей отечественной поэзии – цветковский («радуясь кто останется на земле завтра / ты будешь человек когда мы уже книги»). Законченное же оформление, причём в характерном полиграфическом ключе, тема чистого листа и наносимых на него знаков как символов создаваемого мира получает в творчестве Иосифа Бродского. Представленные поэтом модификации единой темы многообразны, но всегда сосредоточены на мотиве материальности, вещественности поэтической ткани. В одном случае акцент сделан уже на самом звуке скользящего по бумаге пера, заставляя читателя ощутить весь анахронизм этого способа писания: «скрип пера / в тишине по бумаге – бесстрашье в миниатюре» («Примечания папоротника»). Художественный эффект образа тем более выразителен, что переход от материального скрипа пера к



отвлечённой идее бессмертия минует изображение собственно графического результата, тем самым подчёркивая сугубую самодостаточность поэтического занятия. В другом случае реализуемый образ предстаёт уже в типографически завершённом образе книги с необходимыми для неё атрибутами: «...потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страницы податься в живой природе. / Зазимую же тут, с черной обложкой рядом, / пронизаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом, / за бугром в чистом поле на штабель слов / пером кириллицы наколов» («Заморозки на почве и облысение леса...»). Часто лист бумаги понимается поэтом в его прямом топографическом облике – как элемент пространства («возьми перо / и чистую бумагу – символ / пространства», «Пенье без музыки»), в некоторых случаях сопрягаясь с ним метонимически, как в стихотворении «Метель в Массачусетсе»: «Хоть приемник включить, чтоб он песни пел. / А не то тишина и сама – пробел. / А письмо писать – вид бумаги пыл / остужает, как дверь, что прикрыть забыл».

Зримый эффект напрямую понятого переноса мыслей на бумагу реализован в стихотворении «Тихотворение моё, моё немое»: «Как поздно полночь ища глазунию / луны за шторою зажженной спичкою, / вручную стряхиваешь пыль безумия / с осколков желтого оскала в писчую. / Как эту борзопись, что гуще патоки, / там не размазывай, но с кем в колене и / в локте хотя бы преломить, опять-таки, / ломоть отрезанный, тихотворение?» Преломление ломтя поэтической материи недвусмысленно отсылает к близкому и Бродскому, и Шишкину пониманию сакральной функции стихотворчества; в этом же смысловом ряду и изображение поэтической речи как явления, рождающегося из немоты: изречённое слово рождается в молчании и уходит в молчание.

Идея овеществления языковой ткани развёрнуто повторяется у Бродского в эссеистических рассуждениях: «...как кто-то сказал (скорее всего, это был я), язык – это первый эшелон информации о себе, которую выдает неодушевленное одушевленному. Или, если выразиться точнее, язык – это

разбавленный аспект материи»<sup>36</sup>. Эссе о Томасе Гарди, из которого приведена цитата, увидело свет в 1994 году, а менее чем через год Бродский повторяет эту же мысль в эссе «Кошачье “мяу”»: «...язык есть, так сказать, первая линия информации неодушевлённого о себе, предоставленная одушевлённому. Или, если снять полемичность тона, язык есть разведённая форма материи. Создавая из него гармонию или даже дисгармонию, поэт, в общем-то, бессознательно перебирается в область чистой материи – или, если угодно, чистого времени...»<sup>37</sup>. Метафорическая аналогия этим заявлениям обнаруживается в строках из «Литовского ноктюрна», где «воздух – вещь языка. / Небосвод – / хор согласных и гласных молекул, / в просторечии – душ», а также в стихотворении «Исаак и Авраам», изображающем характерное взаимопроникновение графических символов с предметами реального мира: «Не только облик (чувств) – должно быть, весь / огромный мир – грубей, обширней, тоньше, / стократ сильней (пышней) – столпился здесь. / «Эй, Исаак. Чего ты встал? Идём же». / Кто? Куст. Что? Куст. В нем больше нет корней. / В нем сами буквы больше слова, шире. / "К" с веткой схоже, "У" – еще сильней. / Лишь "С" и "Т" в другом каком-то мире. / У ветки "К" отростков только два, / а ветка "У" – всего с одним суставом. / Но вот урок: пришла пора слова / учить по форме букв, в ущерб составам».

**Алфавит как микрокосм.** Итак, интертекстуальная цепочка вновь замыкается на шишкинском мотиве самодостаточности каждой буквы, из которых создаётся рукописная вселенная. Неслучайно писатель вернулся к этому мотиву в программном эссе «Спасённый язык», в котором рассуждал о самодостаточности каждой буквы русского алфавита, помещённого в иноязычные условия: «На берегах

---

<sup>36</sup> Бродский И. С любовью к неодушевлённому. Четыре стихотворения Томаса Гарди // Звезда. 2000. № 5.

<sup>37</sup> Бродский И. «Кошачье “мяу”» // Электронный доступ – [edu.novgorod.ru/data/educat/lib/4/8/01748/Brods\\_2.rar?nowrap=1](http://edu.novgorod.ru/data/educat/lib/4/8/01748/Brods_2.rar?nowrap=1)

Лиммата будто другая сила тяжести, всякое слово из русской чернильницы весит много больше, чем в стране-поставщике русской речи. То, что в России разлито, разбросано в атмосфере, в осадках и харях, в "Грушницкий – юнкер", в чеченской войне, в "Христос воскрес из мёртвых" – здесь всё сосредоточено в каждом слове, записанном кириллицей, упихано, утрамбовано в каждую Ы. Исчезая с каждым днём всё сильнее из реальности, отечество ищет себе новых носителей и находит таковых в закорючках экзотического алфавита. Россия со всем своим скарбом переселилась в шрифт. Буквы, как некогда квартиры, уплотнили для новых жильцов» (408).

На схожей, хотя и более абстрактной модели буквы как микрокосмоса построен знаменитый рассказ Х.Л. Борхеса «Алеф»:

*«В диаметре Алеф имел два-три сантиметра, но было в нём всё пространство вселенной, причём не уменьшенное. Каждый предмет (например, стеклянное зеркало) был бесконечным множеством предметов, потому что я его ясно видел со всех точек вселенной. Я видел густо населённое море, видел рассвет и закат, ... все зеркала нашей планеты, и ни одно не отражало меня, ... экземпляр первого английского перевода Плиния, одновременно каждую букву на каждой странице, ... видел Алеф, видел со всех точек в Алефе земной шар, и в земном шаре опять Алеф, и в Алефе земной шар...»*

Вообще, часто акцентировавшаяся выше связь начертания буквы/знака и творения глубоко обусловлена самой памятью культуры – символика букв и алфавита играет важную роль практически во всех развитых религиях, от христианства до индуизма:

*«Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель...»*

*Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний» (Откровение 1:8,22:13).*

*«Творениям Я – начало, конец, а также середина, о Арджуна... Я же – и речь одаренных словом. Из букв Я есть буква А. Я же – двойственность в сочетаниях букв. Я – также вечное время» (Бхавадгита 10:32-33).*

Ср. также отрывок из христианского апокрифа:

*«И он показал Ему ясно все буквы от альфы до омеги и много задавал вопросов. А [Иисус] посмотрел на учителя Закхея и спросил его: Как ты, который не знаешь, что такое альфа, можешь учить других, что такое бета. Лицемер! Сначала, если ты знаешь, научи, что такое альфа, и тогда мы поверим тебе о бете. И Он начал спрашивать учителя о первой букве, и тот не смог ответить Ему. И тогда в присутствии многих слышавших ребенок сказал Закхею: слушай, учитель, об устройстве первой буквы и обрати внимание, какие она имеет линии и в середине черту, проходящую через пару линий, которые, как ты видишь, сходятся и расходятся, поднимаются, поворачиваются, три знака того же самого свойства, зависимые и поддерживающие друг друга, одного размера.*

*Вот таковы линии альфы.*

*Когда учитель Закхей услышал, сколь много символов выражено в написании первой буквы, он пришел в замешательство таким ответом и тем, что мальчик обучен столь великому, и сказал тем, кто был при этом: Горе мне, я в недоумении, я, несчастный, я навлек позор на себя... Я не могу вынести суровость Его вида, я совсем не могу понять Его речи... Может быть, Он рождён ещё до сотворения мира» (Евангелие детства от Фомы 6:4-9, 7:1-5).*

Чтобы показать, насколько архетипичны подобные аналогии, приведём пример из другой области изящной словесности:

*«Перед Иа на земле лежали три палочки, на которые он внимательно смотрел. Две палочки соприкасались концами, а третья палочка лежала поперёк них. Пятачок подумал, что это, наверно, какая-нибудь Западня...»*

*– Ты знаешь, что это такое?*

*– Нет, – сказал Пятачок.*

*– Это "А"... Кристофер Робин сказал, что это "А" – значит, это и будет "А". Во всяком случае, пока на это кто-нибудь не наступит, – добавил Иа сурово... – А ты знаешь, что означает "А", маленький Пятачок?*

*– Нет, Иа, не знаю.*

*– Оно означает Учение, оно означает Образование, Науки и тому подобные вещи, о которых ни Пух, ни ты не имеете понятия. Вот что означает "А"! ... Слушай меня, маленький Пятачок. В этом Лесу топчется масса всякого народа... Они разгуливают тут взад и вперёд и говорят "Ха-ха!" Но что они знают про букву "А"? Ничего. Для них это просто три палочки. Но для Образованных, заметь это себе, маленький Пятачок, для Образованных – я не говорю о Пухах и Пятачках – это знаменитая и могучая буква "А"»<sup>38</sup>...*

---

<sup>38</sup> В.П. Руднев, однако, включает эпизод с буквой А в широкий философско-психологический контекст и, в частности, трактует её как альфу образования, идея которого важна для произведения, стоящего на ситуациях различных инициаций героев (см.: Руднев В.П. Введение в прагмасемантику Винни Пуха // Алан Милн. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / Пер. с англ. Т.А. Михайловой и В.П. Руднева; Аналитич. ст. и коммент. В. П. Руднева. Изд. 3-е, доп., исправл. и перераб. М., 2000. С. 46).

Показательную аналогию встречаем в тексте, также относящемся к ведомству детской литературы, но при этом опирающемся на сложную систему символов, каламбуров и языковых игр:

*«– Ты, конечно, отличишь А от Я? – спросила Чёрная Королева.*

*– Отличу, – отвечала Алиса.*

*– И я тоже, – прошептала Белая Королева. – Будем отличать вместе. Хорошо, милочка? Открою тебе тайну – я умею читать слова из одной буквы! Видишь, какая я умная! Но не отчаивайся! И ты со временем этому научишься!»*

Во взрослой «литературе» признание Белой Королевы может обыгрываться с необходимой долей иронии, как, например, в известном восклицании С. Довлатова: «Какое счастье! Я знаю русский алфавит!»<sup>39</sup>.

Между тем, умение находить смысл («читать») не только в каждой букве, но и «иоте и черте» (Мф. 5:17-18) реально необходимо при работе со священными текстами:

*«Не думайте, что Я пришёл нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить. Ибо истинно говорю вам: доколе не прейдет небо и земля, ни одна иота или ни одна черта не прейдет из закона, пока не исполнится всё» (Мф. 5:17-18).*

---

<sup>39</sup> А. Генис пишет об этой реплике: «У Довлатова было, как он говорил, "этическое чувство правописания". Характерно, что и в российских делах сильную реакцию Сергея вызывали не политические, а грамматические безобразия. <...> Отношения самого Сергея с русским языком были торжественны и интимны. В его выкрике <...> нет никакой рисовки» (Генис А. Довлатов и окрестности // Генис А. Частный случай: филологическая проза. М., 2009. С. 59).

Светскую аналогию в духе чёрного юмора встречаем в рассказе Аверченко из сборника «10 ножей в спину революции» о состоянии грамотности в советской России, где якобы запрещена любая литература, и люди, чтобы удовлетворить потребность в чтении, ходят за город смотреть на виселицы, напоминающие буквы Г и У.

В рассказе Шишкина эта метафора реализуется въяе: буквы переписчика в буквальном смысле казнят и не милуют. Символично, что для Евгения Александровича исключена возможность ошибки: его графологический мир предзадан, телеологичен, тогда как ошибка, опечатка всегда приносит долю случайности, непредсказуемости. По замечанию А. Гениса, «опечатка обладает самым загадочным свойством анекдота: у нее нет автора. <...> Опечатка демонстрирует уязвимость письма, несовершенство речи, беззащитность языка перед хаосом, который шутя и играя взламывает мертвенную серьезность печатной страницы. <...> Мир без ошибок – опасная, как всякая утопия, тоталитарная фантазия. Исправляя, мы улучшаем. Улучшая, разрушаем»<sup>40</sup>. Ошибка – след жизни в литературе, признак человечности, которая словно исключена из художественного мира «Урока каллиграфии».

**Э(сте)гика Шишкина.** Трансформируя слово в дело и наоборот (ср. известное замечание Тынянова о перемешивании слова и вещи у Пастернака<sup>41</sup>), Шишкин производит ревизию русской традиции. Создавая недолюбливаемое русской литературой чистое искусство, он испытывает его возможности, разлагая словесность на отдельные движения пера, штрихи, атомы, делая эстетический план единственным возможным измерением текста. В «Уроке каллиграфии» литература превращена даже не в слова, а в буквы, движения руки, которыми можно и нужно любоваться. Поэтому типологически автор «Урока каллиграфии» нужно вести даже не к «Уллису»

---

<sup>40</sup> Генис А. Цит. соч. С. 58, 60.

<sup>41</sup> Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 182.

Джойса как к пратексту мирового модернизма, а скорее к его «Поминкам по Финнегану», и как к некоей вечной модели литературы – к Стерну в трактовке Шкловского. Прекрасное у Шишкина становится формой познания, эстетизм превращается в форму гностицизма. Это неразличение этики и эстетики (а на самом деле – тонкая художественная игра на их границах) находит продолжение в романах писателя и представляет самостоятельный интерес.



## Экскурс I: Логоматерия, или Ещё раз о соотношении письма и реальности

В известной сцене булгаковского романа завзятый скандалист Коровьев задаётся издевательски металитературным вопросом:

*«...чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение? Да возьмите вы любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем. Да я полагаю, что у него и удостоверения-то никакого не было! Как ты думаешь?» – обратился Коровьев к Бегемоту»*

Ироническая двусмысленность этой реплики тем более очевидна, что героиня, которой она предназначена (Софья Павловна, охраняющая вход в «Грибоедов»), не в силах квалифицированно возразить: будучи наделена властью административной, она лишена власти риторической, которая в дальней перспективе сюжета романа и судьбы его автора оказывается сильнее: «рукописи не горят».

Достаточно ли, однако, «пяти страниц» из подобной рукописи для удостоверения гениальности писателя или хотя бы для его узнавания? В самом деле, самый естественный читательский подход к тем особенностям произведения, которые принято относить к стилю, заключается в общем впечатлении какого-то характерного (для автора, направления, эпохи) «облика» произведения. Такое отношение аналогично бытовому знакомству с человеком, осознанию его своеобразия и в то же время попытке определить соответствие или несоответствие этой личности уже известным нам типам человека.

Этот сложный эффект узнаваемости-неожиданности передаёт Юрий Олеша, рассказывая в своих заметках «Ни дня

без строчки» о том, как он однажды начал читать случайно попавший к нему в руки роман Шеллер-Михайлова и вдруг

*«...перейдя к одной из очередных страниц, я почувствовал, как строчки тают перед моими глазами, как исчезает страница, исчезает книга, исчезает комната, – и я вижу только то, что изображает автор. <...> Книжка Шеллера-Михайлова была по ошибке сброшюрована с несколькими страницами того же, "нивского", издания сочинений Достоевского. Страницы были из "Идиота". Я не знал, что читаю другого автора. Но я почти закричал: – Что это? Боже мой, кто это пишет? Шеллер-Михайлов? Нет! Кто же? И тут взгляд мой упал на вздрогнувшее в строчке имя Настасьи Филипповны... <...> Колоссальна разница между рядовым и великим писателем!»*

Любопытно, что и в булгаковском, и в олешинском эпизодах встреча с Достоевским побуждает героев к крайне бурному выражению чувств («Протестую, – горячо воскликнул Бегемот. – Достоевский бессмертен!»; «Но я почти закричал: – Что это? Боже мой, кто это пишет?»). Подобная аффектация, пусть в преувеличенном виде, и призвана передать личностный характер читательского отношения к тексту.

Об узнаваемости как важнейшем качестве стиля с квалифицированно-филологической точки зрения пишет в одной из своих работ Г.О. Винокур: «Например, я прочёл следующую тираду: "Хорошо было год, два, три, но когда это: вечера, балы, концерты, ужины, бальные платья, причёски, выставяющие красоту тела, молодые и немолодые ухаживатели, все одинакие, все что-то как будто знающие, имеющие как будто право всем пользоваться и надо всем смеяться, когда летние месяцы на дачах с такой же природой, тоже только дающей верхи приятности жизни, когда и музыка и чтение, тоже такие же – только задирающие вопросы жизни, но не разрешающие их, – когда всё это продолжалось 7, 8 лет, не

только не обещая никакой перемены, но всё больше теряя прелести, она пришла в отчаяние, и на неё стало находить состояние отчаяния, желания смерти". И я уверенно говорю, что это Лев Толстой, хотя я и не знаю, из какого произведения Толстого взяты эти строки. Но важно, что я узнаю здесь Льва Толстого не только потому, что в этом отрывке говорится о том, о чём часто и обычно говорит этот писатель, и не только по тому тону, с каким обычно о подобных предметах он говорит, но также по самому языку, по синтаксическим его приметам...»<sup>42</sup>.

К числу ярких примет авторского стиля здесь принадлежит, однако, не только синтаксис, но и своеобразное отношение к слову: отказ от соблюдения литературных норм («ухаживатели», «одинакие»), в частности, запрета на буквальные словесные повторы («пришла в отчаяние, и на неё стало находить состояние отчаяния»), то есть игнорирование вообще всего того, что может сделать речь «красивой». Так называемая «плохопись»<sup>43</sup>, стилистическое пренебрежение также может служить ярким опознавательным признаком того или иного писателя. Неслучайно исследователь приводит в пример именно Льва Толстого – писателя, природу языковых экспериментов которого пытались уяснить выдающиеся стилисты. Так, по мнению Бабеля,

*«...когда Толстой пишет "во время пирожного доложили, что лошади поданы", – он не заботится о строении фразы, или, вернее, заботится, чтобы строение её было нечувствительно для читателя»<sup>44</sup>.*

---

<sup>42</sup> Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990. С. 121.

<sup>43</sup> Понятие, введённое А.К. Жолковским; см., например: Жолковский А.К. Графоманство как приём (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 54-68.

<sup>44</sup> Мунблит, Г. Из воспоминаний // Воспоминания о Бабеле. Сост. А.Н. Пирожкова и Н.Н. Юргенева. М., 1989. С. 92.

Это замечание перекликается с мыслью Горького, который

*«говорил [Эрдману]: "Вы думаете, [Толстому] легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал – и на десятый получалось наконец коряво"»<sup>45</sup>.*

Здесь обращает внимание сочетание «нечувствительности» («не заботится», «легко давалась», «хорошо писать») с характерной тщательностью в достижении искомой корявости («заботится», «перемарывал», «получалось»). Именно на пересечении этих казалось бы взаимоисключающих особенностей и формируется незабываемая толстовская стилистика.

Чувство нормы заложено в самом владении языком, и реакция на её отклонения обычно безошибочна, пусть зачастую и бессознательна. Это любимая тема выдающегося стилиста Зоценко: его сюжеты обыгрывают дефекты социальной интеграции персонажей, и, прежде всего, проявления языковой несостоятельности; например, провал ухаживания за «аристократкой» в одноименной рассказе венчают слова героя: «Ложи, говорю, взад!»<sup>46</sup> В этом смысле стоит вернуться к первому, булгаковскому, примеру: в данном эпизоде речь неслучайно заходит именно об удостоверении как ложном признаке настоящего писателя. Именно нормативные документы: справки, договоры, контракты, литературные доносы оказываются в «Мастере и Маргарите» ложными, не связанными с действительностью (как, например, телеграмма – свидетельство о подлинности почерка Стёпы Лиходеева, «контракты» иностранца с Патриарших прудов и его паспорт). В конечном счёте, они становятся признаком сатанинской эпохи с

---

<sup>45</sup> Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 11-12.

<sup>46</sup> Подробный разбор зоценковских казусов в контексте экзистенциальной проблематики писателя см. в: Жолковский А.К. Михаил Зоценко: Поэтика недоверия. М., 2007.

её ярко выраженным оборотничеством, путаницей нормы и аномалии (ср. с той «окончательной бумажкой», которую так хотел получить профессор Преображенский). Реальным же статусом наделяются нелегальные, запрещённые бумаги – их творческая сила такова, что они могут материализоваться из пепла, как рукописи Мастера.

Типологически близок этой ситуации и случай, описанный Олешей: путаница с рядовым и великим писателями могла произойти только в результате неразличения брошюровщиком напечатанного, то есть однообразно изображённого текста – смысловую ясность же способен внести только внимательный читатель, чуткий к живым деталям (ср., например, «*вздрыгнувшее* в строчке имя Настасьи Филипповны»).

Подобные примеры, строящиеся на противопоставлении мёртвой (напечатанной)/живой (рукописной) речи, акцентирующие внимание на живом процессе творческой работы («заботится», «перемарывал»), – примеры такого рода заставляют вспомнить про антропологическую праснову стиля – почерк, связь с которым заложена уже в этимологии термина. Как известно, словом «*stylos*» древние греки называли деревянную или костяную палочку, заострённую на конце и предназначенную для писания на восковых дощечках. Тем самым понимание стиля изначально соотносилось с идеей преобразования действительности, обработкой «жизненного материала». Характер отпечатка зависит от «стилоса», но не от восковой дощечки, почерк зависит от нажима пера, но не от качества бумаги. Типично греческое восприятие стиля и феномена письма в целом оказалось зафиксировано в странной классификации знаменитого Диогена Синопского, который в своих полуанекдотических жизнеописаниях делит философов по такому принципу:

*«Некоторые философы оставили после себя сочинения, а некоторые совсем ничего не писали. Среди последних – Сократ, Сильпон, Филипп, Менедем,*

*Пиррон, Феодор, Карнеад, Брисон, а, по мнению иных, также и Пифагор и Аристон Хиосский (если не считать нескольких писем). По одному лишь сочинению оставили Мелисс, Парменид, Анаксагор. Много писал Зенон, еще больше Ксенофан, еще больше Демокрит, еще больше Аристотель, еще больше Эпикур, еще больше Хрисипп»*

Сама двусмысленность, сопровождающая пересказанные Диогеном анекдоты, подчёркивает разницу между свободной импровизацией устного слова (можно говорить что угодно о ком угодно) и её письменной фиксацией («не вырубишь топором»). В конце концов, письму не доверял сам Сократ, сравнивавший его с «фармаконом» – и лекарством, и ядом одновременно. В диалоге Платона «Федр» приводится целый ряд недостатков, присущих письму: с ним можно делать, что хочешь, оно не знает, с кем ему говорить можно, а с кем нет, адресовано любому, даже тому, кому читать это письмо не надо. Оно не может себя отстоять так, как отстаивает себя наша мысль в живом разговоре. Между тем, точная передача повелений на расстоянии, строгая фиксация их исполнения и выполнение ритуала подчинения – всё это и было теми признаками, с помощью которых почерк и письменный текст получили властные полномочия.

Научное понятие стиля, разумеется, гораздо сложнее и многограннее<sup>47</sup>. Но нельзя не отметить закономерность общекультурного свойства: в качестве заместителей тела орудия коммуникации (кисть, стило, перо) компенсируют его недостаточность; в итоге символического возмещения соматика образует вместе с дополняющим её орудием некую универсальную целостность, исчерпывающую себя и поэтому заключающую в себе свою цель. Изначальная взаимосвязь

---

<sup>47</sup> История понятия «стиль» – от его зарождения до попыток ниспровержения – последовательно прослеживается французским теоретиком А. Компаньоном в его знаменитом труде «Демон теории»: Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 2001. С. 193-226.

природного и искусственного в культуре может служить куда более существенной предпосылкой, чем может показаться с теоретической точки зрения. В доказательство этому сошлёмся на суждение выдающегося учёного:

*«Мне помогало прямолинейное мышление – от природы и от советской школы. Однажды шла речь о том, что античная культура была более устной, чем наша: читали только вслух, больше запоминали наизусть, читли красноречие и т.д. Я сказал: «Это оттого, что античные свитки нужно было держать двумя руками, так что нельзя было делать выписки и приходилось брать памятью». <...> Однажды я говорил студентам, как от изобретения второй рукояти на круглом щите родилась пешая фаланга, а от нее греческая демократия; а от изобретения стремени – тяжеловооруженная конница и от нее феодализм. Я получил записку: «И вам не стыдно предлагать такие примитивно-марксистские объяснения?» Я сказал, что это домыслы как раз буржуазных ученых, марксисты же, хоть и клялись материальной культурой и средствами производства, представляли их себе очень смутно. Кажется, мне не поверили»<sup>48</sup>.*

Схожую идею обусловленности поэтики внехудожественными факторами М.Л. Гаспаров развивает, описывая структурные закономерности стиха Маяковского:

*«Языковой образ говорящего в стихах Маяковского целиком строится как образ площадного митингового оратора. <...> Из этого образа могут быть выведены все черты поэтики Маяковского. Стих без метра, на одних ударениях, – потому что площадной крик только и напирает на ударения. Расшатанные рифмы – потому что за этим напором безударные слоги стушеваются и*

---

<sup>48</sup> Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2008. С. 295-296.

*неточность их созвучий не слышна. Нарочито грубый язык – потому что на площадях иначе не говорят. <...> Все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми»<sup>49</sup>.*

Ломка персональной стилистики ради нового выстраивания таковой и соматика почерка, доведённая до иконического воплощения, взаимозависимы. Описываемые Гоголем в «Выбранных местах» недомогания, за ниспослания которых он демонстративно благодарит Бога, напрямую связаны с усилением авторитарно-дидактической манеры писателя. В аналогичной по стилистическому решению «Исповеди» Толстого болезнь отсутствует, но её место занимает постоянная тяга повествователя к добровольной гибели, заканчивающаяся, однако, мотивом пробуждения от жизненно-церковного сна и обращением к «бездне неба», к Богу. Вообще, глубина реконструкции личных мифологем того или иного писателя (в духе пионерской работы Якобсона о мотиве статуи у Пушкина) может быть самой различной. Так, в эпизоде с падением тринадцатилетнего Бориса Пастернака с коня исследователи усматривают прообраз дальнейших падений, самоустранений и переломов в творческой манере поэта<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Гаспаров М.Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 364.

<sup>50</sup> См., например: Жолковский А.К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (комплекс Иакова/Актеона/Геракла) // Он же. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. Дмитрий Быков в биографической книге о Пастернаке развернул это предположение с характерной поэтической убедительностью: «Даже самые роковые эпизоды в его биографии подсвечены нереальной красотой, мистическими параллелями и женским состраданием... <...> Борис сел на неоседланную лошадь, она понесла и сбросила его, прыгая через широкий ручей. Над мальчиком пронесся целый табун — семья все видела, мать чуть сознание не потеряла, отец кинулся к сыну.



Специфика вопроса заключается в том, что человеческое тело выступает само по себе как знак, текст, с органами оно или «без органов», само тело человека – это говорящее тело. В семиотике со времён Блаженного Августина знаковая картография тела – дело совершенно обычное. В современной философии эту идею развивает В.А. Подорога:

*«Каждому телу присуща "своя" экономия желания. Взаимодействие телесной схемы и образа тела даёт отправную точку в анализе образа "моего тела", т.е. неотделимого от телесного "я-чувства" <...>. Помимо человеческих тел также существуют тела войны, голода, тела заражённые, тела убитые, пытаемые, измождённые, угнетённые горем, мёртвые, тела утопленников, повешенных и повесившихся, казнимые тела <...>. Мы погружены в среду, просто кишачую не нами произведёнными телами... и мы должны перемещать своё тело в мире настолько осторожно, насколько этого требуют от нас эти "внешние тела"»<sup>51</sup>.*

В другой работе философ анализирует эти идеи на конкретном литературном материале – творчестве Гоголя и Достоевского. Например, «птичью» внешность Гоголя он связывает в одно непрерывное целое с поэтикой его творчества

---

Лошади, промчавшиеся над ним, его не задели, да и при падении он отделался сравнительно легко – так по крайней мере казалось: только сломал бедро. <...> Борис Пастернак вспоминал в прозаическом наброске 1913 года, что, очнувшись в гипсе, все переживал и повторял ритмы галопа и падения — и впервые открыл для себя, что слова тоже могут подчиняться музыкальному ритму. Это и было его преображением – он проснулся поэтом и музыкантом» (Быков Д. Пастернак. М., 2007. Электронный ресурс: [http://www.belousenko.com/books/bykov/bykov\\_pasternak.htm](http://www.belousenko.com/books/bykov/bykov_pasternak.htm)).

<sup>51</sup> Подорога В.А. Картография тела / Словарь аналитической антропологии. Электронный доступ – [lib.ru/FILOSOF/PODOROGA\\_W/s\\_antropo.txt](http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt)

(тут и птица-щеголь как собственный облик Гоголя в сочетании с его птичьей фамилией, и птица, или подобный птице человек, парящая в высоте, и птица-пересмешник, отзывающаяся даже в щебечущей фамилии героя «Чи-чи-ков»), а апокалиптическую (прерывистую, сновидческую) структуру времени в романах Достоевского соотносит с его опытом эпилептических припадков – напряженным ожиданием и страхом утратить память, связанное переживание времени. Разумеется, связь между поэтикой и соматикой здесь опосредованная: Достоевский не потому писал такие-то романы, что страдал такой-то болезнью, однако его болезненные переживания (или, скажем, психологический опыт игрока и должника) перекликаются с поэтикой романов, вступают с нею в сплошной миметический процесс<sup>52</sup>.

Развивающий схожие идеи современный философ В.П. Руднев предлагает более радикальный тезис: если тело человека это ходячий дискурс, то можно предположить, что болен не человек, а текст: «...не только истерическое и – шире – психическое заболевание это текст, то есть психически болеет не человек, а текст, создаваемый им, но что и любое соматическое заболевание это тоже текст, – и отсюда в век семиотики недаром возникла такая дисциплина, как психосоматика, которая большинство соматических болезней вывела из психических причин»<sup>53</sup>.

Сквозь графологическую призму могут быть охарактеризованы целые культурные периоды и эпохи. Историк науки определяет культуру средних веков «как культуру текста, как комментаторскую культуру, в которой слово – ее начало и ее конец – все её содержание». Вся средневековая наука – это «наука по поводу слова, единственного средства для

---

<sup>52</sup> См.: Подорога В. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006.

<sup>53</sup> Руднев В.П. Болен не человек, болен текст // Он же. Апология нарциссизма. М., 2007. С. 82.

схоластического "экспериментирования"<sup>54</sup>. В способности человека записать и прочитать текст виделась волнующая тайна, раскрывающая человеческую сущность. В особенностях начертания слова искали отражения сущности вещей. Д.С. Лихачев писал о таком подходе к языку и миру (речь идет о Константине Костенечском, болгарском книжнике XV века): «Познание для него, как и для многих богословов средневековья, – это выражение мира средствами языка. Слово и сущность для него неразрывны... Между языком и письменностью, с одной стороны, и явлениями мира, с другой, существовала, по мнению Константина, органическая связь»<sup>55</sup>.

Фидеистическая пристрастность к письму побуждала Константина видеть в орфографии проблемы вероисповедной важности и потому, в частности, относиться к ошибке в письме как к ереси. Следует обратить внимание, что в данном случае кодификации подвергается один из самых произвольных элементов почерка – описка, сама возможность совершить ошибку на письме. Так почерк постепенно сдает позиции графике, то есть письму в современном общепринятом понимании. Вообще, семиотика графики сильнее языка: графику проще возродить и подвергнуть реформированию, пусть и насильственному. Примерами этому служат идеи реформ письма (реформа укладов письма Алкуина, создание славянского алфавита Кириллом и Мефодием, «никоновские» реформы написания и т.п.).

В философии Нового времени письмо и вовсе приобретает по отношению к науке форму трансцендентального знания, записи всех возможных представлений типа проекта французских энциклопедистов. В культуре XIX века письмо вновь обращается к условиям своего собственного существования, что приводит с одной стороны к появлению

---

<sup>54</sup> Рабинович В.С. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 269, 262.

<sup>55</sup> Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Л., 1973. С. 85-86.

самодостаточной записи, литературы (опыты Маларме), а с другой стороны к появлению окончательного письма с единством записи и записываемого (спекулятивное письмо Гегеля). С этого времени единство записи и записанного служило основным критерием качественной работы пишущего.

Самостоятельный аспект этой проблемы – отечественная каллиграфия, сыгравшая значительную роль в жизни целого ряда харизматичных персонажей классической русской литературы. Как пишет Ольга Балла, «узко-канцелярское существование русской каллиграфии XIX века и скорое превращение её в синоним мундира и обезличенности представляется возможным связать с характером (и объёмом) её исторического опыта. Каллиграфия как самоценное занятие, полное собственных смыслов, например, как экспериментирование с формой, пробование стилей была здесь, во-первых, исключением, а во-вторых, действием единичным, авторским, происходящим в духе индивидуальных пристрастий, по индивидуальным прихотям – и достаточно поздним исторически»<sup>56</sup>.

В XX столетии формы философской публицистики минимизировали дистанцию между печатью и письмом, возникли попытки вернуться к средневековой служебности письма или манускриптности путем проблематизации печати средствами самой печати. Это случай Розанова, отразившего суть любимого жанра в подзаголовке к «Уединённому» («Почти на праве рукописи») и заявлявшего: «Ах, добрый читатель, я уже давно пишу "без читателя", – просто потому, что нравится. <...> С читателем гораздо скучнее, чем одному. <...> Пишу для каких-то "неведомых друзей" и хоть "ни для кому"...».

Оборотная сторона такой позиции – отчуждение стиля от пишущего, превращение письма в некий самостоятельный графический диктат. Стремясь избежать его, борхесовский Пьер Менар поставил перед собой невероятную задачу – решил

---

<sup>56</sup> Балла О. Homo scribens // Балла О. Примечания к ненаписанному: Статьи, эссе. Т. III. USA: Franc-Tireur, 2010. С. 123.

стать автором «Дон Кихота»: «...Излишне говорить, что он отнюдь не имел в виду механическое копирование, не намеревался переписывать роман. Его дерзновенный замысел состоял в том, чтобы создать несколько страниц, которые бы совпадали – слово в слово и строка в строку – с написанными Мигелем де Сервантесом». При этом задача была усложнена тем, что «быть в той или иной мере Сервантесом и прийти к «Дон Кихоту» он счёл менее трудным путём – и следовательно, менее увлекательным, – чем продолжать быть Пьером Менаром и прийти к «Дон Кихоту» через жизненный опыт Пьера Менара».

Словом, здесь складывается парадоксальная ситуация, когда сам текст остаётся будто бы ничьим, пустой формой для чужих смыслов: «Дон Кихот» Менара воспринимается совершенно иначе, чем книга, написанная Сервантесом (как известно, и Сервантес тоже вынужден был иметь дело с литературным «пиратом», неким Алонсо Авельянедой). Этот эксперимент, однако, не выглядит столь неожиданным, если обратить внимание на то, сколь сомнительными были те источники, откуда сам Сервантес почерпнул большую часть рассказываемой им истории:

*«Однажды, идя в Толедо по улице Алькана, я обратил внимание на одного мальчугана, продававшего торговцу шелком тетради и старую бумагу, а как я большой охотник до чтения **и читаю все подряд, даже клочки бумаги, подобранные на улице**, то [...] взял я у мальчика одну из тетрадей [...] и по начертанию букв догадался, что это арабские буквы. **Но догадаться-то я догадался, а прочитать не сумел** [...] В конце концов судьба свела меня с одним мориском [...] Он взял в руки тетрадь [...] и, прочитав несколько строк, расхохотался [...] «Здесь, на полях, написано вот что [...] Дульсинея Тобосская, которой имя столь часто на страницах предлагаемой истории упоминается, была, говорят, великою мастерицею солить свинину и в рассуждении*

*сего не имела себе равных во всей Ламанче». Имя Дульсинеи Тобосской повергло меня в крайнее изумление, ибо мне тотчас пришло на ум, что тетради эти заключают в себе историю Дон Кихота. Потрясенный этою догадкою, я попросил мориска немедленно прочитать заглавие, и он тут же, с листа, перевел мне его с арабского на кастильский [...] Бросившись к торговцу шелком, я **вырвал у него из рук все тетради и бумаги и за полреала купил их у мальчика [...]** Затем мы с мориском зашли на церковный двор, и тут я **попросил его за любое вознаграждение перевести на кастильский язык [...]** все, что в этих тетрадях относится к **Дон Кихоту [...]** он меньше чем за полтора месяца перевел мне всю эту историю так, как она изложена здесь».*

В XX веке тема отчуждения письма от человеческого сознания и его «деспотическая» роль получила развитие в трудах французских постструктуралистов. Наиболее радикальным вариантом деспотического письма выступило фонетическое письмо. Недаром Ж. Делёз и Ф. Гваттари (в работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения») называли буквы фонетического алфавита «имперскими знаками», ведь в Древней Греции, алфавитное фонетическое письмо с гласными знаками появилось именно в период преодоления родовых отношений, когда власть деспота попирала власть рода. Алфавитное письмо вытеснило живые телесно-территориальные знаки, и тем самым нарушило родовую связь.

Но вернёмся непосредственно к почерку. Если у напечатанного текста, воспринимающегося как символ чьей-то власти, может быть своя обратная сторона – текст рукописный («самиздат»), то обратная сторона рукописи – это, вероятно, чистый лист, всё тот же пробел. Способы его заполнения столь же многообразны, как и траектории человеческой руки, держащей перо, а некоторые любопытны в собственно культурологическом аспекте. Например, специфичен

графический опыт Д.А. Пригова, описанный его другом, философом И.П. Смирновым:

*«Каждую ночь он включал бывший при нем радиоприемник, клал перед собой на стол чистую бумагу и с большим тщанием густо заштриховывал ее шариковой ручкой. Получавшаяся чернота соответствовала ночи. В своем бытийном должествовании неуёмный труд следовал за космическим временем, отвечал ему. Когда другие проваливались в сон, в самоотсутствии, Д. А. П. принимал вызов, который бросал ему horror vacui, и вступал в схватку с пустотой, являвшейся художнику и поэту в виде пока ничем не занятой страницы. <...> В ночных бдениях, посвященных как будто никчемной штриховке, таилось философское содержание, воплощаемое в перформансе (невидимом, как уединенная молитвенная работа Богу у юродивых). Сплошному зачеркиванию подлежали пробелы, имевшие в еще недалеком культурном прошлом статус неприкасаемых основоположных для “символического порядка”»<sup>57</sup>.*

Иными словами, между беспорядочно заштриховывающими движениями и столь же беспорядочным выбором объектов для поэтического описания есть глубокое родство: преодоление пустоты, графической или идейной, но всегда – смысловой:

*«Если можно сочинять стихи о мытье грязной посуды, о вытравливании из жилища тараканов или о женщине, лежающей в метро, значит: в реальности более нет никаких мест, которые не были бы материалом для искусства, которые следовало бы считать эстетически полыми»<sup>58</sup>.*

---

<sup>57</sup> Смирнов И.П. Зачёркнутая пустота // Звезда. 2008. № 10.

<sup>58</sup> Там же.

Пригов здесь напоминает Даниила Хармса<sup>59</sup>, любившего придумывать несуществующие алфавиты. Вообще, Хармс часто проблематизирует в своём творчестве саму структуру языковой коммуникации, нередко превращая обыденный языковой жест в особого рода иероглиф. По мнению М. Ямпольского, этот «метод» Хармса позволяет создавать тексты, демонстрирующие процесс исчезновения реальности: «"Исчезновение действительности" ведёт к постепенному исчезновению наблюдающего за ней <...> Человек, обнаруживающий пустоту за дискурсом, обречён на смерть, потому что носители дискурса производят его именно для того, чтобы скрыть пустоту. Мораль этого фарса в полной мере приложима к судьбе самого Хармса»<sup>60</sup>. Ямпольский, проанализировав большое число произведений Хармса, выявил в них устойчиво повторяющиеся мотивы исчезновения не только персонажей, предметов, но и атрибутов авторского процесса письма: «Эх! Написал бы еще, да чернильница куда-то вдруг исчезла» («Художник и Часы»).

Герой одного из самых известных произведений Хармса – рассказа «Голубая тетрадь № 10», открывающего цикл «Случаи» (1939) постепенно утрачивает все признаки реальности в содержательном аспекте: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта...» Наиболее маркированным элементом рассказа становится понятие «рыжий», но не как признак человеческого облика, а как сюжетная пуанта, повторяющийся элемент. Разрыв всяких связей с объективной реальностью делает текст Хармса автономно реальным, придаёт ему некую иероглифическую самодостаточность. Однако это обесмысливающийся «иероглиф», поскольку рассказ в прямом

---

<sup>59</sup> В некотором смысле Дмитрий Александрович Пригов повторил и подвиг Пьера Менара, когда в одиночку перепечатал на машинке текст пушкинского «Евгения Онегина».

<sup>60</sup> Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 371, 373, 379.



смысле заканчивается ничем, и весь строй повествования разворачивается лишь для того, чтобы заполнить пустоту. Всё это очень похоже на приговское заштриховывание листа бумаги. В обоих случаях графизм письма находится под угрозой превращения в рисунок, но этот рисунок не становится до конца фигуративным, сохраняя в себе связь с письмом<sup>61</sup>.

Итак, постмодерн конца XX века в лице Д.А. Пригова ещё ощущал связь соматики и семантики в стиле; медийный дискурс начала XXI столетия, обращённый преимущественно к электронным средствам коммуникации, этой зависимости уже не видит, упрощая ситуацию до предела. К примеру, персонаж романа Виктора Пелевина «Empire 'V'» так объясняет медиальный принцип современного общества: «Гламур и дискурс – это два главных искусства, в которых должен совершенствоваться вампир. <...> Всё, что ты видишь на фотографиях, – это гламур. А столбики из букв, которые между фотографиями, – это дискурс».

Как бы то ни было, стиль, пока он существует хотя бы в виде литературоведческого понятия, означает кумулятивность телесного опыта пишущего, «он обусловлен жизнью тела писателя и его прошлым», «превращаясь мало-помалу в автоматические приёмы его мастерства», тогда как язык, согласно Ролану Барту, носит надындивидуальный характер. Стиль – это сырьё, «природная "материя" писателя, его богатство и его тюрьма, стиль – это его одиночество». На

---

<sup>61</sup> Другая сторона графических экспериментов Хармса, напрямую связанная с соматикой почерка, – это акцентирование писателем некоей могущественной энергии написанных слов, наделение их будто бы человеческой, телесной силой. Ср. известное высказывание Хармса: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьётся». Вообще, графические метаморфозы в творчестве Хармса – столь широкая (и чрезвычайно увлекательная) тема, что сколько-нибудь подробный её обзор грозит увести автора в сторону от рассматриваемых проблем. Подробно этот вопрос (в связи с миметическими особенностями хармсовской поэтики) излагается в цитированной работе Ямпольского.

пересечении вертикали языка и горизонтали стиля возникает письмо, – «сознающая себя форма»<sup>62</sup>, благодаря которой писатель приобретает отчётливую индивидуальность, принимая на себя демиургические обязательства.

---

<sup>62</sup> Барт Р. Нулевая степень письма / Пер. Г.К. Косикова // Семиотика. М., 1983. С. 306-349.

## Глава II

### ДЖОЙС, АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ И ДРУГИЕ: РЕВИЗИЯ РУССКОГО РОМАНА

#### 2.1. «Всех ожидает одна ночь»: русский роман *deja vu*

Если в дебютном рассказе «Урок каллиграфии» Шишкин запечатлел сам процесс творчества во всей его самодостаточности, то в другом жанровом дебюте – романе «Всех ожидает одна ночь» («Записки Ларионова», 1993) – он обозначил стилистические возможности отечественной прозы практически, создав искусную стилизацию классического русского романа XIX века и при этом риторически замаскировав типичные для модернистского письма интенции. Их реконструкция должна показать новизну художественного эксперимента, на первый взгляд неочевидного.

**Фабула и авторская идея.** Сюжет романа типичен для классической русской литературы: это повествование симбирского помещика Александра Львовича Ларионова о своей жизни, вмещающее в себя все традиционные биографические моменты, в основном достаточно тривиальные: описание детства и отрочества, рассказ о родителях, обучение в гимназии, женитьба, переезд и служба в провинциальной Казани. Кажется, лишь в том месте, где Ларионов повествует о смене места жительства, его рассказ становится более динамичным: происходит разочарование в отношениях с женой, возникает новая возлюбленная, Ларионов случайно знакомится с вольнодумцем Ситниковым, посредством этого знакомства вынужден быть секундантом на дуэли, а впоследствии и писать донос на своего приятеля. Совершая этот, вероятно, наиболее отчаянный за всю свою жизнь поступок, Ларионов поспешно

покидает Казань, возвращается на малую родину и вновь становится обычным помещиком.

Не исключено, что сюжет в некоторой степени осложнён коннотациями избранной топонимики (Симбирск), подспудная значимость которой усугубляется постоянными разговорами персонажей о внешнеполитических событиях и, в частности, о подавлении польского восстания. Впрочем, за исключением таких неочевидных моментов, в остальном это достаточно ровное повествование, опирающееся на традиционную систему мотивов и представляющее собой мастерскую стилизацию в духе описываемого времени<sup>63</sup>.

Поскольку сюжет романа в плане означаемого вопросов не вызывает, то обратимся сразу к означателю. Зачем создавать искусно стилизованный, но тривиальный и реалистически предсказуемый текст в эпоху расцвета смелых постмодернистских и авангардистских экспериментов? Специфика романа в том, что, как всегда у Шишкина, стиль оказывается важнее содержания, но выдаёт себя за него и тем самым создаёт сложную систему литературного кодирования

**Жанр.** По форме рассказ Ларионова – это так называемые «тетради», то есть мемуарные записки, адресованные приятелю, доктору Алексею Алексеевичу, периодически навещающего Ларионова по служебной необходимости и почитаемого помещиком за ближайшего друга: «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. <...>».

---

<sup>63</sup> И.С. Скоропанова полагает, что эта фабула укладывается в рамки направления, именуемого «меланхолическим постмодернизмом» (Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. 3-е изд., испр. и доп. М., 2001. С. 352). Сколь разнообразен инструментарий модернистских приёмов «Записок Ларионова», будет показано нами далее.

Считайте, что я пишу эти записки, последовав Вашему шутовому совету. Помните, в один из приездов Вы утверждали за травничком, что составление мемуаров благотворно для организма? <...> Видно, совсем плохо дело пациента, если ему прописывают подобный рецепт» (7-8).

Почерк – «старозаветный», бумага – «не самая лучшая», труд – в высшей степени «необязательный», вызванный к жизни «деревенским бездельем да одиночеством», а также «шутовым советом». Как можно понять из произвольных реплик Ларионова, его дружба с уездным лекарем была понятием относительным: каждую пятницу помещик ждёт визита, однако в какой-то момент Алексей Алексеевич уезжает в Петербург и даже «забывает» попрощаться со своим пациентом. Таким образом, мемуары Ларионова вряд ли могли интересовать своего потенциального адресата, если он вообще имел о них представление. Ю.М.Лотман считал, что эстетическая функция появляется уже при появлении второго адресата: пока письмо читает только получатель, оно остается письмом, но, когда почтмейстер в «Ревизоре» вскрывает чужие письма, он тем самым наделяет их эстетическим выражением – переадресует их себе. Так и в записках Ларионова: механизм переадресации запущен, и это сообщает его сочинениям свойственную литературе самодостаточность.

Выбор Ларионовым «авторской стратегии» как нельзя более удачен – эпистолярный жанр, имея в виду конкретного адресата, в то же время предполагает характерную авторскую свободу, опосредованную дистанцированностью с адресатом. Эта установка предполагает широкий риторический диапазон: от изящных писем Петрарки Титу Ливию, писавшихся с расчётом на абсолютную историческую дистанцию, до чеховского «Письма учёному соседу» с его знаменитым эпистолярным косноязычием. Аналогичным образом в романе Шишкина «содержание» отодвигается на второй план: мимесис тут усложняется отношением *imitatio*, то есть подражанием произведениям древних. Неслучайно название произведения, напоминающее о бренности человеческой жизни, отсылает к

сентенции, сформулированной на латыни, то есть на мёртвом языке – полнота смысла достигается слиянием формы и содержания.

**Сюжет.** Поэтому собственно сюжетная увлекательность романа Шишкина в лучших традициях русской классической прозы опосредована характерной неторопливостью и риторичностью. Показательно замечание одного из критиков: «Единственный, но при этом довольно серьёзный упрёк, который можно бы предъявить автору "Ночи", так это то, что роман – при удивительном совершенстве формы — оказался довольно скудным по содержанию. <...> Конечно, эта знакомость сначала страшно "приближает" любителя классики к шишкинскому тексту, но затем наступает реакция – если всё это уже выходило когда-то на сцену, так не лучше ли полюбоваться на дорогие лица в оригинале, чем довольствоваться, хотя и мастерски исполненными, копиями?»<sup>64</sup>

Смысл авторского приёма, однако, в том, что «Всех ожидает одна ночь» – это не столько освоение реальности, которая современному читателю досконально известна по романам Тургенева и Толстого, сколько усвоение языка этой эпохи в его «беспримесном» варианте. Роман Шишкина замаскирован под реальность лишь для того, чтобы обозначить способ её описания; главной установкой писателя становится обнаружение имитационно-репрезентативного потенциала языка. Разница между прагматикой (зачем рассказывается) и семантикой (о чём рассказывается) приводит к характерной двуплановости шишкинского текста. «Всех ожидает одна ночь» – роман, сугубо реалистический по своему содержанию, однако его главный смысл заключается в самом факте рассказывании истории, метапоэтической озабоченности собственным статусом, а это уже прерогатива модернизма.

Подобное однообразие сюжета, вызванное сосредоточенностью на одной и той же стилевой манере, –

---

<sup>64</sup> Ремизова М. Вниз по лестнице, ведущей вниз // Новый мир. 2000. № 5.

общая установка модернистского письма в XX веке. По мнению В.П. Руднева, «литературу модернизма XX в. можно разделить на тексты потока сознания (куда войдут Пруст, Джойс, отчасти Фолкнер и Андрей Белый) и "неоклассицизм" (термин взят из музыкальной терминологии XX в.), то есть когда выбирается один или несколько стилей, пародирующих в широком смысле стили прошлого. Так, стиль "Доктора Фаустуса" пародирует одновременно дневник простодушного человека и стиль жития святого. Гессе в "Игре в бисер" поступает точно так же»<sup>65</sup>. Следуя этой классификации, можно заключить, что «Всех ожидает одна ночь» – произведение, относящееся ко второму, «неоклассицистическому» типу.

**Почему Шишкин не стал Сорокиным.** В разработке программной для литературы метапоэтической темы роман Шишкина обнаруживает неожиданное сходство с другой мастерской стилизацией, написанной двумя годами позже и преследующей будто бы похожие цели. Мы имеем в виду произведение Владимира Сорокина «Роман». Близкие по стилистической установке произведения появились в эпоху развивающегося постмодернизма, но при этом и Сорокин, и Шишкин продемонстрировали свой талант, работая с возможностями реалистического дискурса XIX века.

Напомним сюжет сорокинского произведения. Герой «Романа» по имени Роман – художник, приезжающий в деревню к дяде, где он охотится, обедает, встречает бывшую возлюбленную, влюбляется в дочь лесничего, женится на ней, играется свадьба, – то есть разыгрывается своеобразный лубок, состоящий из общих мест русского реалистического повествования. Финал произведения, однако, чисто сорокинский: во время прогулки в лесу Романа кусает волк, художник сходит с ума, вместе со своей молодой женой убивает всех жителей деревни, вынимает из них внутренности, складывает их в церкви, затем убивает и жену, разрезает её на

---

<sup>65</sup> Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2009. С. 324.

части и, наконец, умирает сам. При этом абсурдизация содержания у Сорокина сопровождается собственно языковым распадом прежде изящных стилистических построений на элементарные предложения финала: «Роман вышел из церкви и подошел к дому Степана Чернова. Роман вошел в дом Степана Чернова. Роман нашел труп Степана Чернова. Роман разрубил брюшную полость трупа Степана Чернова. Роман взял кишки Степана Чернова. <...> Роман пошевелил. Роман застонал. Роман вздрогнул. Роман дернулся. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер».

Название сорокинского произведения – это одновременно и действительное обозначение жанра, и его персонификация в имени главного героя. Такой метонимический перенос позволяет автору отчётливо выразить любимую идею: жанр классического романа более не состоятелен, роман умер в прямом и переносном смысле; финальное распадение языковой ткани произведения (изначально – очень искусно стилизованной) на простейшие фразы-атомы должно символизировать риторическую деградацию жанра, а чудовищный поворот сюжета – деградацию гуманистическую, моральную.

Итак, произведения Шишкина и Сорокина типологически схожи: оба целиком построены на интертекстуальной основе и рассчитаны на быстрое узнавание соответствующих цитат. Почти каждый мотив этих произведений является обыгрыванием какого-либо фрагмента из русской прозы, действительного или воображаемого. Оба писателя сосредоточены на имманентных законах литературы, в их произведениях дискурс обращён на себя. В этом смысле тексты Шишкина и Сорокина кажутся герметичными в своей самодостаточности, это своего рода «искусство для искусства».

Однако очевидны и различия, тем более характерные, что речь идёт о типологически схожих экспериментах в общем литературном пространстве. Критерий различия – целостность означенных текстов. У автора «Романа» лицо, персонифицирующее литературный жанр, лишает себя жизни,



демонстрируя самоуничтожение дискурса, в который оно включено. Цитаты, из которых состоит сорокинский текст, столь общепонятны, что теряют собственно словесную оригинальность, овеществляются. Поэтому прямая реализация метафоры – любимый приём Сорокина, позволяющий ему показать экстремальные возможности художественного дискурса. Так, в рассказе «Настя» жених просит будущего тестя руки его дочери, и тот тут же приказывает отрезать девушке руку. В романе «Лёд» представители некой высшей расы отбирают среди землян себе подобных, проверяя их на пригодность ударом ледяного молота в грудь – «слушая голос сердца». Огрубившись от многократного повторения, словесные обороты становятся чем-то вроде вещи, материи, и Сорокин с удовольствием демонстрирует непрочность подобного «словесного материала».

Если тексты Сорокина – это, по выражению исследователя, «место гибели дискурса»<sup>66</sup>, то текст Шишкина – место резервации дискурса и, шире, языка. В отличие от сорокинского персонажа (которого скорее можно назвать функцией текста), шишкинский герой к концу своего повествования, подобно Макару Девушкину в концовке «Бедных людей», находит свой стиль, то есть становится подобием литератора: «Велел открыть окно. Сердце отпустило, и задышалось свободно. Из сада воздух идёт свежий, тёплый, парной. Уже не оттепель, а весна. Смотрю на деревья, мокрые до черноты. Туман. Капель. Так лежал, слушал и дышал, дышал. || Что-то написать хотел, что-то важное, да забыл и вспомнить никак не могу. Ничего, завтра допишу» (318).

**Финал.** Этот финал по своей выразительности не уступает сорокинскому, хотя художественная убедительность выражена здесь гораздо тоньше, чем у автора «Романа». Присмотримся к риторической инструментовке этого фрагмента. Прежде всего, абзачное деление обозначает границу между собственно

---

<sup>66</sup> Смирнов И.П. Видимый и невидимый миру юмор Сорокина // Место печати. 1997. № 10.

«жизнью» (пробуждение весны и дыхание героя в предпоследнем абзаце) и «текстом» (мотивы памяти и записи в последнем абзаце). На первый взгляд, повествование Ларионова вполне завершено в сюжетном смысле и может быть закончено лаконичным подведением *curriculum vitae* героя. Однако последняя фраза повествует уже не о письме, но о попытке дописывания, причём неудачной («забыл и вспомнить никак не могу»). Несмотря на кажущуюся законченность истории Ларионова, его рассказу положен очевидный мнемонический предел. Поправимость недоразумения («Ничего, завтра допишу») не выглядит столь очевидной, как это кажется помещику – для читателя «завтра» не существует, ведь на этих словах книга кончается, автор и читатель разводятся по разным сторонам чистого листа. Дальнейшая судьба сочинителя в некоторой степени остаётся неизвестной. Но лишь в «некоторой», поскольку очевидная перспектива как помещика Ларионова, так и каждого читателя обозначена уже в обобщающем заглавии шишкинского романа.

Создавая на протяжении всего повествования иллюзию бытийной плотности рассказа, в последних строках автор ставит читателя перед очевидностью невысказанного. Несмотря на тривиальность рассуждений Ларионова, то «важное», что он забыл сообщить, за него никто не скажет, и в этом уникальность существования этого «маленького» человека, уникальность авторства в целом. То, что не сказывается в шишкинском тексте, показывает в нём себя графически, материально – пробелом, чистой страницей. Как писал Витгенштейн, «то, что может быть показано, не может быть сказано». В финале романа вхождение внезапного в язык есть одновременно акт выхождения языка из себя; язык показывает свою границу, а за ней – ту превосходящую область мира, которая не может быть сказана внутри языка. «Всех ожидает одна ночь» – роман о том, что можно узнать из человеческого рассказа, а чего узнать нельзя никогда.

**Неустранимость жанра.** Претендующие на внежанровость эксперименты Шишкина и Сорокина, обозначающих границу немоты романа, имеют, тем не менее, позитивное содержание, формирующее особую жанровую задачу. Ранний постмодернизм утверждал в лице Мишеля Фуко («Предисловие к трансгрессии», 1963), что за границей данного начинается не сингулярность, но «пустое внешнее», демонстрирующее бессилие субъекта и власть над ним «ожидания» – господство высшего, чем он, безличного «языка». Кажется, так происходит и в анализируемых романах – язык становится «важнее», а герои оказываются буквами на бумаге.

Однако жанровость продолжает своё существование имплицитно и при кажущемся преодолении таковой. По мнению другого постмодерниста Жака Деррида («О грамматологии», 1967), жанровость не устранима из литературы постольку, поскольку текст обязан сам себя различать, чего он добивается, включаясь в корпус словесного искусства в целом и вместе с тем выпадая оттуда в качестве автоидентифицирующегося. Так понятая необходимость существования в литературе её субдискурсов соотносилась у Деррида с *physis*ом, с телесной самоидентифицируемостью индивида внутри рода человеческого. Иначе говоря, есть глубинная, соматическая, связь между вождением грифелем по бумаге и потребностью автора в собственном различении, выделении из общей памяти. Как сказано об этом у Бродского, «скрип пера / в тишине по бумаге – бесстрашье в миниатюре».

**Резюме.** Смысл художественного нарратива, начиная с волшебной сказки, – в решении некоей трудной задачи, преодолении кажущейся безнадежной ситуации; в этом смысле «Всех ожидает одна ночь» – роман о преодолении человеческого забвения. Будучи написан в России, он предсказывает эмигрантский художественный опыт Шишкина и идеи, которые лягут в основу следующего романа «Взятие Измаила»: сохранение языка и его включение в ряд экзистенциальных категорий, таких как жизнь, смерть, память,

забвение. Принятая в дебютном романе форма – это всё ещё форма традиционная; риторические фигуры переданы здесь лингвистической традицией, и писатель не изобретает их заново, а находит их в наличии как готовые инструменты. Но именно собирая их вместе, сводя экзистенциальный опыт к тем формулам, которые выражали его в течении десятилетий, пока не износились в пустые формы, писатель и обозначает предпосылки для нового художественного высказывания. Решительный поворот от «означаемого» как «содержания» к «означающему» как «стилю» в первом романе Шишкина – прямое следствие отвержения традиционных форм, поиск «новой косности», осуществляемый в последующих произведениях писателя.

## 2.2. «Взятие Измаила»: лингвоэстетика памяти и утраты

*По сути дела, куст похож на всё.*

И. Бродский, «Исаак и Авраам»

**Где кончается интертекст.** В рассказе «Урок каллиграфии» Шишкин показал, что литература разложима не только на слова, но и на сами буквы и отдельные штрихи. В масштабе отдельного рассказа писатель повторил рискованный художественный эксперимент изживания литературы её же средствами, в западной литературе осуществлённый Джойсом, в философии – Деррида, а в отечественной словесности – В. Сорокиным.

Представив письмо как «сумму штрихов», Шишкин поставил под сомнение не только «сознательную» часть литературы, но и её «бессознательное» – интертекстуальную подоплёку. В самом деле, если помнить, что любой текст – это в первую очередь 33 (или, скажем, 28) буквы, то поиск каких бы то ни было параллелей оказывается бесполезным: все тексты оказываются родственны одной основе и представляют собой в разной мере удачное расположение знаков. С этой точки зрения никакой текст вообще не может быть помыслен как первый, ибо сама идея текста предполагает, что ни один текст не существует без другого<sup>67</sup>.

Сам Шишкин, однако, представляет такое положение вещей как постоянное в литературе и, вопреки постмодернистским ожиданиям, видит в нём новый стимул творчества: «Традиция именно в том, чтобы идти не по расписанию. Ведь всё уже написано. И всегда было уже всё написано, и всегда будет. Но вот садится молодой человек под своды и выводит на бумажке: "Война и мир". И после него тоже кажется, что уже всё написано. А потом приходит другой человек, и на бумажке появляются буквы: "Чевенгур". В этом и

---

<sup>67</sup> См. об этом: Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М., 1996. С. 60.

заключается традиция: в создании нового типа романа. И любой новый тип романа будет всегда строиться как "целостное идеологическое высказывание", потому что нет иного способа заставить ту громаду рассекать волны, как дуть в паруса. А в мире той громады ветер – это твоё дыхание. А дыхание плюс все органы чувств и любви в совокупности с остальной частью мироздания и создают целостность идеологического высказывания»<sup>68</sup>.

В этом утверждении заявлен способ создания нового (но в то же время – глубоко традиционного) типа романа в ситуации, когда «всё уже написано». Первый тип такого «целостного идеологического высказывания» был воплощён в «Записках Ларионова», представляющих собой игру с одним, но важнейшим для русского литературного сознания стилем отечественной словесности XIX века. Второй тип, основанный на соположении разных стилей и обращённый, как и положено роману, в незавершённую современность, представлен в произведении «Взятие Измаила».

**Измаил и Вавилонская башня.** Будучи издан в последний год XX столетия, этот роман словно подвёл итог (пост)модернистской технике письма, воплотив в себе разнообразные способы экспериментирования с художественным материалом. «В нём смешались все эпохи, все народы, все стили, все приемы, все интонации. Не случайно эта Вавилонская башня выстроена в самом конце тысячелетия»<sup>69</sup>, – замечает критик. Но подобно тому, как Вавилонская башня, несмотря на символичность своего происхождения, предполагала, по-видимому, некий архитектурный план по её возведению, так и вполне реальный роман «Взятие Измаила» имеет в своей основе чёткий авторский замысел, воплотившийся в своеобразной художественной структуре. В основе внешнего

---

<sup>68</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

<sup>69</sup> Мирошкин А. Зеркало для Страшного суда // Книжное обозрение. 2001. № 5.

сюжета произведения лежит общая схема процессуального заседания: приведение к присяге, чтение обвинительного приговора, выступления экспертов, допрос свидетелей – вплоть до последнего слова и приговора. Эта фабула реализуется в трёх историях, отражающихся друг в друге и дополняющихся огромным количеством деталей, подробностей, замечаний.

**Сотворение мира из слова.** «Взятие Измаила» начинается как лекция на тему криминалистики (характерно, что помечена она номером семь – так ещё до начала повествования постулирован главный художественный принцип текста – принцип разрозненности, незавершённости). Эта лекция имеет очевидные временные характеристики – время действия, как и в «Записках Ларионова», опять вторая половина XIX века (или же начало века XX-го). Ведёт лекцию адвокат Александр Васильевич (совпадение с именем знаменитого полководца – первая отсылка к названию романа). В начале повествования он описывает судебный процесс, на котором оправдывают женщину, убившую сына-младенца и мать: «В деле Крамер знаменитый Урусов добился оправдания подзащитной, несмотря на ее признание, на очевидную наличность *corpus delicti* и даже на вытянутый из конверта и севший облачком на стол вещественных доказательств бездыханный чулок. После оглашения оправдательного приговора под восторженные рукоплескания зала Крамер подошла к своему удачливому защитнику, но вместо ожидаемой благодарности спаситель был удостоен звонкой пощечины»<sup>70</sup>. Этот казус объясняется следующим образом: «Вся вина Урусова заключалась в том, что он рассказал историю Крамер своими словами. То, что якобы имело место быть – где оно? Весь так называемый тварный мир текуч и бесплотен. Сегодня вы здесь, стряхиваете перхоть с плеч, а завтра – где вы? Другое дело слова. Что там было с этой дамочкой на самом деле – никто никогда не узнает, да и какая разница, но вот Урусов

---

<sup>70</sup> Здесь и далее текст приводится по изданию: Шишкин М.П. Взятие Измаила. М.: Вагриус, 2006.

рассказывает, как подзащитная снимала платье через голову и волосы зацепились за крючок – и оправдание становится неизбежным».

Как можно заметить, традиционные судебные понятия деяния и ответственности принимают здесь какой-то новый смысл: правдоподобие обеспечивается не соответствием реальным фактам, а самим фактом рассказывания об этом. Не будучи рассказан, «так называемый тварный мир» остаётся «текуч и бесплотен» – и это суждение автор понимает буквально, разворачивая его в настоящую космологическую картину: «Деяние это есть сотворение мира. 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 мира. Да еще ледяной сквозняк, да еще трясет, как в вагоне белебейской узкоколейки. И такая тоска! И вот все вроде бы для миротворения есть, потому что ничего нет, но чего-то не хватает. Какой-то искры, что ли. И вот эту тоскливую башкирскую черноту рвет вдруг искра. Сверкнув, гаснет. Потом снова искра, и снова, будто кто-то чиркает спичками, какое-то первосущество, прабог-искровержец, этакий Перун. Чиркает и ругается – отсырели».

Из мрака, дорожной темноты, вагонной тоски, стука колес, тусклых огней, проплывающих мимо станций, из русской провинциальной безъязыкой глуши – рождается слово. Сотворение мира происходит на глазах читателя. Первозданный хаос медленно оформляется в романное слово речевыми усилиями персонажей-демиургов. Поэтому детоубийца названа на старославянский манер Мокошью, а по ходу действия появляются некие Перун и Велес, которые, как можно догадаться, на самом деле являются судебными служащими, отправившимися на выездную сессию.

**Слова, буквы, атомы.** Постепенно набирая силу, слово строит романый мир, но строит как-то странно. Сотворение мира всё время не может завершиться, обрываясь на полуслове.



Едва намеченная цепь событий замещается другой сюжетной линией. Лекция о тонкостях судебного ораторства, которой вроде бы открывается повествование, неожиданно оборачивается попытками героя написать свою автобиографию для энциклопедического словаря: «Сел писать свое прохождение жизни, но попало какое-то перо-заика. И так пробовал и этак, и с начала начинал и с конца – а все некролог выходит. Взял с полки том, полистал, мамочки родные, не словарь, а кладбище. Так и начать...» Александр Васильевич старается придерживаться избранного жанра, но постепенно его рассказ выходит за рамки казённого жизнеописания, и мы узнаём многочисленные подробности о детстве героя, его родителях, женитьбе и отношениях с женой, его «делах». Особое место в повествовании адвоката отводится проникновенному описанию своей дочери Анечки, страдающей слабоумией – отец вынужден воспитывать её в одиночку. При этом постепенно обрастающий мелкими деталями и подробностями рассказ Александра Васильевича приобретает всё более отчётливый метафизический оттенок:

*«Где ты, проснувшийся среди ночи Гиперид? Как ты сюда попал? Что это за голоса кругом? Кто эти люди? Все здесь какое-то непрочное, зыбкое, переливчатое. Насвистывая, идет по тропинке отец, полы распахнутого пальто цепляются за репейник. Остановился, ковырнул носком ботинка чем-то привлекающий голыш, хмыкнул, зашагал дальше.*

*– Отец!*

*Не слышит.*

*– Отец, постой!*

*Оборачивается. <...>*

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

*Он усмехается:*

*– Ну, что я говорил! Все тела состоят из киселя, кисель – из атомов, атомы – из букв»*

В этом фрагменте, нарушающем стилизацию под классический дискурс в духе «Записок Ларионова», обозначена одна из важных художественных идей произведения: в любой истории важны не факты, а подробности, ведь и фразы, которыми она изложена, сводятся к мельчайшим элементам – буквам. Как мы помним, это идея из рассказа «Урок каллиграфии»; в романе «Взятие Измаила» она становится идейным стержнем всего повествования и двигателем сюжета.

**Страшный суд и последнее слово.** Поэтому, едва читатель привязывается к персонажу по имени Александр Васильевич, опознавая в нем главного героя и готовясь услышать рассказ о его жизни и судейской практике, как персонаж исчезает: «Дело терпит. На следующей неделе напишу. И тогда – потеснитесь, высокомерные сокамерники по алфавиту! Я со своим узелком лезу к вам на нары вечности! Пусть узнает обо мне жучок-буквояд на книжном складе! Вот содохну, и будет эта книжка моим единственным земным пристанищем. Спрячусь там, прикрывшись обложкой, и затаюсь в засаде среди страниц, пока – в ожидании Страшного суда – кто-то не возьмет, чтобы успокоить захныкавшего ребенка, первый попавшийся фолиант с полки...». Если в «Записках Ларионова» схожее обещание дописать текст завершало повествование, то во «Взятии Измаила» оно порождает развёрнутый метафорический ряд, даёт толчок дальнейшему описанию: в какой-то момент судебный процесс действительно становится Страшным Судом, нестрашным своей обыденностью и ежечасностью:

*«А там уже очередь. Пристраиваетесь – кто тут крайний? На ладони пишут номер шариковой ручкой. Толкаются, подпихивают. Вот стоите и ждете, когда призовут. <...> А там только лотос. И пустые весы. Да*

*весовщик в переднике. С зеленым лицом. Смотрит пристально, сурово. В немытом окне – туман, в открытой форточке – черно-белые ветки. <...>*

*С зеленым лицом в переднике:*

*– Судиться – не молиться, поклоном не отделаешься. Вот тебе перо, пиши свои показания, все без утайки, про себя и про всех. Нам все важно. А главное, детали, подробности. Здесь такое дело, что важна каждая мелочь. Каждое брошенное на ветер слово. Для нас все, абсолютно все имеет значение. Короче, от того, что ты напишешь, все и будет зависеть.*

*Муж желаний:*

*– А потом, что будет потом? Меня оправдают?*

*С зеленым лицом в переднике:*

*– Нет. Ни тебя, ни ту, с рыжей косой, ни твоего отца-моряка, ни твою маму-училку, ни твоего сына с пахучим затылком, никого. Да чего спрашивать, будто сам не знаешь. И приговор будет на всех один. Смерти ведь – и дурак знает – нет, но есть разложение тканей.*

*Муж желаний:*

*– Что же тогда делать?*

*С зеленым лицом в переднике:*

*– Экий бестолковый попался! Да вот же тебе, говорю, перо! Пиши: так, мол, и так»*

Могущество посмертного приговора здесь равнозначно желанию удержать в памяти «самое важное». Граница между вселенским замыслом божественного всепрощения и путаницей в подробностях частной жизни оказывается прозрачной. Слово, из которого в начале повествования в буквальном смысле творился мир, способно этот мир и завершить: «И, главное, не отчаивайтесь сразу! Пусть у этого бедолаги, не подошедшего к умирающему, чтобы нанести ему *coup de grâse*, нет никаких шансов на оправдание – не верьте этому! У него есть последнее слово. Слово не обух, возразят нам, в лоб не бьет, или, попросту говоря, *verba volant*. Какая преступная наивность! И слово, как

кто-то весьма удачно выразился, плоть бысть! Как часто плакал мир над единицей речи, выброшенной губами на ветер в лихой час на людном месте! <...> И в конце тоже будет слово, казнящее или милующее. Не верите – обратитесь к законодателю».

**Смысл полифонии.** Любая история предполагает рассказывающего её персонажа. Не так во «Взятии Измаила». Здесь нет законченных характеров и самостоятельных героев, подразделявшихся бы на главных и второстепенных и существенно влиявших бы на события. Важно не то, кто рассказывает историю, а как рассказывается история. Бахтин говорил о герое Достоевского, что он – не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, но слышим. То же можно сказать и о субъектной структуре «Взятия Измаила». Раскрываемое смысловое пространство постепенно, по голосу входит в роман как описываемое содержание. Роман здесь – некоторая структура, которая внутри себя порождает своё собственное содержание. В нём нет героев, которые бы заранее, до письма и до изображения были распределены по готовым положениям. Голоса рождаются, берутся в момент рождения и индивидуации. Ничего ещё не случилось, всё только зарождается в полифонии голосов.

Поэтому свидетельские показания из дореволюционного времени (с его специфическими характерами и интонациями) могут встык монтироваться со сценами из жизни сталинской эпохи: «Приказывают идти в зону, я не иду, не могу. Знаю же, что увезут от сына. Стали его у меня из рук брать. Он за мою шею цепляется: "Мама! Мама!" Я его держу и не отдаю. Ну, конечно, принесли наручники, потащили силой. Игорек у надзирателя из рук вырывается, кричит. Нас всех отправили в дальний этап, в порт Находку. Больше я сыночка моего не видела. И за гробом буду помнить, как он за меня тогда цеплялся. Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном

спокойствию говорят нам они, о том великом спокойствии "равнодушной" природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной».

Рассказ сталинской эчки, насильно разлучённой с сыном, здесь парадоксально сопрягается с последними словами романа «Отцы и дети», однако это не вносит в повествование ни непонимания, ни сумятицы: как произнесённые заключённой реплики являются последним, что мы узнаём о ней, так и тургеневские слова тоже завершают мир, описанный в великом русском романе. Все они существуют в едином пространстве русского языка и в этом смысле составляют нерасторжимое целое.

Характерно, что описанная сцена далее переходит в сплошной перечень последних слов, произнесённых самыми разными людьми: «Давно я не пил шампанского. Нет, я не умру, сегодня ночью я видел Христа, и он меня простил. Это ничего, теперь не понимают, после поймут. Лестницу поскорее, давай лестницу! Простите меня, милый Самуил Миронович, я очень устал. Не похороните живой! Хорошенько проверьте. С этим мы должны справляться сами. Сердце сдавило обручем, не могу дышать. Неужели умираю? Блядь, больно! Да». Каждое из высказываний потенциально содержит в себе историю неповторимой, завершённой жизни, каждое чревато новым романом и открыто навстречу разнообразным читательским ассоциациям. Как замечает сам Шишкин, «каждый ныряющий достаёт рукой до своего дна. Для кого-то "Да", завершающее "Последнее слово", будет ничем. Другой услышит в нем улиссовское "Yes". Или последнее слово Хлебникова, когда крестьянка, в доме которой он доходил, спросила поэта: "Ну что, больно умирать?" Или моё да этому миру, который никогда не развалится, потому что держится злобой, спермой и если не любовью, то потребностью любви»<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> «Тот, кто взял Измаил»: Интервью с М. Шишкиным // Итоги. 2000. № 42 (228).

**Язык прозы.** Подобный способ отражения реальности, хотя и соотносится с первой очередь с жанровой традицией романа, отвечает глубинной сути самой прозы как самостоятельному типу художественной структуры. Если литературное сознание осмысливало специфику прозаического слова по крайней мере с постромантической эпохи (речь идёт, конечно, о русской литературе), то в науке искомая специфика не осознавалась до начала XX столетия. Русский формализм (Томашевский, Якобсон) рассматривал прозу как непоэтическую речь; работы Виноградова о художественной прозе ещё опираются на традиции риторики. Специфика прозаического слова, которую мы хотим обозначить, впервые была раскрыта Бахтиным.

Учёный писал, что в истории языка постоянно действуют противоположные силы, направленные либо к централизации (растворению различий в нивелирующей общности), либо к децентрализации (возникновению продуктивного и несводимого к единству разноречия). Первая из них сказывается в языке поэзии, отрешённом от реального жизненного разноречия, подчинённом установке на единство – эту установку задаёт поэтический ритм<sup>72</sup>. Вторая сила имеет определяющее значение для художественной прозы: в ней чужой язык имеет статус иного мировосприятия, самостоятельной точки зрения. Прозаический образ строится на взаимоосвещении и представляет собой «прозаическое иносказание», соотнесённость разных языков и стилей<sup>73</sup>. По мысли Бахтина, именно открывая диалогичность отличает прозу от поэзии.

---

<sup>72</sup> «Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколь-нибудь существенному расслоению языка. Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого (через ближайшие ритмические единства) умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 110).

<sup>73</sup> По этому принципу, как полагает Бахтин, строится, к примеру, изображение языка Ленского в «Евгении Онегине»: в одном месте «Он

Известно, что предпосылки бахтинской идеи уже содержались в исследованиях его выдающегося предшественника – А.Н. Веселовского. В одной из глав «Исторической поэтики», называющейся «Язык поэзии и язык прозы», рассматривается проблема взаимоотношения между поэтическим языком и языком общенародным. Веселовский указывает на то, что первый содействовал централизации (возникновению «среднего, центрального языка», который мог получить впоследствии «значение литературного языка») и что основной его чертой была «условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов». Имплицировано здесь содержится мысль о связи прозы с децентрализующими тенденциями и с живой, нерегулируемой языковой стихией. Что же касается прозаического стиля, то «в стиле прозы нет <...> тех особенностей, образов, оборотов, созвучий и эпитетов, которые являются результатом последовательного применения ритма <...> и содержательного совпадения, создававшего в речи новые элементы образности... <...> Речь, не ритмизованная последовательно в очередной смене падений и возвышений, не могла создать этих особенностей. Такова речь прозы»<sup>74</sup>.

Как видим, в этом аспекте идеи Веселовского очевидным образом сближаются с бахтинской концепцией<sup>75</sup>. Поэзия и проза настолько различны по принципам изображения действительности, что и наука о литературе радикально меняется при такой смене ракурса. Будучи авангардистом в

---

пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна...», а в другом – «Так он писал темно и вяло / (Что романтизмом мы зовём...). Но и то и другое – «получужое» слово для автора (сначала «голос» Ленского, потом – «общий глас»).

<sup>74</sup> Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 281-282.

<sup>75</sup> Как, впрочем, и в целом ряде других литературоведческих и общекультурных аспектов – см., в частности: Бабиц В.В. Две поэтики: Веселовский и Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 4. С. 86-101.

науке, Бахтин в рамках поэтики придумал какое-то альтернативное, «прозоцентрическое» литературоведение, хотя от слова «поэтика» не отказывался.

С этой точки зрения художественная структура «Взятия Измаила» представляется весьма последовательной, поскольку отвечает глубинным децентрализующим установкам художественной прозы, выводя их на «поверхность». При этом ключевое для прозы понятие «истории» (в смысле story) в идейном пространстве романа приобретает сразу несколько значений. Прежде всего, это история как рассказывание, конструирование прошлого, то есть история в смысле Х. Уайта или П. Рикёра<sup>76</sup>. Но, принадлежа общему пространству языка, частные, приватные истории в некотором смысле становятся частью большого исторического времени, поскольку хранимы в чьей-то памяти. Provocative эффект шишкинского текста заключается в том, что границы повествовательного мира оказываются проницаемыми, автор может по-хозяйски управлять сменой голосов, а повествуемое действие может, в свою очередь, выплеснуться в мир «жизни» (точнее, ещё одного рассказа о ней).

**Советский «текст» и Казни Египетские.** Мы сказали, что в основе фабулы «Взятия Измаила» лежит три самостоятельных истории. Теперь, когда в общих чертах обрисована архитектурная «Взятия Измаила», постараемся изложить вторую сюжетную линию. Эта история описывает неопределенно-серую советскую послевоенную эпоху, тоскливое бытие культработника Д. и его жены Маши в забытой богом глуши. Описание их тусклой жизни прерывается неожиданным повествовательным сбоем: в какой-то момент Д. найден в парке мёртвым, а в его смерти подозревается некий Владимир Павлович Мотте, друг семьи Д., долгое время живший в их доме и помогавший ухаживать Маше за больным мужем. Как заметил критик А. Мирошкин, если в первом,

---

<sup>76</sup> См., к примеру: Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.



«историческом», сюжете о защите детоубийцы явственно проступают черты «Воскресения» Толстого (убийство грудного ребенка юной матерью), то в «советском» сюжете скорее узнаются черты «криминальных» романов Достоевского: «мужчина, таинственно убитый ночью в парке»<sup>77</sup>. Такова логика стилистического узнавания, часто неявного. Собственно детективная фабула «советской» истории быстро отступает на второй план, поскольку, оказавшись в положении подозреваемого, Мотте начинает существовать в некоем параллельном стилистическом пространстве. Вот обширный, но весьма репрезентативный фрагмент этой истории:

*«Однажды на закате Мотте невольно остановился перед орешником на взгорке. Куст, освещенный заходящим солнцем, казалось, горел. Мотте уже собирался идти дальше, когда из орешника его вдруг кто-то окликнул:*

*– Владимир Павлович!*

*Мотте замер:*

*– Вот я!*

*И снова послышался голос из опаленного закатным лучом куста:*

*<...> – Я – Бог босых и сырых, униженных и оскорбленных, <...> увидел страдания народа моего в Египте, услышал вопль его, и узнал скорбь его, и иду избавить его из земли сей безжалостной в землю обетованную, где течет молоко в кисельных берегах и мед по устам. Иди же к царю египетскому и скажи, чтобы отпустил вас и не мучил более, и дал бы пожить по-человечески и вам, и деткам вашим.*

*<...> И пошел Мотте к царю египетскому и стал делать разные чудеса, превращать зонтик в змею, а воду в кровь. Рыба вымерла, река воссмердела, и пить ее было совершенно невозможно.*

---

<sup>77</sup> Мирошкин А. Зеркало для Страшного суда // Книжное обозрение. 2001. № 5.

– Подумаешь, – сказал царь египетский, сердце его ожесточилось, и не отпустил он никого, и стал снова мучить народ, рабство влачилося по браздам, и бич свистал играя.

– Ничего его не берет, – сказал Мотте Господу.

<...>

Тогда взял Мотте горсть пепла из печки и подбросил его к небу пред лице царя египетского, и поднялась пыль, и сделалось воспаление с нарывами на людях и на скоте, но сердце царя египетского только еще больше ожесточилось и не отпустил он народа, и мучил, как прежде, и посылал в Воронеж, и рвали языки. <...>

И сказал Господь Мотте:

– Прости руку свою к небу, и будет тьма над тайгой, осязаемая тьма.

Мотте простер руку свою к небу, и была густая тьма по долинам и по взгорьям три дня, и не видели друг друга, и никто не вставал со своего места, сидмя сидели впотьмах без лампочки.

И призвал царь египетский Мотте к себе во дворец и сказал:

– Дай свет! Все прощу!

И провел Мотте электричество.

И ожесточил царь египетский сердце свое и стал мучить народ еще пуще, и отрекались от родителей, и рвали книги на самокрутки. <...>

И тогда возроптал Мотте на Господа:

– Но как же так?

И Господь, – допечатывала второпях ремингтонистка, – развел руками»

Насыщение ветхозаветной сюжетной схемы современными реалиями создаёт здесь специфическую разностильность: конкретность социально-бытовых деталей, снимающая пафос «высокого» библейского слога («и посылал в Воронеж, и рвали языки, и отрекались от родителей»),

позволяет воспринять вневременной характер «казней египетских»<sup>78</sup> – с тем отличием, что в шишкинском пересказе этот эпизод окончательно теряет подразумеваемый религиозный дидактизм. Как следует из финальных строчек, это лишь фрагмент из некой фантазмагорической адвокатской речи в защиту подозреваемого В.П. Мотте. При этом переосмыслению подвергается даже структура библейского текста: идею многократного переписывания ветхозаветных притч Шишкин воплощает в образе торопливой ремингтонистки, тем самым ещё раз оживляя метафору оправдательной речи на Страшном суде.

Но, как и прочие аналогичные сцены в романе, эта «адвокатское выступление» не имеет цели оправдать подозреваемого Мотте, что подтверждается и растерянным жестом верховного судьи. Вообще, сюжетная структура этого эпизода напоминает похожие сцены из поэмы Вен. Ерофеева

---

<sup>78</sup> На аналогичном приёме построен, например, роман Ф. Горенштейна «Псалом» (1975, опубл. в 1986) – «роман-размышление о четырех казнях Господних». Речь в нём идёт о тех карах, которые названы в Священном писании: «первая казнь – меч, вторая – голод, третья – зверь, толкуемый как похоть, четвертая – болезнь, моровая язва». В романе Горенштейна все эти казни Бог насыляет на Россию в XX веке, в советскую эпоху: казнь голодом – это 1933 год, Харьковщина, голодомор как результат коллективизации; о казни мечом рассказывается во второй притче, это события в начале Отечественной войны под Ржевом, оккупация, насильственная отправка мирных жителей в Германию; об испытании похотью – третья притча, события происходят в первый послевоенный год в городке Бор Горьковской области; казнь моровой язвой представлена в притче о болезни духа – так называет автор трусливый отказ героя притчи, искусствоведа Иволгина, от своего национального достоинства, в начале 1950-х годов, в разгар антисемитской кампании. С помощью насыщения современных реалий библейскими аллюзиями автор стремится передать вневременной, универсальный характер национального конфликта.

«Москва-Петушки», когда главный герой беседует с ангелами и самим Господом:

*«Я вынул из чемоданчика все, что имею, и все оцупал: от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь. Оцупал – и вдруг затомился я весь и поблек... Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь...»*

*И весь в синих молниях, господь мне ответил:*

*- А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.*

*- Вот-вот! – отвечал я в восторге. – Вот и мне, и мне тоже – желанно мне это, но ничуть не нужно!*

*"Ну, раз желанно, Веничка, так и пей", – тихо подумал я, но все медлил. Скажет мне господь еще что-нибудь или не скажет?*

*Господь молчал»*

На первый взгляд, сопряжение далековатых деталей – матери Терезы и розового крепкого – кажется авторской иронией. Что же, однако, выступает в качестве её объекта: не мать Тереза же и тем более не розовое крепкое по отдельности? Ключевую интонацию эпизода определяют томление, тоска главного героя, что формально выражается в неоднократном повторе риторического вопроса, а сюжетно – в молчании растерянного Господа, одинаковом и у Ерофеева, и у Шишкина.

**Вымысел vs реальное.** В завершение отстраненно-историческая часть и романная условность советского сюжета неожиданно обрываются исповедально-автобиографическим «Эпилогом», растягивающимся на несколько десятков страниц. Это единственная формально выделенная в корпусе текста

часть, в которой действие перенесено в постсоветскую Россию, а главным героем является «Михаил Шишкин» – альтер эго автора, повествующий о себе от первого лица. Рассказ включает в себя воспоминания героя о детстве, родителях (матери-учительнице и отце-подводнике), московской жизни «в коммуналке на Чехова», первой семье и своём сыне, отношениях со швейцарской переводчицей Франческой (которой посвящён роман). Наконец читатель начинает понимать, что в рассказываемой истории жизни повторяются уже знакомые сюжетные ходы: так, слабоумная дочь адвоката – это рано погибший сын Олежка, чья смерть повлекла умственное расстройство жены главного героя (а в «исторической линии» рассказывалось об аналогичном несчастье с супругой Александра Васильевича); судебная тема получает своеобразное выражение в сцене ареста «Михаила Шишкина», задержанного по нелепому подозрению в краже лампочки из обнищавшей Ленинской библиотеки. В «Эпилоге» возникает и новая отсылка к названию романа; значимую фразу произносит отец главного героя: «Когда напивался, он, кроме "Мишка, Мишка, где твоя улыбка", пел еще всегда "Дымилась, падая, ракета" – и, заграбастав своими ручищами меня, дошкольника, в охапку, заставлял тоже петь, а я вырывался. И тогда он, стискивая мне плечи до боли, рычал услышанные где-то слова: "Эту жизнь, Мишка, нужно брать, как крепость!"».

Вновь повторяющийся мотив крепости, уже встречавшийся в «вымышленной» части романа, заставляет обратить внимание на парадоксальное построение «Эпилога». Реальные прототипы главного героя, его семьи и их взаимоотношения, которые по своей художественной природе должны служить лишь исходным материалом для прозы, постепенно разрывают общее художественное полотно, сводя на нет негласный договор о «придуманности» рассказанного. Выразительность и беспрецедентная откровенность описываемых деталей не позволяют читателю определить, что здесь выдуманное, а что реальное, и можно ли включать это реальное на равных правах в художественный текст. Один из

таких эпизодов изумил критика М. Ремизову: «В "Измаиле" фигурирует некто "я", от имени которого ведется определённая линия, проходящая – без хронологических перескоков – только по временному отрезку, соответствующему параметрам жизни самого автора. В этой линии "я" теряет сына – восьмилетнего мальчика, которого насмерть сбивает машина. Ближе к финалу романа выясняется фамилия "я" – Шишкин, если не ошибаюсь, звучит где-то и имя. Есть, таким образом, достаточные основания отождествлять этого персонажа с автором текста. Но тогда аргументы, приведенные касательно предыдущего фрагмента, приобретают еще большую остроту. 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»<sup>79</sup>.

**Уроки «школы для дураков».** Критик осмысливает описанную ситуацию в терминах игры, стилизации, тогда как в самом романе она получает более глубокое обоснование. Главный герой вспоминает, что специфическое восприятие окружающей реальности было осознано им ещё в детстве, и поводом для этого тоже стал текст – «роман», который мальчик Миша сначала прочёл маме, а когда та ответила, что «нужно писать только о том, что знаешь и понимаешь», отправил в редакцию «Пионерской правды»: «На бланке "Пионерской правды" школьника благодарили за присланный рассказ – тут школьник удивился, посылал-то он ведь роман – и желали ему всего наилучшего, сожалея, что напечатать не могут. Еще "Пионерская правда" писала: "Кто-то собирает марки, кто-то фантики. А ты, дорогой Михаил, попробуй собирать совершенно особую коллекцию. Тебе для нее понадобится лишь

---

<sup>79</sup> Ремизова М. Вниз по лестнице, ведущей вниз // Новый мир. 2000. № 5. Курсив автора.

обыкновенная ручка и тетрадка. 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. Или рядом с тобой что-то произойдет, хорошее или плохое. Или ты сделаешь что-то такое, о чем задумаешься, например, обидишь кого-то рядом с собой, может быть, даже человека, которого больше всего любишь, и это станет тебя мучить. Тоже возьми и запиши. И у тебя будет каждый день пополняться удивительная уникальная коллекция: собрание ощущений, музей всего. Такая коллекция, вот увидишь, поможет тебе понять, как прекрасен мир"»).

Письмо ученика Миши напоминает ситуацию романа «Школа для дураков» Саши Соколова – другого выдающегося модерниста и, несомненно, предшественника Шишкина<sup>80</sup>. Четвёртая глава «Савл» в «Школе...» полностью состоит из сочинений главного героя (слабоумного ученика) в разных жанрах: в жанре сказки («Скирлы»), клятвы, утопии, идиллии и, наконец, собственно сочинения «Моё утро». Последнее из шаблонного жанра превращено в настоящую картину мироздания, описатель которой, скромный ученик, словно наделяется пророческим даром творческого всезнания: «Я слышал, как на газонах росла нестриженная трава, как во дворах скрипели детские коляски, гремели крышки мусоропроводных баков, как в подъезде лязгали двери лифтовых шахт и в школьном дворе ученики первой смены бежали укрепляющий кросс: ветер доносил биение их сердец <...>. Я слышал поцелуи и шёпот, и душное дыхание незнакомых мне женщин и мужчин».

Наивысшей же манифестацией творческого импульса главного героя в этой главе (и во всей повести в целом)

---

<sup>80</sup> Очевидную стилистическую, а отчасти и сюжетную близость текстов Шишкина и Соколова единодушно отмечают и сам автор «Взятия Измаила», и пишущие о нём критики. См., напр.: Рождественская К. Изречения выхода в день // Новое литературное обозрение. 2005. № 75.

становится его крик. Об этом крике наставник мальчика, учитель Норвегов, говорит как о высочайшем духовном свершении: «О, с какой упоительной надсадой и болью кричал бы и я, если бы мне дано было кричать лишь вполтину вашего крика! Но не дано, не дано, как слаб я, ваш наставник, перед вашим данным свыше талантом. Так кричите же вы – способнейший из способных, кричите за себя и за меня, <...> за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты, и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезьязыченных – кричите, пьянея и пьянея: бациллы, бациллы, бациллы!»

Как неоднократно подчеркивается самим героем, главное предназначение этого крика состоит в том, чтобы «заполнять пустоту пустых помещений» и пространств. Но сам этот крик чудовищен, он плоть от плоти школы для дураков: «в нездешний ужас приводил этот безумный ваш крик и педагогов, и учеников, и даже глухонемого истопника... в ответном, хотя и немом крике, отверзались рты – и все недоумки орали чудовищным онемевшим хором и больная желтая слюна текла из всех этих испуганных психопатических ртов».

Так между творческими способностями героев Соколова и Шишкина обнаруживается очевидное различие. Герой «Школы для дураков» старается запечатлеть окружающий мир, но неспособен к целостному его оформлению: он словно застывает в неопределённом потоке времени («Нет, она никогда не делала мне ничего дурного, и я говорил (говорю, буду говорить) с ней лишь о патефоне...»), к концу повествования так и не сумев преодолеть роковую раздвоенность сознания. Его «крик» – скорее фолкнеровский «шум и ярость» (роман, где немало проникновенных страниц отдано описанию мыслей идиота Бенджи).

Занятие же мальчика Миши из «Взятия Измаила» приобретает методическую систематичность коллекционирования, которым он занимается всю последующую жизнь: «Ехал, смотрел на бесконечные эшелоны с бревнами, стоявшие на каждом полустанке, и думал о том, что



потихоньку разрастается коллекция. Мамин лифчик с поролоновым обманом. Тяжелый свист щетины об асфальт. Шелковые деньги, проглоченные снизу. А теперь в ней был и голубой мохнатый дымок на клубнике. И пронзительный, настоящий на гниющей щепе ветер. И вот это низкое северное небо, сизое, как доски, которыми вымощен Ивдель».

Достоинством этой коллекции становится и нынешняя жизнь героя, включающая его первую семью и трагическую смерть сына, а затем и смерть родителей. Все эти события если не переносятся на лист бумаги, то остаются в памяти «Михаила Шишкина» и постепенно наделяются совершенно особым смыслом: «Возвращались поздно, чуть ли не на последнем поезде метро. Ты всю дорогу молчала, положила голову мне на плечо и заснула – намаялась. 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 всё это – прекрасно. Понимаешь, Франческа, прекрасно!»

**Форма целесообразности.** Здесь становится понятен недоумённый тон приводимого отзыва Ремизовой. В самом деле, где во «Взятии Измаила» располагается граница между этикой и эстетикой и есть ли она там вообще? Этот вопрос тем более характерен, что последовательный ответ на него был дан самим автором (игнорирование большинством критиков этого факта, конечно, некоторым образом характеризует широту их кругозора). Шишкин так рассказывал о художественной структуре романа: «Общепринятой романной единицей является персонаж. Здесь персонажем является стиль. Не комсомолец 30-х оборачивается российской императрицей, но русские буквы, которыми и комсомолец, и императрица являются, держат их в себе, как в клетке, и заставляют хлебать кем-то заваренную русскую кашу. Несущей конструкцией текста является

царапание стилей, которое играет роль, традиционно отводимую конфликтам между добром и злом, волей героя и роком, человеческим кулачком и медным всадником. <...> Невозможно вычеркнуть во всей партитуре какую-то из нот. Невозможно вычеркнуть из картины мира Чикатило, или Сталина, или Россию – они необходимы для всеобщей гармонии. Без латиницы и мата нарушится равновесие, текст опрокинется. Роман ведь в конечном счете о всеобщей гармонии»<sup>81</sup>.

Итак, сам автор переносит акцент с классического понимания «психологической», «персонажной» литературы, на литературу, в которой мера правдоподобия – стилистическая<sup>82</sup>. Здесь уместно вспомнить кантовское определение: «*Красота* – это форма *целесообразности* предмета, поскольку она воспринимается в нём *без представления о цели*»<sup>83</sup>. Или, рассуждая категориями «Взятия Измаила», жизнь сохраняется не правдоподобием деталей, а связностью рассказа о ней, поскольку лишь рассказанное остаётся в чьей-то памяти, на чьей-то бумаге. Применительно к тексту Шишкина как нельзя более справедливым кажется расхожее суждение: «Стиль – это человек». Как замечает один из сквозных «голосов» романа, некий Д., «как любое целое состоит из частей, так любое слово, самое маленькое, состоит из уточняющих понятий. Вот хотя бы этот вечер, который сейчас еще есть, а больше никогда не будет. Чтобы объяснить его, недостаточно ни календаря, ни времени суток, ни погоды, ни географии, ни этого полумрака. Придется

---

<sup>81</sup> «Тот, кто взял Измаил»: Интервью с М. Шишкиным // Итоги. 2000. № 42 (228).

<sup>82</sup> Как замечает исследователь, «в романе "Взятие Измаила" автор конструирует уникальный "мироязык", *стилистическое корневище* которого как сложная система сплетений нормативного и ненормативного, современного и псевдоисторического, узуального и окказионального, высокого и низкого обеспечивает нестандартное выражение вечных истин и небанальное обобщение» (Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2010. С. 44; курсив автора).

<sup>83</sup> Кант И. Критика способности суждения // Он же. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С.240.

объяснить вас, меня, вот эту корзину. А кто вы? Кто я? Кто в этой корзине? Стоит только потянуть за эту ниточку – и конца не найдешь».

**Центрбежность финала.** Но «Взятие Измаила» – не только о структуре памяти, это ещё роман об обретении и утрате себя личностью и страной, роман о России. Если на протяжении повествования тема отсутствующей родины носила у Шишкина, как у Андрея Синявского, «стилистический характер», то в заключительном эпизоде романа она ставится с предельной сюжетной прямоотой. Сев в вагон швейцарского поезда и забывшись в коротком сне, герой вдруг понимает, что оказался вне времени и пространства:

*«И вдруг оказалось, что я вовсе не еду в поезде, а кручу педали велосипеда. Того самого "орленка". Это мы с отцом поехали в Ильинский лес, тоже залитый туманом. Он на своем трофейном умчался вперед и кричит мне из-за серой пелены:*

*– Догоняй! <...>*

*Тут сзади раздается топот сапог.*

*Я знаю, кто это.*

*Обернуться боюсь. Жму на педали что есть сил, а ноги не слушаются, колеса "орленка" вязнут в тумане, как в песке.<...>*

*Его рука хватает меня.*

*Просыпаюсь.*

*Кондуктор трясет за плечо:*

*– Ваш билет! Вы не проехали? <...>*

*Вскакиваю, очумело выбегаю из вагона. Поезд тут же, прогнав гудком остатки сна, проплывает мимо и растворяется.*

*Оглядываюсь и ничего не вижу. Где сошел? Куда попал? Затихает за туманной кашей грохот колес, замирает на рельсах гул.*

*Чувствую – на голове по-прежнему та прокисшая шапка.*

*Провожу рукой по волосам.*

*Ушанка-невидимка.*

*Пялю глаза в туман – проступает только на несколько шагов мокрый асфальт платформы. Шпалы дымятся.*

*И все никак не могу понять – где я?»*

Повествовательный вектор «Взятия Измаила» не центростремителен, как в классическом романе (например, в «Записках Ларионова»: от рождения к смерти), а центробежен: раскручиваясь по всё более широким сюжетным спиральям (от записок путешественника по средневековой Руси иностранца до сбивчивого внутреннего монолога сталинской ээчки), в конце романа он сводится к одной точке – судьбе частного человека Михаила Шишкина, заблудившегося на неизвестном перроне. В этом смысле «Взятие Измаила» – произведение о невозможности освободиться от России, её языковой власти.

**Чистое искусство в русской литературе.** Впрочем, ошибочно было бы толковать эту сцену только в идеологическом ключе. Зададимся лучше сугубо эстетическим вопросом, так ли идейная структура «Взятия Измаила» противоречит жанровым традициям русского «гуманистического» романа, как это старались представить отечественные критики? В русской литературе все дороги ведут к «Евгению Онегину». Игра со стилистическими планами во «Взятии Измаила» напоминает лотмановский анализ «Евгения Онегина», когда исследователь замечает, что классицизм и романтизм встречаются рядом на уровне соседних строк:

*И так они старели оба,  
И отворились наконец  
Перед супругом двери гроба,  
И новый приял он венец.*

*Он умер в час перед обедом,  
Оплаканный своим соседом,  
Детьми и верною женой,  
Простосердечней, чем иной,  
Он был простой и русский барин...*

Первая строка, по Лотману, – романтизм, вторая-четвёртая – классицизм, пятая и последующие – наивный, сельский натурализм. Всё это Пушкин соединяет в одном дискурсе – это, по Лотману, и есть подлинный реализм, стереоскопическое соединение противоположных точек зрения текста<sup>84</sup>. Разрушая романную иллюзию, Пушкин добивается непосредственного соприкосновения читателя с жизнью. Он создаёт не роман и даже не роман в стихах (как известно, дьявольская разница), а как бы ставит читателя один на один с действительностью.

Это и была главная пушкинская новация. Он ломал самую форму романа как жанрового априори и предлагал читателю вместо романа – текст. Самое интересное, однако, заключается в том, в какой форме русская литература продолжала реалистические традиции Пушкина. Она пошла за Пушкиным, в то же время не поняв его, и превратила технический прием – отчуждения текста от читателя, равно как и от жанра, – в жизненную тему, социально и культурно обусловленную. Последствия были колоссальными: русская литература родила пресловутых «лишних людей» как социально-культурную тему русской жизни. Но эти люди были поистине лишними, они родились, так сказать, в пробирке – из особенностей композиции пушкинского романа. В качестве характерного пушкинского влияния Лотман указывал на пример Льва Толстого, написавшего «Анну Каренину» как некую альтернативу «Онегину»: посмотреть, что стало бы с пушкинской Татьяной, если б она отдалась чувству, а в

---

<sup>84</sup> Лотман Ю.М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб, 2003. С. 426-428.

последней сцене муж-генерал и вправду бы их засёк, как ранее вообразал Николай Полевой.

Пушкин дал русской литературе не содержание, не сюжеты, не идеологию, а форму, формальные схемы. При этом случился парадокс: русская литература приняла пушкинскую форму за содержание – наполнила его содержанием, и, как выясняется, мнимым.

В качестве яркого примера можно привести казус с феноменальным успехом романа Чернышевского «Что делать?». Роман, написанный так плохо, что цензоры нарочно пропустили его в печать, чтобы повредить автору, имел мощный читательский успех и привёл к сногшибательным результатам. Как получилось, что такая плохая книга оказалась столь эффективной? Набоков в четвертой главе «Дара» язвительно заметил, что этому способствовал «гениальный русский читатель, который понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный беллетрист». Изощёренная способность «читать между строк» обернулась неспособностью понять собственно стилистический уровень автора<sup>85</sup>.

**Архаизм и новаторство.** И вот, включая «Взятие Измаила» в лотмановскую парадигму русской литературы, мы видим, что все основные, столь трудноуловимые, но всё же осязаемые параметры этого текста – ясное и последовательное отражение глобальных тенденций отечественной словесности: возвращение форме русской литературы её подлинного смысла. Факт, что «Взятие Измаила» был создан за пределами России, символичен лишь в том отношении, что придаёт художественному эксперименту писателя характерную «чистоту» опыта в его личной словесной лаборатории. Михаил Шишкин – тот же Шишков XXI века; его проза – высокохудожественная каталогизация накопленного русской прозой за последние полтора-два века. Если этот роман и мог быть воспринят читателями как постмодернистский, то только в

---

<sup>85</sup> Разбор этого случая см. в: Жолковский А.К. О пользе вкуса // Он же. Осторожно, треножник! М., 2010. С. 33-49.

смысле той диалектики, что была описана Ю. Тыняновым в классической работе «Архаисты и новаторы», согласно которой всё якобы новаторское остается в прошлом, а всё «опускаемо-архаистское» рано или поздно станет новаторством. Сам Шишкин признавался: «А новый это тип романа или нет, в общем-то, не так и важно: все новое быстро стареет, особенно в словах. <...> Я хочу соединить все словесные достижения западной литературы, её техническую изысканность с русской любовью к Акакию Акакиевичу. Джойс любит слова, а героев своих презирает. В этом смысле мой текст, по крайней мере, мне бы очень этого хотелось, есть ни что иное, как классический русский роман, написанный сегодня»<sup>86</sup>. Эти слова были сказаны писателем после выхода его третьего романа «Венерин волос», что лишь подчёркивает общность художественной природы двух текстов.

Радикальность же художественного эксперимента Шишкина в том, что он стёр, как губкой со школьной доски, все границы: между историей и современностью, реальностью и выдумкой, жизнью и рассказом, жизнью и смертью. Этот совершенно особый мир держится только таким же особым и странным шишкинским рассказом о нём, и вне слова как особой формы создания и удержания этого мира он неизбежно распадается. Важно лишь понять, из какого именно слова рождается жизнь, что можно узнать из человеческого рассказа, а чего узнать нельзя никогда. Искать ответ на этот вопрос писатель продолжил в своём следующем романе «Венерин волос».

---

<sup>86</sup> Шишкин М. Язык – это оборона: Интервью //Критическая масса. 2005. № 2.

## **Эккурс II: Куда уходят корни жанра, или Ещё раз о «джойсовском» типе романа**

Если «Записки Ларионова» построены на едином сюжете, как бы заимствованном из классической литературы XIX века и каталогизирующем его лингвистические ценности, то «Взятие Измаила» – это сама фактура, субстанция русского языка, самый сложный экспериментальный реактив. Ключевая особенность обоих произведений заключается в том, что эти тексты обращены не только собственно к «памяти жанра», но скорее к памяти языка, логосфере во всём разнообразии её дискурсивных проявлений. При этом текст и язык не связаны друг с другом отношениями иерархической субординации; в данном случае они скорее «перекрывают» друг друга.

Язык сам по себе принципиально не онтологичен; он оперативен и не завершён; он обслуживает ситуативно варьирующуюся реальность, фрагментирует её и оттого связывает обозначения объектов формально-синтаксически<sup>87</sup>. Именно дискурсивность или, что то же самое, онтологизация естественного языка возводит его в ранг Логоса, бытийного Слова. В дискурсе бытие эстетизируется, историзируется, политизируется, обоготворяется, юридически узаконивается и, наконец, признаётся как таковое, в чём состоит задача,

---

<sup>87</sup> Ср. понятие «коммуникативного фрагмента» в: Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996. Согласно концепции учёного, говорящий не обращается к неким правилам, утверждённым в его сознании, а апеллирует к готовым, устоявшимся в его памяти речевым блокам, сочетаниям слов, целым предложениям, цитатам и ассоциациям; тем самым умение говорящих оперировать различными морфологическими формами слов определяется непосредственным знанием словоформ как таковых, вернее, знание каждой словоформы укоренено в сфере её употребления, в составе множества хранимых памятью выражений, но не в абстрактных грамматических парадигмах. В силу такого понимания коммуникативных процессов теория Гаспарова получила название «лингвистика языкового существования».



решаемая философией. Короче говоря, сколько дискурсов и сколько авторов у каждого из них, столько и смыслов у бытия, столько и Откровений о нём.

Не будучи прикрепленным ни к бытию, ни к небытию, такой текст, как «Взятие Измаила», не может представить читателю единый образ времени – и разнообразит его в различных жанровых вариациях. В максимуме же произведение политемпорально и потому жанрово неоднозначно. Вообще, в той версии романа, которую создает во «Взятии Измаила» Шишкин, написание романа имеет много общего с совершением ритуала – феноменом, который служит прообразом всех жанров в истории культуры. Вспомним центральное событие архаического универсума, которому посвятили фундаментальные исследования В.Я. Пропп и О.М. Фрейденберг, – событие инициации (посвящение юноши в зрелые мужчины). Смысл этой процедуры заключался в череде сложных и мучительных испытаний, через которые должен пройти малолетний герой, чтобы добиться признания себя полноправным членом сообщества. По логике мифа, чтобы родиться вновь, нужно предварительно умереть – в этом характерном стирании границ между жизнью и смертью уже можно усмотреть первоначало некоего скандала, в котором участвовал весь первобытный коллектив. В этом смысле первофеномены жанров, развившиеся из ритуала, как их описывала Фрейденберг, скандальны уже в силу своего происхождения.

Аналогичным образом «Взятие Измаила» берёт своё начало в творческих опытах пионера Миши (попытка эстетической инициации), а продолжается в эмиграции, то есть после символической смерти, и, в конечном счёте, размыкается в пространство русского языка. Ритуальность в смысле Фрейденберг заложена здесь в сюжетной идеологии, но в творчестве других писателей может переходить и в область чистого сюжета. К примеру, её обыгрывание до сих пор создаёт пресловутую скандальность в текстах типологически близкого Шишкину Сорокина, любимым приёмом которого является

внедрение в сюжет неких ритуальных элементов, внешне абсурдных и порой отвратительных, но чрезвычайно значимых для персонажей и в конечном счёте определяющих собой действие. Омерзительная натуралистичность произведений Сорокина легко объяснима: ритуал соматичен, напрямую связан с плотью, которая служила древнему человеку главным медиальным средством связи с космосом. При этом ритуальное тело имеет вселенский характер, что отражается, например, в культах Осириса и Диониса, чьи разъятые останки были рассеяны по свету, или, скажем, в храмовой проституции, предоставлявшей жрицу в распоряжение любого мужчины.

Выводя жанр из ритуала, можно представить его генезис как постепенное расподобление этой изначальной телесности. Другими словами, присутствие автора в жанре в истории словесности принимает самые разные формы. В фольклоре оно телесно: текст авторизуется исполнителем, на непосредственную сюжетную темпоральность накладывается время его разыгрывания, предусматривающее в свою очередь непосредственный коммуникативный контакт между сказителем и аудиторией. В средневековой европейской словесности текст варьируется за счёт того, что к нему подключается время письма: переписчик текста в известном смысле обновляет его, преподносит читателям в собственной редакции. По мере нарастания истории, ставящей под сомнение непреходимость традиций, жанры всё более персонализируются – как с эстетической точки зрения, когда автор автобиографически утверждает себя в силовом поле жанра, так и с юридической, когда писательская индивидуальность легитимируется в понятии авторского права – вплоть до девалоризации личного вклада в жанр, свойственной посмодернизму.

Если передаваемый в устной трансляции миф ещё удерживает общение в телесных рамках, не отчуждает адресанта от адресата, предполагая их соприкосновение, то письмо располагает собственным телом (что особенно ощутимо в пиктографии), оно историзует отправителя, замещая его. Взглянув с этой точки зрения на жанровые эксперименты

Сорокина, можно утверждать, что самые жуткие эпизоды его произведений не те, в которых жарят девочек (рассказ «Настя») или насилуют в мозг беременную женщину (роман «Сердца четырёх»), а те, с которых запечатлена сама инерция письма, внеположная живому течению языка. Показателен, к примеру, один из поздних рассказов Сорокина «Сердечная просьба», вошедший в сборник «4». Этот рассказ представляет собой то ли написанное, то ли задуманное письмо старика-инвалида сыну и его семье. Суть письма можно пересказать так: старик увидел на комодке молоток и боится, что сын принёс молоток специально для того, чтобы убить его, старика, потому что он занимает жилплощадь, от него много хлопот, он мочится по ночам в постель и т.п. Соответственно, старик постоянно повторяет просьбу – не убивать его и вообще унести молоток – и торжественно обещает есть только вермишель, не создавать лишних хлопот, не выходить из своего угла, не попадаться на глаза семье и вообще умереть через два года «как честный человек» и освободить жилплощадь. И хотя тон рассказчика, естественно, очень эмоционален, настойчивое повторение ключевых (и самых страшных) моментов этого письма приводит к тому, что они перестают восприниматься читателем как нечто необыкновенное и становятся фактически обыденными жизненными обстоятельствами. «А я теперь утром вермешель в обед вермешель и в ужин вермешель и не накапаю нигде и никогда. Я ш все делал как надо и мама наша не дожила а мы с нею все правильно штоб было все хорошо и не надо молоток в комод штоб там страшно и трясутся руки ходуном. Я теперь буду обещать вам по честному што через два года я умру и освобожду помещение и это я обещаю железно как советский рабочий и ответственный»<sup>88</sup>. Если в знаменитом сборнике ранних рассказов «Первый субботник» Сорокин демонстрировал игру с пустыми стилистическими формами, то в «Сердечной просьбе» условность художественного приёма более концептуальна: монотонное перечисление

---

<sup>88</sup> Сорокин В. 4. Рассказы. Сценарии. Либретто. М., 2005. С. 35.

повторяющихся подробностей обнажает саму фактуру жизни, жуткой и зловещей в своей обыденности.

В радикальном интеллектуальном усилии думающий задается вопросом, насколько бытийно бытие, есть ли всё, что ни есть, помимо дискурсивности. На этот вопрос нет иного ответа, кроме замолкания, дискурсивной фрустрации: согласно известному афоризму Витгенштейна, «о чём нельзя говорить, о том следует молчать». Самый известный маргинальный жанр, роман, потому и получил такой статус, что уходил своими корнями не к определённом оформившемся жанру (канону), а к живой и подвижной логосфере народно-смеховой культуры, что позволяло ему преломлять и переосмысливать в себе готовые жанры<sup>89</sup>. Представляя собой «жанр без берегов», роман пародирует и отменяет даже сам себя. Когда пятидесятипятилетний Сервантес решил переписать любимый на заре своей жизни рыцарский роман, то в 1605 году это оказалось возможным лишь в форме пародии на жанр рыцарского романа как таковой. Поэтому, к примеру, пейзажи «Дон Кихота» – это не обожжённые солнцем гористые кастильские степи, а дословные штампы итальянской второразрядной прозы. Аналогичным возвышенно-пародийным содержанием характеризуются и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, и «Приключения Тристрама Шенди» Стерна, и «Евгений Онегин» Пушкина.

И в романах XX века специфическое многоголосие их повествовательной структуры заставляет вспомнить архаичный

---

<sup>89</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман // Он же. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 448. И.П. Смирнов, склонный понимать бахтинскую мысль о маргинальности романа ещё более радикально, определяет этот жанр как инобытийный литературе в целом: «Роман, стало быть, – парадоксальное Другое литературы. Как максимально иное, чем она, роман подменяет собой не отдельные жанры художественной словесности (как это наблюдается в фольклорных пародиях на волшебную сказку, былинку и лирическую песню), но дискурс в целом» (Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 180).

синкретизм, неразличение субъекта и объекта. Начало этому, как и многому другому, положено в джойсовском «Улиссе» – пратексте мирового модернизма. Данный пример тем более характерен, что маргинальный статус этого романа сравнительно недавно был живым фактом истории литературы<sup>90</sup>. До настоящего времени особую проблему составляет специфическая многосубъектность джойсовского нарратива. Помимо повествователя, который иногда может совершенно самоустраняться, в каждом эпизоде фигурируют один или несколько героев, сквозь призму сознания которых даны события. При этом в речи героев беспрерывно происходят спонтанные пересечения субъектных границ «я» и «другого». Так, Стивен преимущественно видит себя как «другого»: «С венчиком на голове, обречённый карам, вижу его себя, ковьяляющего вниз»<sup>91</sup>. Блум способен не только видеть себя со стороны, но временами становится «одержим» голосом и сознанием другого персонажа, например, Молли: «Я проживаю на Экклз-стрит. Моя супруга я дочь заслуженного воина»; «Лишён возможности шире повидать мир с тех самых пор, как моя чурка неотёсанная меня взял в жёны».

Наконец, роман содержит эпизоды, в которых смешение действующих субъектов (в котором ещё можно различать отдельные роли) переходит в принципиально иное состояние синкретизма. Так, в XIII эпизоде «Навсикая» звучит «очень специфическая речь, сливающая в себе несколько голосов... <...> Центральный, ведущий голос – поток сознания Герти. Но он как бы раздваивается в себе». Второй голос «не выражает героиню, а передразнивает её, издевается над ней. Это непонятно. Мы – внутри потока сознания Герти, говорить может лишь она; но она неспособна себя пародировать! Насмешка, ирония над собой совершенно не для неё, пародии нет места в

---

<sup>90</sup> Он был издан ограниченным тиражом в Париже и до 1937 был запрещён в Англии, а его выход в 1934 в Нью-Йорке навлек на издателя судебные преследования; лишь в 1960 вышло первое издание романа в Ирландии.

<sup>91</sup> Здесь и далее перевод В. Хинкиса и С. Хоружего.

её потоке сознания. И мы теряемся, мы не знаем, где мы и кто нам говорит»<sup>92</sup>.

Ещё более непривычна повествовательная манера в XVI эпизоде «Эвмей»: «Кому принадлежит такая речь? Мы не внутри сознания героев, и это не их речь; но при столь же специфических свойствах это и не речь автора... <...> Единственное, что остаётся, – речь рассказчика. Но ведь никакого рассказчика, никакой «фигуры говорящего» тоже нет. Здесь перед нами ещё одна важная черта прозы Джойса. Она пишется со многих позиций, многими голосами, но в ней вовсе не выполняется привычное правило традиционной прозы – чтобы каждый голос принадлежал определённому зримому лицу»<sup>93</sup>.

Итак, даже столь широкое понятие как «поток сознания» оказывается недостаточным, чтобы объяснить нарративные закономерности «Улисса»: этот приём не только кардинально отличается от «потока сознания», скажем, у Пруста, но не совпадает с собой собственно в границах джойсовского произведения. В первую очередь, именно понятие сознания оказывается здесь компрометируемым. Как замечает исследователь и переводчик: «Нет на поверку личности, которая не была бы тёмной личностью, клубящимся облаком обличий. В чём неопровержимая печать личности, чем свидетельствуется её идентичность? Чем именно я – это я, а не другой? Именем? Внешностью? – Нет. А чем тогда? Об этом размышляет "Эвмей", но ответа не даёт»<sup>94</sup>.

Не даёт, конечно, ответа только логического, формального, но свидетельствует самой художественной тканью романа. Неслучайна реплика переводчика «Улисса»: «мы не знаем, где мы и кто нам говорит». Нельзя ли предположить, что, прежде всего, мы находимся внутри самого языка, «гул» которого и воспринимаем, а лишь потом этот смысловой поток более-менее формально делится автором на

---

<sup>92</sup> Хоружий С. Комментарии // Джойс Д. Улисс. М., 1993. С. 622-623.

<sup>93</sup> Хоружий С. Цит. соч. С. 652.

<sup>94</sup> Хоружий С. Цит. соч. С. 652.

отдельные голоса? Хотя в сюжетном плане содержание романа укладывается в один день, характер воплощаемых хромотопических ситуаций предельно разнообразен, поскольку в художественном пространстве «Уллиса» переживается сразу множество историй: техно- и логосферы, личностей и социумов, семей и этносов и т.д. вплоть до истории человечества («гомеровский» план романа). Недаром Сэмюэл Беккет заявлял, что текст Джойса надо не читать, а слушать.

В собственно композиционном смысле «Улисс» может быть описан с точки зрения традиционных гиперриторических структур, таких как текст в тексте. Но здесь нужно иметь в виду сущностное отличие. Писатели XX века, создавая метароманы, писали о том, как они пишут роман, то есть размышляют о своей авторской позиции. Так, в булгаковском романе «Мастер и Маргарита» Иван Бездомный пишет антирелигиозную поэму о Христе, редактор Берлиоз советует внести ему идеологические поправки, появляется Воланд и рассказывает остолбеневшим членам Массолита сцену допроса Иешуа Понтием Пилатом, которая является частью, как узнает в дальнейшем читатель, романа Мастера. Причём если Воланд, по его словам, присутствовал при этой сцене лично, то Мастер гениальным чутьём художника угадал то, что происходило две тысячи лет назад во дворце царя Ирода.

Но подобное деление на язык и метаязык опять приурочивает нас к субъектно-объектной структуре. А применительно к «Улиссу» и произведениям «джойсовского» типа вплоть до «Взятия Измаила» мы имеем дело с метаязыковыми конструкциями вне их приуроченности к структуре субъекта и объекта: возможности художественной рефлексии заложены в самой форме, роман и есть та структура, которая занимается самообъяснением. Поэтому «Улисс» завершается монологом Молли, представляющем собой квинтэссенцию всех предъявленных повествовательных возможностей, а речь Молли, в свою очередь, венчается знаменитым «Да»: «и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да

и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да». Это «Да» с заглавной буквы представляет собой чистый акт безличного, безымянного утверждения, некое безусловное Да, которое ещё не знает разделения на «да» и «нет»<sup>95</sup>. Аналогичным образом и «Улисс» продолжает существование литературы, длит речевое усилие, гарантирует бытию. Творческая сила такого романа – не центростремительная, но центробежная: он укоренён в логосфере и одновременно открыт ей.

Такая дискурсивность отличается двумя характерными чертами: она обнаруживает в рисуемой действительности потенциальность, постоянную воссоздаваемость и берёт свои объекты в таком объёме, которому противостоит ничто (ведь нельзя заглянуть за границы языка). Будучи бытийными, эти дискурсы гарантируют своим создателям твёрдое место в памяти культуры, неустрашимость оттуда (не всегда *de jure*, но всегда *de facto*).

Вспоминая знаменитый тезис Бахтина о взаимосвязи между эпосом и романом, можно добавить, что в некотором смысле роман предшествует и эпосу – поскольку своим субъектным синкретизмом более всего связан с мифом. В романских сюжетах поэтому прочитываются характерные мифологические коннотации: скажем, скупка Чичиковым мёртвых душ напоминает мифологический сюжет собирания частей разъятого бога (Озириса и пр.), «крестный путь» Раскольников соотносится с нисхождением Орфея в ад, а «идиот» Мышкин – с фигурой Христа и т.д. В культуре же XX века мифологическую семантику осваивали столь активно, что,

---

<sup>95</sup> Помимо прочего, свою роль в этом эпизоде играют и чисто физиологические мотивы – менструация Молли и её сексуальные фантазии: романский сюжет словно эмануруется из тела героини, воплощается в соматике и тем самым напоминает об архаической связи жанра с ритуалом (в котором вселенная возникает из человеческого тела, например, Пуруши), ещё раз мотивирует джойсовский субъектный синкретизм.



наконец, привыкли к ней, о чём свидетельствуют столь прямолинейные художественные построения, как, например, «Кентавр» Дж. Апдайка, мифологизм которого поверхностен и очевиден. Однако если миф обращён к человеческому инобытию, началу мироздания и представляет законченное, циклически повторяющееся целое, то роман, конечно, весь сосредоточен на незавершённом, начинающемся и тем самым обращён в будущее.

### Глава III

## БЫТЬ НИГДЕ, ПИСАТЬ НИОТКУДА: О ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ И ВНЕ РОМАНА

### 3.1. «Венерин волос»: бытийность романного слова

*Скажи ему, как всё произошло  
И что к чему. Дальнейшее – молчанье.*  
У. Шекспир, «Гамлет»

**Замысел.** То, что роману «Венерин волос» сразу же после его публикации в 2005 году была присвоена премия «Национальный бестселлер», глубоко парадоксально. Это произведение никогда не станет бестселлером, потому что разгадывание его сложной художественной структуры явно противоречит привычкам читателей популяризированной словесности. Вряд ли оно приобретёт и статус национального, поскольку сам автор ещё до окончания романа указывал на его принципиальную интернациональность: «"Измаил" – это "собрание пестрых глав". Для меня тот роман – уже давно прошлое. Он слишком закупоренный, слишком русский. В новой книге, которую пишу по-русски, я хочу говорить о таких вещах и так, чтобы написанное было внятно и эллину, и иудею. Так писали евангелисты, так писал Толстой. Я должен найти новую внятность»<sup>96</sup>.

Если «Взятие Измаила» был романом «о невозможности освободиться от России», то «Венерин волос» – это «роман о любви... О преодолении смерти, которая и есть граница между людьми»<sup>97</sup>. Главный интерес, однако, представляет ответ на вопрос, как в зависимости от новой идейной установки

---

<sup>96</sup> Шишкин М. Я уехал в Швейцарию, а окунулся в Россию: Интервью // Российская газета. 19.05.2004.

<sup>97</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

изменился собственно художественный инструментарий приёмов автора.

**Оборона рая и рассказанные судьбы.** Начало «Венерина волоса» обманчиво сюжетно. Это истории, рассказанные россиянами, обратившимися в швейцарский центр приёма беженцев. Они попали в Цюрих из Чечни: из детского дома, из тюрьмы; их дома сожгли, родителей убили, детей расстреливали в упор, их самих насильовали черенком метлы. Все эти истории переводит русский служащий посольства, именующий себя Толмач, альтер эго автора: «Короче, эта империя кем-то общепризнана лучшим из миров, в котором ваш покорный – вы интересуетесь, не начальник ли? – не начальник. <...> Министерства обороны рая беженской канцелярии толмач. 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»<sup>98</sup>. Повествование начинается с таких допросов и строится в форме сменяющихся диалогов, в ходе которых безымянные беженцы отвечают на вопросы немца Петера Фишера

Переводя все эти жуткие подробности на немецкий язык, Толмач в буквальном смысле «пропускает их через себя», но при этом понимает, что многие рассказы беженцев наполовину вымышлены, наполнены натуралистическими подробностями с целью склонить европейских чиновников на свою сторону. Потому от диалога к диалогу истории обрастают всё более причудливыми, фантазмагорическими подробностями: «Вот приходит какая-нибудь и говорит: "Я – простая пастушка, подкидыш, родителей своих не знаю, воспитал меня обыкновенный козопас, бедняк Дриас". И начинается лько в строку. <...> А чтобы отказать разбойнику, достаточно найти несоответствия в показаниях – Петр достает с полки заплечных дел книжицу – и пошла писать губерния. Скажи-ка, мил

---

<sup>98</sup> Здесь и далее текст приводится по изданию: Шишкин М.П. Венерин волос. М.: Вагриус, 2005.

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?»

Все эти странные подробности и нелепые уточнения должны показать условность внешней фабулы и подчеркнуть аллегорический смысл сюжета. В понимании Толмача (а мы воспринимаем рассказы беженцев только через призму его сознания) процедура получения гражданства сродни Страшному суду, а допрашивающий Петер есть ни кто иной как апостол Пётр, стоящий у божьих врат. Будучи намечена во «Взятии Измаила», в «Венеринном волосе» эта метафора получает недвусмысленное толкование:

*«Вопрос: <...> И вот 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. <...> Но все это чушь, на самом деле все не так. Нельзя же быть таким наивным, чтобы думать, будто кто-то согласится слушать вас всю жизнь! Впрочем, извините, я сорвался, говорю о чем-то не том. <...>*

*Ответ: А я вот смотрю, все-таки интересная у вас работа. Прямо как следователь. Что, где, куда, почему да зачем. Вынь да положь. Хочешь не хочешь, а дело шей.*

*Вопрос: Было бы из чего шить. <...>И потом: все истории уже сто раз рассказаны. А вы — это ваша история.*

*Ответ: А какая у меня история?*

*Вопрос: Да любая. Всегда хорошо идет какая-нибудь простенькая, банально-сентиментальная история, вроде как была принцесса, а стала Золушкой»*

Выражение «шить дело», относясь к тюремному жаргону, в данном случае отсылает не столько к делопроизводству, сколько к греческим прялкам, держащим в руках нити живущих и ткущих их судьбы. Кроме того, само слово «текст», а также производные от него и производящие его корни имеют, как известно, ряд характерных значений «ткань, связь (textum), сплетение, связанное изложение (textus); ткать, сплестать (texo); укрывать, скрывать (tego); замысел, план (tela); убежище, тюрьма (tectum); скрыто, осторожно (tecte); льстивые слова, сладкоречие (tectorium)»<sup>99</sup>. Описываемая Шишкиным ситуация допроса так или иначе соотносится со всем спектром этих значений, но главный её риторический эффект – в правдивости историй, которой стремятся достичь или имитировать рассказчики. Как писал Бахтин, «даже заведомо ложное слово не бывает абсолютно ложным, и всегда предполагает инстанцию, которая поймет и оправдает хотя бы в форме: всякий на моем месте солгал бы также»<sup>100</sup>. Однако на «Страшном суде», описанном Шишкиным, никто не собирается никого оправдывать и вообще как-либо оценивать рассказываемые истории:

*«Ответ: Скажите, а зачем вы записываете то, что я говорю, если все равно никакого толка не будет. Ведь скажут: послушал колокольчики, и давай, вали отсюда! Я знаю, так всем говорят.*

*Вопрос: Чтобы от вас хоть что-то осталось.*

*Ответ: Значит, то, что вы про меня запишете, – останется, когда меня уже здесь не будет?*

*Вопрос: Да.*

*Ответ: А то, что вы не запишете, исчезнет вместе со мной? И ничего не останется?*

*Вопрос: Нет. Ничего.*

*Ответ: И я могу рассказать про всех-всех-всех?*

---

<sup>99</sup> Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 1000, 1010.

<sup>100</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 306.

*Вопрос: Можете, но у нас очень мало времени.  
Расскажите про тех, кого вы любите».*

**Dico sum.** Несмотря на всю ужасающую выразительность прослушиваемых Толмачом историй, они располагаются скорее не в этической, а в эстетической плоскости. Они призваны утвердить сам факт существования рассказывавших и с какого-то момента начинают жить только в голове Толмача: «И понеслась: вопрос-ответ, вопрос-ответ. <...> Потом перерыв, кофе из пластмассового стаканчика. В другом окне другой двор, тоже снег, и негритята играют в снежки. Но эти негритята ведь только что играли в снежки или уже год пролетел? И снова вопрос-ответ, вопрос-ответ. Будто разговариваешь сам с собой. Сам себе задаешь вопросы. Сам себе отвечаешь».

С философской точки зрения только такая автокоммуникативная ситуация и будет единственно честной, попытка же сообщить что-либо другому парадоксальным образом испытывает сопротивление языка. Известно, что наша логика не справляется с понятием существования: предикат, имеющий это значение, может быть одновременно и предикатом и квантором. То есть если мы хотим сказать: «Единорогов не существует», то мы тем самым утверждаем: «Существует такая вещь, как единороги, которых не существует» (но, заметим, именно благодаря подобной путанице и возможна художественная литература, говорящая о существовании персонажей, которые на самом деле никогда не существовали).

Это противоречие отчасти было разрешено в рамках т.н. «перформативной теории» языка, сформулированной в 1970-х гг. Дж. Остином, в соответствии с которой любому высказыванию предшествует некий перформативный элемент: «Я говорю тебе, чтобы ты слышал и понял». Перформативы – это приказы, просьбы, предложения, молитвы; к ним не применимо понятие истинности, но применимо понятие успешности их совершения.

Похоже, что всё, что говорится, не является ни истинным, ни ложным. Твёрдо можно утверждать лишь одно: «когда человек говорит нечто, несомненным при этом является лишь сам факт говорения, и мы можем, перефразируя Декарта, сказать: "Dico ergo sum" или, учитывая поправку Хайдеггера, "Dico sum"»<sup>101</sup>.

Толмач размышляет об этом так: «Пусть говорящие фиктивны, но говоримое реально. Правда есть только там, где ее скрывают. Хорошо, люди не настоящие, но истории, истории-то настоящие! Просто насильовали 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. Всё как было. И ничего не придумывать. Мы есть то, что мы говорим. Свежеструганая судьба набита никому не нужными людьми, как ковчег, все остальное – хлябь. Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами».

**Толмач и проблема рассказчика.** Наличие рассказчика само по себе актуализирует вопрос о достоверности или недостоверности того, о чём рассказывается. Это принципиальная композиционная особенность «Венерина волоса»: рассказчик снимает напряжение, он работает против интриги, но тем самым делает повествование более сложным. Ведь помимо службы в посольстве Толмач занимается ещё и тем, что пишет письма сыну, которого называет Навуходозавром. Эти письма носят полуфантастический характер: сын Толмача предстаёт в них королём некоего чудесного государства, расположенного далеко от Швейцарии: «Любезный Навуходозавр! <...> Интересно, когда вы получите вот это мое послание? Такие письма идут медленно, тем более если их не отправлять. Неотправленные письма

---

<sup>101</sup> Руднев В.П. Основания философии текста // Митин журнал. 1991. № 40.

доходят вернее. У неотправленных писем есть особенность протыкать время. Без всяких марок и штемпелей – прыг – и уже у вас в руках. Можем через многолетье и многозимье поболтать о погоде – я сейчас и здесь, а вы тоже сейчас и здесь. Что там у вас? Вселенная расширилась? А какой день недели? Что за полушарие за окном?»

Непонятно, то ли это игра по заранее установленным правилам, и сын находится за границей, то ли письма адресованы уже погибшему мальчику, если вспомнить заключительные эпизоды «Взятия Измаила», в котором тоже действует «альтер эго» автора. Художественное пространство романа допускает, видимо, обе догадки. При этом особое внимание в письмах уделяется историям, которые переводит Толмач: «У нас все по-старому. Вселенная расширяется. Толмач толмачит. Вот придешь домой, а выкинуть из головы все, что было днем, – не получается. Все с собой домой и принес. Никак от тех людей и слов не освободиться. <...> Так вот, приезжают сюда всякие, все какие-то помятые, недалекие, с плохими зубами — и врут. <...> Бьют на жалость! В рай они захотели! Мученики нашлись! А дело не в жалости. Дело в выяснении обстоятельств. Для того, чтобы не пустить в рай, очень важно узнать то, что было на самом деле. Но как выяснишь, если люди здесь становятся рассказанными ими историями».

Перебиваясь по ходу повествования письмами к Навуходнозавру, диалоги беженцев с Толмачом становятся всё более пространными, пока не превращаются наконец в два самостоятельных монолога, причём говорящие всегда остаются безымянными. Каждый раз, когда (моно)диалог возобновляется, на месте прежней возникает новая самостоятельная история. Неизменным остаётся лишь Толмач, который всё больше воспринимает услышанное как один большой текст, подлежащий переписыванию и исправлениям: «И все это никому не нужно: ни ветеринар, умерший еще в Олимпиаду, ни он сам, со своим желтым крокодилом под мышкой бредущий по берегу, – галька под ногами скрипит и разъезжается, ни его сын-математик, влюбившийся в девушку из хорошей семьи,



студентку физтеха, умную, но глухую. <...> Все это лишнее. Тем более что потом пришла война, и дом сгорел, а фотограф и все остальные уже умерли или еще умрут. Так зачем про них рассказывать? Надо было с самого начала вычеркнуть этого фотографа с его пляжем, таким с утра съезжившимся, тихим, что слышно, как где-то в горах кричат что-то невразумительное, вроде: "Таласса! Таласса!". Из-за таких, как он, появившихся на два стежка с этой стороны и продолжающихся с обратной, как в мебиусном небе, мир только ветвится до бесконечности, растет комом из прошлогоднего снега, отдаляя нападение разбойников».

**(Псевдо)хронотоп.** Почему в «Венеринном волосе» Толмач всё-таки находит себя, а не какое-то другое «Я» и не теряется в сплошном мнемоническом потоке? В этом особенность одной из важных для автора «Венерина волоса» проблем – проблемы памяти. Исследователь феноменологии В.И. Молчанов так пишет о её специфике: «Память предстаёт как уникальное свойство сознания – память сама себя запоминает, а значит, и обосновывает. При этом память не только относит себя к одному и тому же Я, но и предстает как одна-единственная память Я, которая, конечно, может иметь несколько уровней, но которая способна восстановить только одну реальную "историю" Я»<sup>102</sup>. Многосоставный характер шишкинского текста отражает многомерность самого феномена сознания, которое надстраивает одни слои над другими, смешивает их отношения, меняет местами причины и следствия, воплощаясь в причудливых фразах вроде «По радио передают семь смертных грехов: зависть, скупость, блуд, чревоугодие, гордость, уныние и гнев». Или: «Снег валит густой, медленный, прошлогодний».

Поскольку излагаемые истории представляют преимущественно факт сознания Толмача, то их временные и пространственные координаты чрезвычайно подвижны и

---

<sup>102</sup> Молчанов В.И. Исследования по феноменологии сознания. М., 2007. С. 115.

неустойчивы: «Но 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». Поэтому в одном из эпизодов романа греки из повествования Ксенофонта, которого читает Толмач, встречаются с чеченцами, сбежавшими от советских солдат в горы, и все вместе они направляются к морю. Их поход лишён каких-либо топографических ориентиров и понимается как аллегорическое движение в общее бессмертие: «"Вы правы. Эти люди неинтересны. <...> Но дело же не в них. <...>". "Не в них, а в ком же?" "В авторе, Ксенофонте. Представьте себе, сколько людей прошмыгнуло <...>, 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"».

**Коммуникативный провал.** Вообще, все повествование «Венерина волоса», словно в насмешку над бахтинской теорией диалога, сплетено из разговоров, в которых говорящие не слышат друг о друге и говорят каждый о своём, писем, на которые не приходится ждать ответа, чтения текстов на мёртвом языке, и дневников, предназначенных не тому, кто их в данный момент читает. Так, вместе с переводом рассказов беженцев, чтением Ксенофонта и сочинением писем несуществующему сыну Толмач занимается тем, что читает дневник своей жены, которая в романе названа Изольдой. История их любви представляет самостоятельную сюжетную линию: «До толмача у Изольды был Тристан. Они любили друг друга и тоже ездили на каникулы в Италию. Однажды они отправились на каникулы и попали в аварию. Где-то между Орвието и Тоди. Ехали по извилистой дороге над Тибром. Из-за поворота им навстречу вылетел грузовик. Тристан вел машину. Он погиб сразу. Его вдавило рулем. А Изольда выжила. У нее было шестнадцать

переломов. Прошло несколько лет, и она вышла за толмача, и теперь они любили друг друга и ездили на каникулы в Италию».

Однажды Толмач случайно обнаруживает, что Изольда ведёт дневник, о чём ранее было неизвестно: «Это был странный дневник. Изольда делала записи не каждый день и не каждый месяц. Только тогда, когда ей было плохо. <...> И еще было странно, что этот дневник она писала Тристану. Умершему на тех страницах доставалась любовь, а толмачу – обиды, горечь, озлобление».

**Дневник «Изабеллы Юрьевой».** У Толмача есть и ещё один не принадлежащий ему дневник – это дневник уже скончавшейся знаменитой певицы Беллы, который она вела с детства до старости. При этом редкое имя намекает на личность Изабеллы Юрьевой (которая, как и героиня Шишкина, прожила до ста лет), хотя эта фамилия в романе не названа ни разу. В руки Толмача рукописи попали ещё до эмиграции в Швейцарию, когда «молодому учителю позвонили из одного издательства <...> и предложили написать для биографической серии книгу об одной известной когда-то певице, исполнительнице романсов», с прослушиванием которых связаны детские воспоминания и у самого будущего автора. При этом задача, поставленная редактором, в пересказе Толмача носит не столько литературный, сколько метафизический характер: «– Как бы вам объяснить, чего бы мне хотелось, – продолжала она [редактор]. – 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! Понимаете?»<sup>103</sup>. Будучи произнесены в

---

<sup>103</sup> В одном из интервью Шишкин так объясняет эту сюжетную линию: «Если бы вы заинтересовались судьбой Изабеллы Юрьевой и прочитали ее интервью, то увидели бы, что в одном она говорила: "Да, да, я помню, у меня во Франции родился ребенок, который потом умер. Это был мальчик". В другом: "Да, да, я помню, у меня во Франции родился ребенок, который потом умер. Это была девочка". От нее ничего не осталось, и я даю ей жизнь, я ей говорю, как Лазарю: "Иди вон". Я показываю, что Бог может воскресить нас, используя

обстановке нищего издательства, среди замерзающей Москвы, эти слова с евангельским подтекстом приобретают зловещий оттенок, но тем очевиднее показывают подлинную задачу будущей книги: её написание понимается как акт воскрешения, будущая биография превращается в апокриф.

Характерно, что книга так и не была написана («приостановилась, не начавшись, та биографическая серия»), а копия дневников осталась у Толмача: тем самым потенциальный автор стал и единственным читателем не только текстов Беллы, но и, в известном смысле, Текста её жизни: «Старуха действительно писала очень подробно о каких-то ненужных, интересных только ей людях, вспоминала без конца какие-то неважные детали, и для той книги, которую ему заказали, все это было бесполезно». Фрагменты дневника приводятся в романе параллельно с потоком сознания других персонажей и представляют собой важнейшую сюжетную линию. Обстоятельства же смерти певицы Толмач случайно узнаёт только через несколько лет:

*«Когда Белла Дмитриевна умерла, он уже толмачествовал далеко. <...> И так получилось, что толмач шел по своим делам и оказался как раз на Трехпрудном. <...> Он и сам толком не знал, чего хотел и зачем пришел. Не объяснять же ей про старый, перевязанный изолентой проигрыватель в Староконюшенном, про синьора Помидора, про голос дяди Вити, про запах дынной корки. Зачем-то спросил:*

*– А вы были при ее смерти? Как она умерла?*

*Женищина усмехнулась:*

*– Вам для печати или как на самом деле?*

*Пожал плечами:*

*– Как на самом деле.*

---

слово, потому что этот мир был создан словом и словом воскреснем – это эпиграф к моему тексту» (Шишкин М. «...У Бога на Страшном Суде не будет времени читать все книги»: Интервью Н. Кочетковой // Известия. 2005. 22 июня).

*– Тогда вот: не могла, покойница, последнее время никак поспать – что вы хотите, в сто лет! И тут я ночью слышу, как гром. Прибегаю, лампа на тумбочке стояла – валяется на полу разбитая, а Белла Дмитриевна с кровати упала – вся, прости Господи, обосралась. И уже Богу душу отдала. Царство ей небесное».*

**Прагматика дневника и поток сознания.** Роль этого выразительного эпизода будет раскрыта далее, пока же рассмотрим текстуальную природу записей Беллы, ведь они составляют около половины объёма романа. Судя по установленной самим автором мере естественности, а также композиционной и стилистической манере, этот текст тяготеет к жанру дневника. Так, отдельные фрагменты маркированы типично дневниковыми указателями: «29 сентября 1914 г. Понедельник», «Сретение» и т.п. (это позволяет формально выделить «голос» Беллы в общем потоке сознания), и в целом повествованию свойственна хронологическая последовательность: жизнь Беллы описана с раннего детства до зрелости и включает в себя описание семьи будущей певицы, их жизнь в провинциальном Ростове, учёбу в гимназии, первые влюблённости и гибель жениха на Первой Мировой войне, революцию 1917 года, описание карьеры певицы, жизнь в Париже 20-х годов и в Советском Союзе 30-х в качестве знаменитой прима, наконец, беременность и раннюю смерть сына, подробности которой остаются неизвестными. Словом, это будто бы типично дневниковое повествование.

Вместе с тем записи Беллы хранят следы переписываний и поздних вставок («Потом, через много лет, я узнала, что у папы к тому времени уже была другая семья», «О том, как убили Сашу, я напишу потом»), что выдаёт в них не столько дневник, сколько рукопись. Впрочем, и дневник, и рукопись – маргинальные жанры, предполагающие прагматическую игру с ограниченным количеством читателей. Легитимность текста Беллы доказывается «от противного»: фактом её включения в законченный литературный текст, игрой первичных и

вторичных жанров (ср., например, в «Записках покойника» Булгакова рукопись некоего Максудова, которую якобы согласно его предсмертной воле публикует автор). Постоянным же лейтмотивом записей становится общая для всего романа идея: «Прошлого нет, но если его рассказывать, слова можно растянуть в целые дни, а можно, наоборот, целые годы упихнуть в несколько букв». И лишь в зрелом возрасте Белла формулирует и открыто высказывает в записях ключевую для её сознания мысль:

*«Мой Иосиф. Мой добрый, мудрый Иосиф. Я только боюсь, что не успею даровать всего, что во мне есть. Тело так быстро проходит. От каждого, кого любила, хотела ребенка. И хочу. Я еще не старая, я могу родить. И знаю, что время истекает. Боялась, что со мной что-то не так, к каким только профессорам ни обращалась – лишь разводят руками. Бог не дает. Почему не даешь? Ждешь, когда стану совсем старая? Можешь только чудеса? Хочешь испытать? Хочешь кому-то что-то доказать? Хочешь, чтобы я прожила сто лет, и только тогда дать, как дал ребенка Сарре? Я – не Сарра. И до ста жить не хочу. Я живая сейчас, здесь»*

В финальной части «Венерина волоса» фрагменты записей Беллы перестают выделяться в общем потоке сознания. Её «место» занимает другая старуха – учительница Толмача по прозвищу Гальпетра, которая неожиданно оказывается путешествующей вместе со своим учеником по «вечному городу Риму». Эти последние эпизоды представляют собой сплошной нарративный поток, призванный передать многоголосие всего Рима, однако в определённый момент в нём вновь возникает предсмертный «голос» Беллы:

*«Никакого Страшного суда не будет. Ничего бояться не надо. Ничего такого не будет, чего еще не было. Пугают! И чем можно испугать старуху в слепом*

зеркале? Меня, умирающую от страха стать старой и вот наказанную за это долгой жизнью, чем еще можно наказать? <...> Так тяжело проводить последние годы в одиночестве. И так хотелось ребенка! Ведь тот ребенок, который был тогда, в Останкинском музее, во мне, не родившись, стал рыбкой и уплыл. И вот я помолилась: Травка-муравка, дай мне снова ребеночка! <...> На следующее утро проснулась и думаю – наверно, все это мне приснилось. Смотрю на себя в зеркало и глазам своим не верю – помолодела! И груди набухли. И живот уже вырос. Испугалась: что же соседи-то скажут! Совсем старая спятила! <...> А рожать когда-то надо. И вот прямо среди ночи началось. Все – не могу больше. Схватки. <...> Мальчик? Девочка? Ничего не вижу, нужно свет включить. Стала в темноте рукой на ночном столике шарить, задела провод, и лампа на пол как грохнется! Я пытаюсь подняться, а сил уже нет. Поскользнулась на чем-то и упала, стукнулась головой. Лежу и все слышу и все вижу, но как-то странно, как через стекло, будто я не на полу лежу, а стою на балконе и оттуда смотрю в комнату и вижу себя – у кровати в какой-то луже, рядом с разбитой лампой. Тут прибегает кто-то и говорит: ну все, отмучилась!»

В этом эпизоде очевидным образом слито два голоса – певицы Беллы и учительницы Гальпетры. Чтобы обнаружить это сходство, нужно вспомнить детские воспоминания Толмача, когда он вместе с классом ходил на экскурсию в останкинский музей, и там «кто-то мне шепнул, что наша Гальпетра – беременна. Это настолько показалось мне тогда невозможным, непредставимым, чтобы наша не имеющая возраста усатая классная могла забеременеть, ведь для этого нужно, чтобы произошло то, что происходит между мужчиной и женщиной – женщиной, а не нашей Гальпетрой!» Кроме того, этот эпизод представляет собой пересказ изложенных ранее обстоятельств смерти певицы и создаёт многомерность точек зрения на этот

случай: близкие Беллы видят лишь физиологически отталкивающие подробности смерти старого человека, а сама героиня понимает болезнь как беременность и долгожданные роды – самое счастливое событие, которого она ждала всю жизнь.

**Оборотная сторона карнавала.** На первый взгляд, такая инверсия выдержана в духе карнавала, как его описывал Бахтин, тем более что сам автор сравнивает римскую уличную сумятицу с карнавалом: «Демонстранты надели белые халаты и скандируют в мегафон: *Morite con dignita!* <...> И здесь же, на Корсо, где толчея и галстуки такие дешевые, что хоть ешь их, – еврейские бега. Должны бежать голыми. Как распяли Господа нашего – в чем мать родила. Карнавал. Карнавалиссимо. Веселится и ликует весь народ. Последний бобыль, которому не во что одеться, выворачивает себе куртку, вымазывает лицо углем и бежит туда же, в пеструю кучу». В самом деле, карнавальная семантика эпизода смерти Беллы очевидна: здесь меняются местами сами противопоставления жизни и смерти, рождающегося из материнского лона и извергаемого из чрева (ведь чтобы «погребенное» в землю зерно дало плод, оно должно символически умереть). Подобным образом в одном из безымянных «рассказов», изложенных ранее, повествователь в еретическом духе вывернул наизнанку эпизод с непорочным зачатием:

*«Ответ: Но это все уже потом случилось, а за девять месяцев до этого было непорочное зачатие.*

*Вопрос: Не бывает.*

*Ответ: Об этом даже в газетах писали.*

*Вопрос: Вы имеете в виду тот случай в трубе?*

*Ответ: Да. Мать Дафниса работала на судоремонтном заводе. Нужно было счищать ржавчину с труб. Снаружи еще куда ни шло, а надо изнутри. Трубы как раз с человека диаметром. Залезла внутрь на карачках, потом стала вылезать, пятиться задом. Зад*



*уже наружу, а сама еще в трубе. И вот тут все и произошло. Дергалась, а куда денешься в железных объятиях, кричала, а голос уносило в другой конец трубы – тяга. Вылезла, натянула трусы, трико, теплые рейтузы, ватные штаны, а кругом – никого, только снег идет. И даже следов никаких нет, только припорошенные. Снежинки валят крупные, с детскую ладошку».*

Но общей культурной семантикой дело не ограничивается, гораздо содержательнее сюжетные параллели внутри самого романа. отождествление живого с мёртвым, отвратительного с прекрасным отсылает к дневниковой записи самой певицы, когда она уже в зрелом возрасте рассуждала: «Раз всем быть счастливыми все равно невозможно – значит, счастлив должен быть тот, кто сейчас может. <...> И всегда так было: кому-то отрубают голову, а у двоих в толпе на площади перед эшафотом в это время первая любовь. Кто-то любит живописным заходом солнца, а кто-то смотрит на этот же закат из-за решетки. И так всегда будет! Так и должно быть! И скольким бы десяткам или миллионам ни рубили голову – все равно в это самое время у кого-то должна быть первая любовь». Такое понимание заложено в идеологию романа, ведь перед тем, как прочесть эту дневниковую запись, подобную реплику произносит и сам Толмач: «И если вам и вашей маме хорошо, то и надо этому радоваться. И если где-то война, то тем более нужно жить и радоваться, что ты не там. И если кого-то любят, то всегда будет тот, кого никто не любит. И если мир несправедлив, то все равно нужно жить и радоваться, что не сидишь в вонючей камере, а идешь на свадьбу. Радоваться! Наслаждаться!»

Тем самым вновь возникает понятие красоты, гармонии жизни, над которым рассуждал и повествователь «Взятия Измаила», собиравший «коллекцию» жизненных впечатлений. Этика и эстетика становятся одним и тем же, если история о чьей-то жизни может быть рассказана связно.

Лазарь, Енох и «судьбинный язык». Таковы три важнейших сюжетных линии «Венерина волоса»: монологи неизвестных рассказчиков, история жизни Толмача и дневник певицы Беллы. Как можно понять, сюжет «Венерина волоса» – не последовательность событий, а скорее функция отношений между мирами в глобальной нарративной вселенной романа. Это произведение сложно пересказать именно потому, что оно – о возможности рассказа, история об истории, когда предметом является сам язык, его средства и возможности. Важно не то, что именно рассказывается, а то, что это вообще может быть рассказано.

Поэтому композиционная интрига не имеет здесь самодовлеющего характера: как можно было убедиться из рассмотренных выше эпизодов, важно не только, чем кончится произведение, но и нечто нравственно внеположное тексту. Эта нравственная идея лежит в апофатическом русле, то есть следует отрицательному методу в богословии и эстетике. Все голоса и герои романа «Венерин волос» воскреснут, обещает автор, но это будет не евангельское воскресение, а художественный, творческий поступок, акт памяти. Отсюда смена ракурса в авторском понимании библейских событий: «Да не избивал Ирод никаких младенцев! Они выросли и потом умерли сами. <...> Пойми же наконец, Танюха-горюха, Христос не просто продлил Лазарю четверодневную старость и мучения от болезни, ведь тот все равно потом так или иначе умер, нет, все дело в словах, давших какому-то вифанийцу буквальное бессмертие: иди вон!».

С этой точки зрения не кажется странным, что многочисленные библейские аллюзии, встречающиеся на протяжении романа, имеют, по меньшей мере, неоднозначный подтекст. Таков, например, рассказ солдата-срочника, излагаемый в ходе очередного «допроса»:

*«Вопрос: опишите ваш путь следования.*

*Ответ: Вышел и пошел, не ведая, куда иду, и шел 40 дней. <...>*

*Вопрос: Хорошо, допустим. Но сколько вам лет? Вот вы здесь написали, что девятнадцать, но на самом деле?*

*Ответ: В то время, когда исполнилось мне 165 лет, родился у меня сын Мафусаил, и после этого жил я еще 200 лет, и всего исполнилось мне 365 лет. <...>*

*Вопрос: Тогда, в ту зимнюю ночь в апреле – но еще с мартовской гнильцой, все и началось?*

*Ответ: Не знаю. Я снял шапку – испарина быстро подсохла. В темноте у грибка кто-то пошевелился. Окликнул меня: “Енох, ты, что ли?”. Я ответил: “Я”. Он: “Иди сюда! У меня тут есть вареная сгущенка!”. Я подошел, только не узнал, кто это. Он открыл банку штыком. Стали есть пальцами. Обмакнешь палец и облизываешь.*

*Вопрос: Но почему именно Енох?*

*Ответ: Меня всегда так звали, и в детском саду, и в школе, и в армии. Фамилия-то Енохин. Вот Енохом все и звали».*

На первый взгляд, рассказ о пути следования и возрасте допрашиваемого пародирует преувеличенные рассказы беженцев о своих несчастьях, библейское же прозвище солдата объяснимо случайным языковым совпадением. Постепенно, однако, бытовое повествование о жестоких условиях армейской службы, издевательствах ненавистного старослужащего Серого наполняется подлинно космогоническим содержанием:

*«Ответ: Получил автомат в оружейке, поставил подпись в журнале. Вдруг радость, какая-то свобода, что вот можно так просто пойти и расстрелять боекомплект во всех этих людей кругом. А главное, в Серого. И никто и ничто уже не остановит. <...> И еще думал о том, как Серый объяснял строение мира – что все планеты – это атомы какого-то другого, верхнего мира. А наши атомы – тоже чьи-то планеты. “Вот я*

*сейчас плюну, – говорил Серый, – и в тех мирах тысячи таких галактик, как наш Млечный путь, накроются медным тазом!” Может, Серый, и прав, может, все так и есть. <...>*

*Вопрос: Но вы хоть поняли, как трудно быть хозяином мира! <...>*

*Ответ: О чем вы?*

*Вопрос: О том, что если мы и действительно только какой-то атом в харкотине Серого и летим к черту, то и в той вселенной из плевка все равно сидит в форточке кошка и ловит лапой снежинки. <...>*

*Ответ: Какая кошка? И что все это значит?*

*Вопрос: А то и значит, что сначала я – старослужащий, а вы – салабон, а потом, наоборот, вы – старослужащий, а я – салабон. Кто-то ведь должен нас, салабонов, учить! Просто нужно понять судьбинный язык, ее воркование».*

**Главное доказательство.** На протяжении развития христианства много раз делались попытки доказательства Бытия Божия, но все они оказывались логически уязвимыми. С другой стороны, высказывалось убеждение, что сам факт невозможности доказательства и является наиболее очевидным доказательством необходимости веры: «Верую, ибо абсурдно», – говорил Тертуллиан. «Доказательство» Михаила Шишкина строится не на абсурдистских умозаключениях и тем более не на буквальном следовании христианским догматам – скорее оно располагается посередине и представляет собой апофатическое, взаимоотрицающее суждение. В этом духе выдержаны ключевые библейские аллюзии «Венерина волоса», заслуживающие поэтому особого внимания. Первую подсказку даёт уже обложка книги, выпущенной издательством «Вагриус»: на ней изображён фрагмент фрески «Воскрешение плоти» Луки Синьорелли в итальянском соборе Орвието. О фреске упомянуто позже и в романе: «Слушай, в путеводителе написано, что в Орвието нужно обязательно посмотреть в

соборе фрески Луки Синьорелли "Воскрешение плоти". Наконец, в унисон с сюжетом фрески звучит эпиграф «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)».

То, что цитата взята из апокрифа – апокалипсического видения пророка Варуха, – принципиально. Идея сохранения жизни, памяти через рассказ напрямую соотносится с краеугольной христианской идеей о первичности Слова и характере источника, из которого оно рождается: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Евангелие от Иоанна, 1; 1). С другой стороны, роман сознательно не претендует на каноничность толкования образа «воскрешения плоти» – на протяжении повествования постоянно подчёркивается мысль о невозможности передать сокровенное. В идейном пространстве романа «Венерин волос» эта двойственность оборачивается главным доказательством подлинного божьего облика. Оно принадлежит учительнице Гальпетре, проводившей в школе, где учился Толмач, уроки атеизма: «Вот я говорю вам, моим любимым, на классном часу, что в Бога верят только старушки, и в то же время шепчу в подушку: Господи, иже еси на небесех, – и думаю, как красиво: на небесех... <...> И прошу прощения за то, что уверяла вас, будто у Бога нет доказательств. Чушь собачья! Чудо – доказательство. Смерть – это чудо. Я умру. Какие еще нужны доказательства? Это ведь только так рисуют – с бородой, в какой-то хламиде. <...> А скорее всего, и не то, и не другое, и не третье – а что-то очень простое, какая-нибудь трава. Трава-мурава. <...> Травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни». Таков центральный образ произведения<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> «Флористическая метафора опоясывает роман: вынесенная в заглавие произведения и организующая его финал, она служит противовесом повествовательной хаотичности произведения, способствует рождению из хаоса начал порядка и гармонии – любви, веры, жизни. Так из *корневища* текстовой организации прорастает

Оба романа Шишкина подчиняются общим центробежным законам. Подобно тому как во «Взятии Измаила» повествовательный вектор фокусировался в финальных сценах на отдельном, частном моменте жизни главного героя, так и в «Венеринном волосе» главное идейное противоречие между жизнью и смертью, бывшим и не бывшим концентрируется на ускользающе малой подробности – травке «Венерин волос», которая «у нас – комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк». Именно в этой сюжетной точке должны быть разрешены ответы на все вопросы, в том числе важнейший – о человеческом бессмертии. Неудивительно, что некоторым критикам этого показалось мало, и они расценили финал как искусственный, невыразительный<sup>105</sup>.

**Слово и молчание.** Такая читательская реакция может иметь объяснение. Несмотря на то, что ряд библейских аллюзий имеет принципиальное значение для понимания идейной стороны романа, было бы заблуждением трактовать его заключительные эпизоды с традиционной христианоцентричной позиции. Вернее сказать, что художественная идеология «Венерина волоса» характеризуется заострённой экзистенциальностью, а потому соотносится со многими культурными парадигмами. В античной традиции это в широком смысле философия Платона: провозгласив (в десятой книге «Государства») поэтов ненужными и приняв сторону философского *logos*<sup>7</sup> а против *poiesis*, философ тем не менее признавал, что *poiesis* может быть проявлением божественного вдохновения и может сделать видимым то, что обречено оставаться невидимым, создавая вещи из несуществующего. В восточной традиции это «Даодэдзин»: «Дао, которое выражено

---

*крона* концептуальных смыслов романа» (Бабенко Н.Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2010. С. 41; курсив автора).

<sup>105</sup> См., например: Кучерская М. Анабасис Михаила Шишкина // Электронный доступ – <http://www.polit.ru/culture/2005/06/20/shishkin.html>.

словами, не есть подлинное дао. Тот, кто знает, молчит. Тот, кто говорит, не знает». В европейской традиции Нового времени это романтизм («Невыразимое подвластно ль выражению?», «Мысль изреченная есть ложь» и т.п.). Наконец, философия XX века связала себя с задачей, которая была признана едва ли не самой трудной в истории мировой мысли: сказать не больше того, что мы знаем. Мы, конечно, прежде всего имеем в виду Людвиг Витгенштейна, закончившего свой «Логико-философский трактат» суждением: «О чём нельзя говорить, о том должно умолкнуть»<sup>106</sup>.

В конечном счёте, возможность моделирования ошибки заложена в самом языке, имеющем способность одну и ту же вещь называть разными именами<sup>107</sup>. В этом смысле обман, оговорка, ошибка, *qui pro quo* – это основа любого сюжета<sup>108</sup>. Неслучайно в финале «Венерина волоса» один из голосов восклицает: «...Ты все на свете перепутал! Ты – путаник <...>

---

<sup>106</sup> «Это не значит, что обо всем можно говорить ясно, – поясняет комментатор Витгенштейна В.П. Руднев. – Правило другое: если об этом абсолютно точно невозможно сказать ясно, значит это из той области, о которой вообще нельзя сказать никак. То есть либо надо искать пути для ясности, либо оставить попытки передать при помощи семиотических средств то, что при помощи этих средств принципиально непередаваемо» (Витгенштейн, Л. *Tractatus logico-philosophicus* // Витгенштейн, Л. *Избранные работы* / Пер. с нем. и англ. В. Руднева. М., 2005. С. 106).

<sup>107</sup> Развивая эту мысль, можно сказать, что сам феномен речи сродни ошибке и двусмысленности. Говорят только тогда, когда что-то нуждается в прояснении. Знающий истину молчит, так как подлинная истина невыразима (ср. знаменитое молчание Будды в ответ на обращённые к нему вопросы, а также процитированный выше афоризм Витгенштейна). Ср. и популярную в современной психиатрии теорию Т. Кроу, согласно которой человеческий язык в целом представляет собой продукт шизофренического начала в развитии *homo sapiens*, то есть способность к шизофрении является своего рода *differentia specifica* рода человеческого, отличающей его от других видов.

<sup>108</sup> См. об этом знаменитую статью: Фрейденберг О.М. Происхождение литературной интриги // Учён. зап. Тартуского ун-та. 1973. № 308.

Севастопольские офицеры – это одно, а ангелы Бернини – это совершенно другое. Древние греки – одно, чеченцы – другое. Войлочные музейные тапки в нетопленном Останкине – одно, а тот ребенок, который был во мне, – другое. Пойми, тот мальчик из Белоруссии, который шмыгал в телефонную трубку, – отдельно, и птичий чулок, который, смотри, превратился в нос, – отдельно...» Тем самым автор будто расписывается в бессилии литературного письма воплотить выбранную им задачу – и в то же время демиургически утверждает бытийность всех обозначенных в этом фрагменте историй.

**Смысл детали.** Вернёмся к центральному образу текста – «*Adiantum capillus veneris*», «травке-муравке». Идеино-тематическое стремление к «умалению», вниманию к частности имеет аналогию и на композиционном уровне текста, поскольку носителем подлинного смысла в романе оказывается деталь – минимальное, далее неделимое концептуальное целое. О её важности предупреждает сам Толмач: «...Так что получше придумывайте себе легенду и не забывайте, что самое главное – мелкие детали, подробности. Кто бы поверил в то же воскрешение, если не деталь с пальцем, вложенным в рану, или как стали вместе есть печеную рыбу?»

Возникнув в каком-либо эпизоде повествования, деталь пускает смысловые корни в нарратив, чтобы в конце концов прорасти новым содержанием. Такой деталью является, например, образ некой девушки, юношеской влюблённости Толмача, о которой он вспомнил, увидев на морском берегу похожую женщину: «Она была похожа на ту девушку, которая всегда спала в позе, как будто плыла куда-то кролем. <...> Эта девушка когда-то резала себе вены, запершись от него в ванной и наглотавшись таблеток, когда им обоим было девятнадцать. <...> Врач, перевязывая ей руки, с ухмылкой сказал: "На будущее, если захотите серьезно покончить с собой, резать надо не поперек, а вдоль". Пришлось мыть пол в ванной и коридоре, все было в пятнах крови, да еще санитары натащили грязи, была



самая весенняя распутица. Потом, через много лет, Царевна-лягушка разрезала вены, как полагается, вдоль».

Далее этот образ возникает в ходе одного из диалогов, который оказывается интимной беседой двух возлюбленных, одним из которых, как можно догадаться, является Толмач, а другим – скончавшаяся девушка:

*«Ответ: Мы говорим все это время о любви. Мы об этом с тобой никогда не говорили. Будто избегали этого слова. Наверно, казалось несоразмерным: разве можно собрать все, что чувствуешь, в какое-то узкое слово, как в воронку?»*

*Вопрос: И что делать? Придумать другое слово? Новые значки для букв?*

*Ответ: Ты опять меня дразнишь! Дело же не в слове. Назови это любым другим словом – тем же путником, или пыльцой, или Богом, или, вот хотя бы той же сороконожкой. <...> Просто мы не осознаем, что живем в невидимом и неосязаемом четвертом измерении, которое и есть сороконожка-любовь, а видим себя только в третьем – как та раскатанная по дороге кошка, которая на самом деле жива и ловит лапой снежинки. <...>*

*Вопрос: Но если уже поставлена на последней странице будущего точка, значит, изменить ничего нельзя? А если хочется что-то в жизни исправить? Вернуть кого-то? Любить?*

*Ответ: Наоборот, в любую минуту может измениться даже то, что уже было. Каждый прожитый тобой человек меняет все предыдущее. Вопросительный или восклицательный знак имеют силу перевернуть и фразу и судьбу. Прошлое – это то, что уже известно, но изменится, если дожить до последней страницы. <...>*

*Вопрос: Но как ты не понимаешь, что все это невозможно!*

*Ответ: Почему?*

*Вопрос: Потому что тебя научили резать вдоль, а не поперек».*

Так идейному пространству романа задаётся «неосязаемое четвертое измерение», в котором любая малость приобретает иной масштаб и может оказаться «самым важным», что нужно вспомнить на Страшном суде. Поэтому деталь может быть и более отвлечённой, но, вместе с тем, обозначать важный смысловой акцент. Так, на протяжении повествования несколько раз возникает один и тот же образ из гоголевских «Мёртвых душ»: поручик из Рязани, который «всё никак не мог заснуть, любуясь на свои новые сапоги». Сначала о нём вспоминает возлюбленный юной Беллы Алёша, который пишет письмо с фронта Первой Мировой и, помимо прочего, мимоходом рассказывает про качество офицерской обуви. В другой раз образ поручика возникает сразу после рассказа о «родах» певицы: «Я пытаюсь подняться, а сил уже нет. Поскользнулась на чем-то и упала, стукнулась головой. <...> Тут прибегают кто-то и говорит: ну все, отмучилась! И кругом глубокая ночь. И все спят. <...> И Рим спит, город мертвых, где все живы. Угомонился, объят беспробудным сном. Только в одном окошечке виден еще свет, там приехавший из Рязани поручик, большой охотник до сапог, примеривает новую пару, в который раз подходит к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не может: поднимет ногу и любитесь стачанным на диво каблуком». Неслучайно эта деталь впервые возникает в личном письме Беллы, а потом «вспоминается» повествователем сразу после её смерти: непостижимым образом слова оказываются долговечнее людей, которые их когда-либо произносили. Поручик-щёголь, изначально представляющий собой эфемерный образ, превращается в неустрашимый знак памяти, самостоятельную сущность. Как писал Набоков, особенно восхищавшийся этой гоголевской деталью: «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают

живых людей. <...> Я не знаю более лирического описания ночной тишины, чем эта сапожная рапсодия»<sup>109</sup>.

**Голоса в хоре.** Итак, художественное построение романа «Венерин волос» таково, что главной смыслопорождающей единицей текста здесь становится деталь и тот смысловой резонанс, который она производит. Здесь, конечно, вспоминаются такие постструктуралистские понятия, как «рассеяние» Деррида и «детерриторизация» Делёза и Гваттари, но ещё до появления этих популярных ныне концептов яркое описание подобной структуры текста дал мордовский политзек, а позднее известный постмодернист Андрей Синявский. В книге «Голос из хора» (1966-1971) он заметил: «Я повторяюсь и переливаю из пустого в порожнее. В оправдание замечу, что текст как пространственная задача не может быть ни статичной площадкой, ни движущейся в одном направлении лентой. Он ближе к кругам по воде. Антиномии – типа "зимы", "солнца", "острова", "женщины", "книги" и т.д. – заставляют слова разбегаться по радиусам, повторяя и исключая друг друга, производя вращение речи»<sup>110</sup>.

Разбегание речи по радиусам образует у Синявского форму его книги «Голос из хора», которую любопытно сопоставить с романом «Венерин волос» в силу чрезвычайной близости художественных принципов. Как известно, «Голос из хора» вместе с «Прогулками с Пушкиным» пересылался автором письмами жене из Дубровлага. «Я буду говорить прямо, потому что жизнь коротка», – заявляет автор в самом начале, однако само произведение представляет собой множество голосов, в котором нет ни слаженности, ни спора, а только плавное появление и столь же незаметное исчезновение:

*«– Нам даже по радио женский голос был сладок, как яблоко.<...>*

---

<sup>109</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. СПб., 2010. С. 52, 57.

<sup>110</sup> Синявский А. Голос из хора // Терц Абрам (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 479.

– Мне больше подходят женщины типа мадам Бовари.<...>

– Все они потом сожалели, что я в них не влюбился.<...>

– Всякая женщина имеет свое стремление к жизни!<...>

"Познакомился с дамой ночной красоты..." (Из песни)<...>

– А в общем-то всё дело из-за бабы получилось, я так считаю. Из-за красавицы-жены погиб. (О Пушкине)»<sup>111</sup>

Реплики тематически сопряжены, но личностно не касаются друг друга. Как и у Шишкина, здесь нет персонажей в классическом смысле слова, а скорее голоса, возникающие из ниоткуда. Пространство лагеря (репрессивный колорит которого напоминает шишкинское «министерство обороны швейцарского рая») у Синявского превращается в пространство языка, который продолжает говорить и в отсутствие говорящих.

Но если у автора «Голоса из хора» смысловое напряжение создаётся резонансом сталкивающихся реплик, то Шишкину органически чуждо изображение изолированного «моновысказывания». Дискурс «Венерина волоса» строится как кумулятивное нанизывание рассказов на одну смысловую ось, при этом кумуляция приобретает разные формы: от монтажа до потока сознания, и, как было показано выше, проникает в элементарные частицы дискурса – детали повествования.

Вообще манера Шишкина заставляет вспомнить композиционные принципы совместимости описываемых событий. Как известно, в начале своего существования, во времена гомеровского эпоса, литература не умела изображать параллельные действия: несколько событий, происходящих в рамках одного промежутка времени, предстают как протекающие в разное время. Позже литература научилась изображать параллельные действия, но каждое описывалось в отдельности и по очереди («Пока Гавейна повесть тянется, /

---

<sup>111</sup> Синявский А. Цит. соч. С. 472-473.

Наш Парцефаль в тени останется»). У Шишкина принципиально иначе: ни одно из синхронно протекающих событий не остаётся «в тени» – они воспроизводятся параллельно, кумулятивно нанизываясь друг на друга и отражаясь друг в друге. Аналогичным образом отражаются, дwoятся друг в друге персонажи: Гальпетра превращается в старую певицу, солдат-срочник – в библейского Еноха, возлюбленная Толмача – в Изольду. Именно таким образом, развёртываясь в сюжет и порождая своих двойников, проявляет себя работа сознания. Происходит то же, что и при превращении мифа в нарратацию, о чём писал Лотман в статье «Происхождение сюжета в типологическом освещении»: «Наиболее очевидным результатом линейного развёртывания циклических текстов является появление персонажей-двойников»<sup>112</sup>. Роман Шишкина реактуализирует эту исходную модель: на месте мифа здесь оказывается художественное сознание. «Читатель, традиционно ожидающий, что заявленные на первых страницах герои вот-вот опять вынырнут из строк, и обманывается, и нет одновременно. Новые персонажи являются частью предыдущих, разлагаются, как слова – на приставки, корни, суффиксы, окончания, – и составляют единое целое, являясь, пардон, парадигмой героя»<sup>113</sup>, – замечает автор.

**Язык сюжета.** Перенося этот вопрос на уровень повествовательных связей, надо отметить, что в традиционном нарративе мы встречаемся с открытыми причинными цепями, в которых событие А рассматривается как причина ряда событий В, С, D. Таково классическое понимание сюжета, изложенное в знаменитой «Морфологии сказки» Проппа, из которой вышла вся нарратология. Пропп писал: «Всё содержание сказки может быть изложено в коротких фразах, вроде следующих: родители уезжают в лес, запрещают детям выходить на улицу, змей

---

<sup>112</sup> Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Он же. Избранные статьи: В 3-х тт. Т.1. Таллинн, 1992. С. 226.

<sup>113</sup> «Тот, кто взял Измаил»: Интервью с М. Шишкиным // Итоги. 2000. № 42 (228).

похищает девушку и т.д. Все сказуемые дают композицию сказок. Все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет. Другими словами: та же композиция может лежать в основе разных сюжетов. Похищает ли змей царевну или чёрт крестьянскую или поповскую дочку, это с точки зрения композиции безразлично. Но данные случаи могут рассматриваться как разные сюжеты»<sup>114</sup>.

Итак, сюжет в традиционном понимании можно уподобить синтаксически правильному высказыванию, в этом смысле искусство прозы – это не искусство слова (последнее относится к поэзии), а искусство предложения<sup>115</sup>. Однако в таком произведении, как роман Михаила Шишкина «Венерин волос», ситуация совсем иная: в зависимости от того, как понимается то или иное слово, полностью меняется ситуация, намеченная на предыдущей странице, и в зависимости от того, как толкуется та или иная аллюзия, тождественность того или иного персонажа, появляющегося где-то ранее или впоследствии, ставится под вопрос или деформируется. Каждое слово становится самостоятельным пространственно-временным событием и поводом.

Используя проповские аналогии, можно сказать, что сюжет Шишкина адекватнее пересказывать не современными синтаксическими конструкциями с подлежащим, сказуемым и т.п., а синкретическими формами мифологического языка вроде тех, которые описывал А.Ф. Лосев<sup>116</sup>.

**Время романа и время экзистенции.** В сущности, здесь можно было бы поставить точку, ведь мы ответили на все вопросы: постарались пересказать сюжет «Венерина волоса» и определить его структуру, наметить художественную

---

<sup>114</sup> Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 103.

<sup>115</sup> Руднев В.П. Принципы прозы XX века // Он же. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2009. С. 322-325.

<sup>116</sup> Лосев А.Ф. О типах грамматического предложения в связи с историей мышления // Он же. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. М., 1982.

идеологию произведения и его композиционные принципы. Но совершенно незатронутым остался вопрос о жанровой природе текста Шишкина, и поэтому мы продолжаем.

Называя «Венерин волос» (и любое другое произведение) «романом», мы а priori имеем в виду бахтинскую теорию романа, три её постулата: характер эпической дистанции, стилистическую трёхмерность и незавершённость временного плана. И вот, применительно к тексту Шишкина последнее положение бахтинской теории нуждается в особом рассмотрении. По Бахтину, роман концентрируется на современности, представляет собой незаконченное движение истории. Но в художественном мире «Венерина волоса», как можно было убедиться на примере приводимых эпизодов, событие в настоящем (служащее, по Бахтину, узлом романного сюжета) отнюдь не абсолютно. Скорее оно оценивается с общей точки зрения всего хронологического континуума, в котором определяющую роль играют промежуточные, неопределённые состояния:

*«Минуты и годы – всё это неизвестные жизни единицы, обозначающие то, чего нет. Время измеряется поменявшейся мастью лошади, которая тянется губами к яблоку. Время, как швейная машинка, **сшивает неровной строчкой** ту горячую собачью клетку, полную сена, и пустой вагон метро с забытым блокнотом, шорох падающих карандашей за окном и эту скрученную в жгут простыню. И вот эту книгу, что валяется на полу, которую **можно открыть сразу на последней странице** и прочитать о том, как усталые путники, пройдя все испытания, потеряв и обретя, <...> **приходят к концу своего долгого пути**, к тому самому морю, подвешенному на туго натянутый горизонт далекими парусами, как бельевыми прищепками, и, обливаясь слезами, бросаются обнимать друг друга...»*

Если роман Шишкина и концентрируется на современности, то лишь для того, чтобы изобразить её преходящей, опрокинутой в прошлое: неслучайно греки из «Анабасиса» Ксенофонта встречаются с реальными чеченцами, спасающимися от советских солдат, и вместе направляются к морю – символу бессмертия, а солдат Енохин (Енох) вспоминает о чудесной стране Ниневия – некоем аналоге Града Божьего, месте вечной любви:

*«...Тут он сказал, что наавтра я должен пойти в какую-то Ниневию около Катыр-Юрта на зачистку. Мне стало страшно, потому что я понял, что проснулся не собой, а кем-то другим. И устрашились мореходы, потому что поняли, от кого я бегу. “Иди, – возопили корабельщики, – иди скорей в Ниневию! Ты же бежишь от лица Господня!”. Я их спросил: “А кто это?”. Они еще больше изумились: “Бог это то, без чего жизнь невозможна. <...> В начале была любовь. <...> И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок, свой, плоть от плоти – и вот Бог создал себе ребенка, чтобы его любить: Ниневию. 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. Но это он тебе сам всё говорил. Его волосы стали пожухлой травой. И вот так началась Ниневия»*

Роман Шишкина скорее всевременен, провидя в будущем силу, преобразующую современность в минувшее. Неслучайно импульсом, определяющим сюжетное развёртывание, является метафора Страшного суда – такого события, которому ещё предстоит произойти, которое финализирует настоящее, придаёт



ему законченность: «И вот нас воскрешают на том самом суде, и мы должны рассказать, как жили. То есть наша жизнь и есть тот самый рассказ...». Будучи рассказанной, жизнь целиком начинает принадлежать прошедшему времени. Один из рецензентов романа пишет об этой особенности: «Возобновляя манипуляции с повествовательной идентичностью (хотя, казалось бы, все мыслимые ходы уже были опробованы несколько десятилетий назад), Шишкин пишет "книгу мёртвых", книгу в каком-то смысле постлитературную, написанную тогда, когда "развитие характеров" завершено. О смерти своих персонажей он сообщает прежде, чем предпринимает реконструкцию их истории. Смерть – отправная точка повествования. Именно таким экстремальным способом акцентируется образ все ещё "живой" литературы, литературы, которая обладает подлинной силой оживлять мёртвое»<sup>117</sup>.

**Бытийность романного слова.** Эти наблюдения над реальным жанровым опытом начала XXI века подтверждают бахтинскую мысль о перспективности романного повествования, однако не позволяют согласиться с тем, что настоящее время в романе незаверσιμο. Но здесь нужно задуматься, почему в центре внимания Бахтина находится не просто художественное слово, но именно слово в романе, романное слово? Поскольку роман, по Бахтину, есть абсолютный центр жанровой системы Нового времени, то «романное слово» воплощает в себе «говорящее бытие» Нового времени. В конце 1950-х-начале 1960-х годов Бахтин дал ёмкую «формулу»: «... слово – это почти всё в человеческой жизни», «... слово принадлежит к царству целей. Слово как последняя (высшая) цель»<sup>118</sup>, а на вопрос: «Как входят впечатления природы в контекст моего сознания», ответил: «Они чреватые словом, потенциальным словом»<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Каспэ И. И слава ей венок плела // Новое литературное обозрение. 2005. № 75.

<sup>118</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.313, 357.

<sup>119</sup> Бахтин М.М. Цит. изд. С. 386.

Именно целеполагание и потенциальность дискурса («словом воскреснем») и обнаруживаются в «Венеринном волосе» в качестве характерных романнных признаков. Ведь даже ставшей беспамятной столетней старухе в конце повествования дарован катарсис: ей мерещится, что она рождает; мы уже знаем, что на самом деле с ней случилось физиологическое происшествие совсем иного свойства, но её внутренняя речь о происходящих родах слишком убедительна, слова снова стали настоящими, а значит, и ребенок рожден, и чудо любви всё же свершилось. По словам Шишкина, «роман – это возможность найти дорогу к той самой первой любви. Автор для героев – Бог. Читатель идентифицирует себя с героем. Если автор любит своего Акакия Акакиевича, которого и любить-то не за что, то и читатель чувствует, знает, что Бог – существует и любит его, хотя и не за что. Просто так. Как своего ребенка. Вот слова и нужны, чтобы вымостить дорогу к этому чувству»<sup>120</sup>.

Теперь певица Изабелла Юрьева может умереть спокойно. Писатель Шишкин знает про неё то, что не позволит ей исчезнуть никогда.

---

<sup>120</sup> Шишкин М. «Язык – это оборона»: Интервью // Критическая масса. 2005. № 2.

### 3.2. «Письмовник»: направление времени в тексте

*«...Значение письмовников в том, что они заканчивали собой эпоху, когда образцами служили отдельные произведения и "вплотную подводили к учебникам поэтики, в которые по традиции включался раздел об эпистолографии" ...»<sup>121</sup>*

На первый взгляд, «Письмовник» – это классический любовный роман в письмах: два человека, «Володенька» и «Сашенька», ведут переписку, по большей части рассказывая друг другу «что-нибудь глупое-глупое, дорогое-дорогое». «Мужские» главы чередуются с «женскими»; он уходит на некую войну с Китаем, она погружена в семейную жизнь: любовь, секс, дети, отношения с друзьями, уход за родителями. При этом письма пронизаны нежными признаниями во взаимной любви и обещаниями скорой встречи: «Саша, мне очень нужно быть сейчас с тобой! Я очень устал. Мне нужно прийти и положить голову тебе на колени. Ты погладишь и скажешь: "Ничего, любимый мой, все уже хорошо! Все уже позади. Теперь все будет хорошо, ведь я с тобой!"»<sup>122</sup>.

Здесь, конечно, вспоминаются сакраментальные рассуждения Бахтина, раскрывшего понятие диалога как не просто средства, а «самого бытия человека»: «Два голоса – минимум жизни, минимум бытия»<sup>123</sup>. Однако в определённый момент надёжная в своей простоте композиция переписки обнаруживает иллюзорный характер: не факт, что «Саша» и «Володя» обращаются именно друг к другу; судя по некоторым

---

<sup>121</sup> Гладкова О.В. Письмовник // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001. С. 747.

<sup>122</sup> Здесь и далее текст приводится по изданию: Шишкин М.П. Письмовник. М.: АСТ: Астрель, 2010.

<sup>123</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.339.

деталюм, излагаемых в письмах, они вообще существуют в разных временах. Женщина – скорее в нашей современности, а вот мужчина скорее в дореволюционном: война против Китая, в которой он принимает участие, напоминает «боксерское» восстание 1900 года. Уже в одном из начальных писем сообщается, что молодой человек погиб, но письма продолжают приходить, и все они посвящены войне, как будто их автор навсегда застыл в этом времени – тогда как письма героини фиксируют разные этапы её жизни, от юности до зрелости.

Фантомны, неравны самим себе не только адресаты, но и сами пишущие. Например, отец Саши в разные моменты повествования оказывается то лётчиком, то актёром, то дирижёром. Такую художественную особенность можно принять за вопиющее несопадение подробностей, но только в том случае, если рассматривать «Письмовник» с точки зрения законов эпистолярного жанра. Однако фабула этой переписки настолько свободна, что практически не поддается пересказу и привычной организации: завязка – кульминация – развязка. Начало и конец маркированы в ней относительно, всё остальное подчиняется странной логике человеческой памяти и времени:

*«И время всё никак не дает исследователям покоя. Ведь давно опытным путем выяснили, что оно заполняет собой пространство не до краев, как жидкая каша, а с горкой, как густая, но теперь проблема возникла с его хранением. По последним данным, сохранить его могут только зимописцы и только последовательно, одно за другим, в линию, которая уходит туда, куда уходят трамвайные пути, и там с ними соединяется, но для удобства это линейное время порезали на строки, как бесконечную макаронину»*

Принципиальные неточности и умолчания в портретах главных героев делают их образы предельно абстрактными, придают действию архетипический характер – что может быть универсальнее, чем мужское и женское начало; мужской образ в

произведении связан с вечной темой войны и смерти, женский – со столь же вечными темами рождения ребёнка, жизни.

Определяющую роль в сюжете «Письмовника» начинает играть та самая сентиментальная «коллекция» моментов счастья и несчастья, везения и неудачи, собирать которую начинал ученик Миша во «Взятии Измаила». Чем случайнее вспомнились эпизоды, тем они важнее для пишущих: «А ещё я в детстве чудом избежал смерти – встал ночью в туалет, а на кровать рухнули полки с книгами». «Письма», по замечанию критика, должны пониматься «не в смысле почтового отправления, но заговаривания реальности, пересоздания её через переписывание и складывание из отдельных текстуальных кусочков (так сделан роман "Взятие Измаила", так сконструирован "Венерин волос") заново»<sup>124</sup>.

Интересно, как это замечание соотносится с рассказом Шишкина о его творческом методе: «Я большими кусками не писал, хотя хорошо бы. Я пишу следующим образом – собираю фразы, слова. Они могут прийти, откуда угодно. Чаще всего, когда читаешь – мемуары. Можешь услышать какую-то фразу. Ты собираешь слова, детали, и если видишь какое-то вкусное слово и не знаешь, куда его деть – ты его в компьютер. У меня в компьютере огромное количество файлов, которые собираются годами. <...> Потом, когда появляется текст, я бесконечное количество раз просматриваю все мои файлы, все мои сокровища. И оттуда начинаю набирать эти фразы. И они начинают сцепляться друг с другом. Это могут быть фразы совершенно из разных миров. Они сцепляются, какая-то новая энергия появляется. И на это уже я могу сам что-то дописывать»<sup>125</sup>.

Кажется, такой способ «собираения слов» ближе не прозе, а поэзии, которая сама по себе есть сопоставление противоположного: разное с языковой (лексической,

---

<sup>124</sup> Бавильский Д. Шишкин лес // Частный корреспондент. 2010. 11 августа.

<sup>125</sup> Шишкин М. «Писатель должен ощутить всеисилие»: Интервью // Контракты UA. 04.08.2010.

грамматической и т.п.) точки зрения оказывается одинаковым в метрико-ритмическом отношении. Переход от одной лексической единицы к другой нейтрализуется за счёт того, что эти языковые элементы занимают более-менее равные позиции в качестве подчинённых какой-либо метрико-ритмической схеме. Тем самым в поэзии цикличность, повторяемость берёт верх над линейным временем, в этом смысле поэзия преодолевает время, опустошает его, тогда как в прозе время однонаправленно и исторично<sup>126</sup>.

Парадоксальность художественной структуры «Письмовника» в том что, имитируя эпистолярную фабульность, она ориентирована именно на атемпоральность, преодоление времени. В идейном плане это выражается через знакомую шишкинскому читателю дерзкую демонстрацию неоспоримой власти слова:

*«Понимаешь, Сашенька, я жил в какой-то отчужденности от жизни. Между мной и миром оградой выросли буквы. <...> Мне открылось то, что было закрыто для незнающих. Мне открылась сила слова. По крайней мере, мне тогда так казалось. Через меня*

---

<sup>126</sup> Шишкинский метод «собираания слов» снова заставляет вспомнить о технике Джойса – на этот раз в интерпретации Александра Гениса: «Иногда, в полусне, мне кажется, что я вижу, как Джойс писал, валя все в кучу. В молодости мы называли это "поливом": что ни скажешь, все – смешно и в струю. Так возникла поэма "Москва-Петушки", живо напоминающая первую и самую обаятельную главу "Улисса". Чем дальше, впрочем, тем сложнее, но принцип – один: пойдет в дело всякое всплывшее слово. Заражая собой текст, оно инфицирует окружающие абзацы, пока не иссякнет вирулентная энергия. Педанты давно проследили за эстафетой семантических микробов, но от этого читать "Улисса" не стало проще. Не спасет ни ссылка на куплет и цитату, ни диаграмма, ни хроника. Все это поможет насладиться "Улиссом", но не понять его, ибо этой книге нельзя задать главного вопроса: о чем она? И уж этим роман Джойса точно не отличается от жизни» (Генис А. Блудень. Трудные книги // Новая газета. № 67. 25.06.2010).

*замкнулась очень важная цепь, может быть, самая важная, которая шла от того реального человека, пусть потливого, с дурным запахом изо рта, левшой, правой, мучимого изжогой, неважно, но такого же реального, как ты и я, который написал когда-то: "В начале было слово". И вот слова его остались, а он – в них, они стали его телом. И это единственное реальное бессмертие. Другого не бывает. Все остальное – там, в яме с кладбищенскими испражнениями. Через слова протянулось от того человека ко мне то, что сильнее и жизни, и смерти, особенно если понять, что это одно и то же. <...> Я верил, что слова – это мое тело, когда меня нет»*

При этом тщательное составление подробностей, «подбор слов» – не случайный постмодернистский коллаж, ведущий к смысловой путанице. Напротив, действие романа устремлено в одну точку, что воплощается в неоднократно обыгрываемом зрительном эффекте перспективы:

*«А вчера он занимался с ней дома и объяснял перспективу, он очень здорово умеет все объяснять:*

*- Смотри, перспективой держится мир, как картина веревочкой, подвешенной к гвоздику. Если бы не тот гвоздик и веревочка – мир бы упал и разбился.*

*И вот я смотрю, она взяла картинку в каком-то журнале и от всего проводит карандашом линии по линейке – к одной точке. От каждого стула, цветка, руки, ноги, глаза, уха уходили такие веревочки к одному гвоздику».*

Этот мотив повторяется в одном из самых пронзительных эпизодов произведения, когда молодая женщина-врач закликает лежащую в безнадежной коме семилетнюю девочку наконец умереть:

*«Пойми, жизнь – это расточительный дар. И все в ней – расточительно. И твоя смерть – это дар. Дар для любящих тебя людей. Ты умираешь ради них. Это очень важно для людей, когда самые близкие уходят. Это тоже дар. Только так можно понять что-то о жизни. Смерть любимых, дорогих людей – это дар, который помогает понять то важное, для чего мы здесь. <...> А тело – это просто тело. Ты же вырастаешь из своих балетных тапочек? Просто ты из него выросла. А главное, ты не бойся, что вдруг окажешься одна. Помнишь, ты рисовала, как от всех предметов и людей шла натянутая ниточка к одной точке? Так устроен мир. 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. Каждый туда вернется – сначала ты, потом Донька, потом твои папа и мама – это не так важно, кто первый. Мы там снова будем все вместе, потому что место так и называется – точка схода. Даже рельсы, и те там сходятся. И все трамваи туда едут»*

Итак, описываемая в «Письмовнике» коммуникация, имеющая на первый взгляд элементарную структуру, глубоко парадоксальна: по ходу повествования она нагружается всё более личными, интимными подробностями, чья откровенность лишь отдаляет персонажей друг от друга, пока наконец не результируется в точке абсолютного молчания – смерти, понимаемой, однако, как высшее благо, поскольку именно она «помогает понять то важное, для чего мы здесь». Недаром Бахтин считал, что первый опыт диалогизма связан именно с трагическим диалогом, которому на смену приходит сократический диалог – первый шаг в истории нового романного жанра. В самом деле, «поминальные» названия таких шедевров полифонизма, как «Козлиная песнь», «Египетская марка», «Поминки по Финнегану», говорят сами за себя.



Литература как таковая позиционно не прикреплена ни к бытию, ни к небытию и потому бесконечно варьирует формы своей темпоральности, например, в жанрах. В случае с шишкинским текстом, как нередко бывает в истории литературы, жанровое решение подсказано в самом заглавии, которое подозревается читателем в последнюю очередь. Первое словарное значение «письмовника» – сборник образцов для переписки разного рода; главный герой произведения на войне, помимо прочих поручений, выполняет обязанности писаря, ведёт учёт убитых и раненых и составляет похоронные извещения. Но этот персонаж гибнет на первых же страницах и письма начинают приходить ниоткуда. Имея в виду совокупность этих значений, письмовник, составленный Шишкиным, предлагает ориентироваться на него в отношении не столько к бытию, сколько к небытию.

Наука XX века пришла к выводу, что для сколько-нибудь объективного описания реальности один метаязык недостаточен, нужно в принципе два, дополняющих друг друга (принцип дополнительности Бора, позже нашедший отражение в культурологической концепции Лотмана). С этой точки зрения дискретный язык смерти так же необходим для поддержания культурного гомеостаза, как и континуальная речь жизни<sup>127</sup>. Недаром распространён сюжет, когда смерть отсрочивают или побеждают при помощи речи: патерики повествуют о спасительной монашеской жизни; рассказывание гарантирует спасение от казни в «Тысяча и одной ночи», от чумы – в «Декамероне», от наводнения – в «Гептамероне» Маргариты Наваррской, Гражданская война оставляет в живых рассказчика бабелевской «Конармии». Ср. также у Фуко:

*«...сродство письма и смерти. Эта связь переворачивает тысячелетнюю тему: сказание и эпопея у греков предназначались для того, чтобы увековечить бессмертие героя. Если герой соглашался умереть молодым, то это для того, чтобы его жизнь, освященная*

---

<sup>127</sup> Ср. об этом: Руднев В.П. Язык и смерть // Логос. 2000. № 1.

*таким образом и прославленная смертью, перешла в бессмертие; сказание было выкупом за эту принятую смерть»<sup>128</sup>.*

Известное правило семиотики: чем старше текст, тем он информативнее, поскольку хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях. Будь «Слово о полку Игореве» произведением XII века или гениальной подделкой конца XVIII-го, но мы знаем о нём гораздо больше, чем современники этого памятника, так как он хранит все культурные слои его прочтений, включая и фальсифицирующие свидетельства. Как ни парадоксально это прозвучит, но гораздо продуктивнее не знать ни того, кто был автором «Слова...», ни каково реальное время его создания – в противном случае из культуры был бы изъят огромный пласт текстов, анализирующих этот памятник. Время жизни текста в культуре значительно больше времени жизни любого предмета реальности, так как последний со временем лишь разрушается, подвергается энтропии; текст же с течением времени, наоборот, стремится обрасти всё большим количеством информации. В этом смысле любой текст противостоит реальному ходу времени; как замечает философ Вадим Руднев, «текст не умирает в пределах создавшей его культуры прежде всего потому, что он не равен своей материальной сущности. <...> Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, то есть когда он перестаёт давать культуре новую информацию. <...> В этом, по-видимому, и состоит **идея культурного бессмертия**. В тот момент, когда человек культуры умирает, он в полной мере рождается как текст культуры, начинается его подлинная ахронная жизнь, которая начинается читаться с самого начала как нечто телеологическое»<sup>129</sup>. Письма, составляющие содержание шишкинского романа, приходят из ниоткуда и мы не знаем имён

---

<sup>128</sup> Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 14.

<sup>129</sup> Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста II. М., 2000. С. 19-20, 23 (Курсив наш. – С.О).

их авторов, зато всегда есть реальный читатель, благодаря которому длится жизнь текста.

Михаил Шишкин формулирует аналогичную идею с «последней прямой», обеспечиваемой свободой художественного жанра:

*«Перо писателя обладает привилегией даровать бессмертие. Делать бумажных людей более живыми, нежели живые. Поколения, проводившие часы за чтением о переживаниях и разочарованиях влюблённой Ольги, доброго и смешного Ильи, самодовольного Андрея, сгинули, исчезли, а Ольга всё любит одного, а выходит замуж за другого. В конце романа Обломов умирает. А в начале снова всё никак не может встать с постели на протяжении десятков страниц, живой, милый, несчастный. Как бы то ни было, у лентяя и неудачника Обломова больше шансов преодолеть смерть, чем у пишущего и читающего эти строки»<sup>130</sup>.*

---

<sup>130</sup> Шишкин М. Великий русский триллер (И.А. Гончаров) // Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: Сборник. В 2 т. Т. 1. СПб., 2010. С. 160.

### Экскурс III: О художественных ресурсах русской прозы и о том, что писатель всегда «ходит конём»

После выхода романа «Письмовник» Михаил Шишкин в одном из интервью высказал суждение, которое можно считать программным для его творчества:

*«Конечно же, я пишу не романы, а один текст, в котором я пытаюсь ответить на одни и те же вопросы. <...> В "Измаиле" для себя я отвечаю, что смерть – это враг. Или вернее так, что жизнь – это враг. Жизнь нужно брать как крепость. Со смертью нужно бороться, бороться нужно детьми и искусством, прозой, словами, собиранием коллекции. Поскольку жизнь русская, то получалось, что враг – это Россия. Потом в "Венерином волосе" ты понимаешь, что Россия – это маленький кусочек Божьего мира, а главный враг – это время. Нужно бороться со временем, преодолевать время. Царь Ирод – это время, которое пожирал своих детей. Нужно быть Ксенофоном, который приводит греков к океану бессмертия. Нужно уметь дать бессмертие своим героям, нужно, как трехдневного Лазаря, их всех оживить. Дать новую жизнь умершей Изабелле Юрьевой. 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 свет»<sup>131</sup>.*

В этом высказывании представлен архисюжет шишкинского творчества. В самом общем виде он заключается в некоем специфическом отношении художественного текста к

---

<sup>131</sup> Шишкин М. «Писатель должен ощутить всеисилие»: Интервью // Контракты UA. 04.08.2010.

человеческому времени. Текст налагает на темпоральный континуум некое ограничение, которое воспроизводимо, как и всё, что не исчерпывает область своего приложения. В «Записках Ларионова» такое ограничение ведёт к лабораторному сохранению целого стилистического пласта русской истории, во «Взятии Измаила» – к экспериментальному соположению целого ряда субдискурсов, в «Венеринном волосе» – к бесконечно воспроизводящемуся диалогу множества участников «Страшного Суда». Наконец, специфическая задача «Письмовника» заключается в том, что он историзует само инобытие, показывает его преходящим и завершаемым, квалифицирует его в качестве одного из состояний реальности, а не в качестве абсолютного Другого, чем среда, доступная органам чувств.

Если рассмотреть динамику шишкинского замысла в жанровом аспекте, то становится понятно, что менее всего жанровость будет означать здесь принятие автором на себя формальной конвенции, которой тот вменяет какое угодно содержание; напротив, жанр производится литературной, языковой семантикой, которая темпорализует себя в частно-определённом моделировании мира – в состояющихся друг с другом мирах. В первом романе Шишкина время концентрируется в отдельно взятой исторической точке, координаты которой безошибочно распознаются читателем; в последнем (на данный момент) романе время размыкается в инобытие, одновременно ограничивая его рамками рассказанной истории.

В чём смысл такой ретроактивности? Осознание формы путем её нарушения и составляет содержание романа – так описал Шкловский основной конструктивный принцип романа, который выступал у него, как и у Бахтина, синонимом, *pars pro toto* литературы. Согласно этому утверждению, наилучшим способом демонстрации формы является её сознательное разрушение, конструкция становится видимой и познаваемой в тот момент, когда устраняется иллюзия органичности и естественности формы, когда её целостность и полнота

подвергаются деформации. Автореферентность и авторефлексивность литературы, то, что формалисты называли «литературностью» литературы, реализуются через механизмы отрицания.

Специфический механизм отрицания каждого предшествующего замысла действует не только в романах Шишкина, но воплощается в самом отношении его творчества к отечественной литературной традиции. Классическая русская литература с её поисками «правды» и ориентацией «на чудо, тайну и авторитет», предполагает наличие смысла за текстом. Шишкин, трансформируя слово в дело (и тело) и наоборот, производит ревизию русской словесности: в его текстах воля эстета-демиурга к власти над жизнью реализует себя не в провозглашении окончательной «правды», а в иллюзионистской виртуозности текста. Сам акт исполнения текста свидетельствует о его истинности – истина обнаруживает свой перформативный, а не констатирующий, характер. В качестве конечной «истины» предлагается не внешний авторитетный Логос, а скорее само текстовое событие, складывающееся из искренних и фальшивых признаний, чувств, воспоминаний и всегда – из словесной игры. Интертекстуальная динамика шишкинских текстов как бы воспроизводит динамизм жизненных процессов, весь пронизанный аналогичными сдвигами, подменами, столкновениями.

По существу, речь идет о подмене позиции нравственного пророка, столь характерной для русского литератора классического типа, позицией эстетической власти, обнажающей истину через особую технику «очищающего» описания. Разумеется, эта смена программ характерна для модернизма вообще; у Шишкина она выражается в устойчивом обращении к материальной праоснове литературы – почерку, алфавиту, каллиграфическому эффекту: дискурс проходит через длинный ряд чужих текстов, каждый из которых задаётся как симулякр («уже сказанное»), чем провоцируется выход за пределы симулятивной текстуальной сферы – «в жизнь».

Ранее мы говорили о том, что стилистическая лаборатория Михаила Шишкина организуется по тем законам художественной игры, которые были заданы в русской словесности «Евгением Онегиным» в лотмановской интерпретации. Игра со стилистическими планами в шишкинских текстах напоминает лотмановский анализ пушкинского романа, когда исследователь замечает, что классицизм и романтизм встречаются рядом на уровне соседних строк и толкует это стереоскопическое соединение противоположных точек зрения как подлинный реализм. Иными словами, нагромождая немыслимые художественные условности тем самым разрушая романную иллюзию, Пушкин добивался непосредственного соприкосновения читателя с жизнью и демонстрировал возможную форму её воплощения.

Но затем произошёл парадокс: русская литература приняла пушкинскую форму за содержание и превратила технический прием – отчуждения текста от читателя, равно как и от жанра, – в жизненную тему «лишних людей», социально и культурно обусловленную. Более того, снимая дистанцию между словом и жизнью, отечественная словесность претендовала на ещё большую степень действительности, чем сама действительность, и эта претензия удовлетворялась общественным сознанием XIX века. Известный пример: «История русской интеллигенции» Д. Овсяннико-Куликовского, профессора Харьковского университета и ученика Потебни, построена как история и анализ литературных персонажей («типов») на всём протяжении классической русской литературы. Главы этой истории называются именами литературных героев: «Чацкий», потом, разумеется, «Онегин», «Печорин», «Рудин» и т.д. Такая работа могла появиться исключительно в атмосфере так называемого литературного реализма, то есть мифа о тотальной «правдивости» в описании «типичных» явлений общества, когда было возможно видеть историю этого общества в истории словесности.

М.Н. Виролайнен, создатель оригинальной концепции истории русской литературы, определяет период классической

словесности XIX века как «эпоху слова», когда после падения средневекового канона и устранения его посреднической функции слово и непосредственное бытие стали взаимодействовать только друг с другом, «оказались как бы "визави" по отношению друг к другу, они стали двумя реальностями, составляющими и пару, и оппозицию. <...> Именно эта трансформация породила до сих пор сохраняющееся у нас представление о том, что главная природа слова, его назначение состоит в "отражении" и "выражении" реальности (даже коммуникативная функция слова чаще всего рассматривается как вторичная по отношению к этому). А между тем то, что мы принимаем за сущностную природу слова, является только одной из культурно-исторических модификаций тех связей, в которые оно в принципе способно вступать»<sup>132</sup>.

И вот, если героев классических послеонегинских романов – Родиона Раскольникова, Наташу Ростову, Пьера Безухова – мы всегда воспринимаем через презумпцию достоверности, зная о них больше, чем о своих родственниках, то, подойдя с такой меркой к пушкинским героям, мы вынуждены будем нарушить авторскую волю, которая постоянно разрушает кажущееся правдоподобие образов, превращая Татьяну в Музу, Онегина – в автора, читательницу романа – в его персонаж и т.д.<sup>133</sup> У пушкинских героев нет автономной от воплощающей их слова жизни, они – фрагменты поэтической речи и лишь в её пределах наделены полнотой существования. Послеонегинский же классический роман размыкает «тесное» художественное пространство и напрямую вводит своих героев «в жизнь», превращая их в функцию объективной действительности.

---

<sup>132</sup> Виrolайнен М.Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб, 2007. С. 335-336.

<sup>133</sup> Механизм таких превращений прослежен в работах: Чумаков Ю.Н. 1) Пространство «Евгения Онегина» // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб, 1999. С. 179; 2) Татьяна, княгиня N, Муза (Из прочтений восьмой главы «Евгения Онегина») // Там же. С. 218-230.



Итак, собственно художественное, «пушкинское», слово было трансформировано в отечественном литературном сознании в слово идеологическое, и чтобы такое представление о литературе оказалось поколеблено, необходим был формализм и его вдохновитель Виктор Шкловский, писавший, что судить о жизни по литературе – всё равно, что о садоводстве по варенью<sup>134</sup>. В конце XX века, после преодоления очередной, советской, социально-государственной фазы, вопрос об имманентных свойствах литературы вновь приобретает свою важность. Можно предположить, что постсоветская проза испытывала гораздо более глубокий кризис, чем поэзия. В последней цикличность берёт верх над линейным временем – уже сами метр и ритм ориентируют поэтическую речь на повторяемость, воспроизводимость. Вспоминая бахтинское замечание о стремлении поэзии к централизации («растворению различий в нивелирующей общности»), можно констатировать, что, в известном смысле, поэзию 1990-х годов спас канон Бродского как чрезвычайно сильный центр поэтического притяжения, а в то же время и неиссякаемый графоманский ресурс всех этих дольников, анжанбеманов и монотонных перечислений. Что касается русской прозы, то она склонна тяготеть к прямоте идеологического слова (будь это аввакумовская проповедь, интеллигентский дискурс второй половины XIX века или «советский стиль»); в те периоды, когда идеологические ресурсы оскудевают или вовсе обесцениваются, возникают такие явления, как пушкинский Белкин, лермонтовский Максим Максимович или добычинский мальчик из города Эн, помогавшие авторам симулировать нарочитую безыскусность.

В рассуждении Шишкина о том, что в своих романах он хочет рассказать о русской любви к Акакию Акакиевичу на художественном языке Джойса, вновь обозначено напряжение между словом художественным и словом идеологическим. В

---

<sup>134</sup> Шкловский В.Б. Константин Федин. Леонид Леонов // Шкловский В.Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М., 1990. С. 291.

неравной борьбе с реальностью писатель сталкивается с необходимостью отыскания какого-то особого средства, равномогущего реальности, способного тягаться с ней самой. Таким средством в начале XXI века вновь становится слово, на которое ложится огромная концептуальная нагрузка: задача, которую поставил перед собой автор, позволяет одну и ту же реальность предъявить в разных ипостасях, в её уродстве и просветлении, извлечь из неё самые разные смыслы; эта задача позволяет воплотить современность так, чтобы внутри неё же самой высвечивались и её прошлое, и её будущее. Таков «классический русский роман, написанный сегодня» – он размыкает не только дискурсивные, но и темпоральные границы художественного мира.

Проза Шишкина имеет центробежный характер, от текста к тексту она всё приближается к невидимой эстетической границе, и в «Письмовнике» очевидна предельность этого эксперимента: сводя действие к универсальным началам, автор ориентирует текст не столько к бытию, сколько к небытию, в котором все сюжетные возможности исчерпываются. Постижима ли для отечественного читателя такая модель или же писатель несколько опередил его, читателя, способности к дискурсу – так или иначе, Шишкин обозначил границу не только классической, но и постклассической парадигмы: после этого возможен либо переход в иную систему эстетических координат, либо возврат в прежнее эстетическое пространство и невольное соперничество с законами уже не чеховского и толстовского, а хлебниковского и набоковского письма.

Как говорится в финале одной книги Шкловского,

*«Конь поворачивает голову и смеётся»<sup>135</sup>.*

---

<sup>135</sup> Шкловский В.Б. *Ход коня // Он же. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933)*. М., 1990. С. 184.

Научное издание

Сергей Павлович Оробий

«Вавилонская башня» Михаила Шишкина:  
Опыт модернизации русской прозы

В оформлении обложки использован фрагмент репродукции с  
древнерусской миниатюры из «Христианской топографии  
Косьмы Индикоплова» (1539)

План университета 2011 г.

Лицензия ЛР № 040326 от 19 декабря 1997 г.

---

Подписано к печати 18.03.11	Формат бумаги 60x 84 1/16
Бумага тип. N1	усл. изд. л. 9, 35
Тираж 100 экз.	Заказ № 2839

---

Издательство Благовещенского государственного  
педагогического университета

Типография Благовещенского гос. пед. университета 675000,  
Амурская обл., г. Благовещенск, ул. Ленина, 104.



## Сергей Павлович Орбий

родился в 1985 году в г. Благовещенск. В 2008 году окончил историко-филологический факультет Благовещенского государственного педагогического университета, в 2009-м – защитил кандидатскую диссертацию, которая стала основой монографии «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского: структура, идеология, контекст» (2010).

ISBN 978-5-8331-0220-6



9 785833 102206