***Гримова О.А.[[1]](#footnote-1)\****

***РОМАН М. ШИШКИНА «ПИСЬМОВНИК»:***

***СТРАТЕГИИ НЕЛИНЕЙНОСТИ***

Поэтика русской нелинейной прозы обладает тем «лица необщим выражением», которое позволяет лишь с оговорками констатировать ее типологическую одноприродность творениям Кальвино, Эко, Корнеля, Дж. Барта, Павича, Петровича и др. Как известно, главный «рецепт» нелинейного письма – ослабление синтагматических связей в тексте и усиление парадигматических. Отсюда – многократное увеличение значимости авторских подсказок/читательской инициативности в процессе поиска алгоритмов текстовосприятия (=текстопорождения). Западноевропейский автор, «борющийся с синтагматичностью», чаще артикулирует алгоритмы чтения. Словарь, кроссворд, карты Таро, географический атлас – ряд можно продолжать – такой «суфляж» при всей возможной герметичности художественного дискурса (вспомним «Хазарский словарь») всё же облегчает читателю «навигацию». В отечественной литературе по похожему пути конструирования нелинейного нарратива пошёл разве что Д. Галковский. Даже завязший в двух «бесконечных» желто-черных томах знает, что читает он всё же «комментарий» к некоему тексту («Бесконечный тупик»). А вот взявшемуся за романы А. Гольдштейна («Помни о Фамагусте», «Спокойные поля») понятно лишь то, что он – в самой «пучине» текстового «океана», а вот закономерности, согласно которым его «швыряет» от одного текстового фрагмента к другому, совершенно непрозрачны и нуждаются не столько в непосредственном читательском восприятии, сколько в скрупулезном, и кажется, прежде всего лингвистическом анализе. И так не только с Гольдштейном. Алгоритмы «утоплены» в текстовой ткани, комфортного чтения не получается, автору «Прощания с Нарциссом» никогда не сравниться в популярности с тем же Павичем, но вместе с этим текст очищается от ореола условности, игры, звучит более искренне. И – ввиду только что упомянутой неизученности конструктивных принципов русского нелинейного письма – становится интересной научной проблемой. Попробуем решить ее в очень локальном масштабе, обратившись к опубликованному этой осенью роману М. Шишкина «Письмовник».

Предварительно стоит констатировать, что уже сложилась некая устойчивая модель его нелинейного письма, индивидуально-авторский набор стратегий.

Все шишкинские нарративы тяготеют к структурной фрагментарности, может быть, в силу того, что творчески и биографически его «я» разворачивается в ряде сложносовместимых плоскостей, каждая из которых нуждается в «озвучивании». Он русский писатель, продолжающий писать на родном языке в эмиграции. В Швейцарии ему лучше, чем в России, но не отделаться от мысли, что здесь – настоящее, а, вспомним классика, «вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия». А еще есть хронотоп (точнее, а-хронос и а-топос) «иного мира», настойчиво всплывающий в каждом романе то в метафоре подводной лодки капитана Немо, где дожидаются героя все, кого он любит и потерял, то в метафоре какого-то странного царства «попа Ивана», где встречаются, преодолев все жизненные катастрофы, герой и героиня «Письмовника». Помимо трихотомии «Россия – Швейцария – «вечная Швейцария» существуют еще несовместимые между собой поля притяжения. Есть реальная жизнь, об интересе к которой свидетельствует лавина non-fiction жанров, включаемых в романные «лоскутные одеяла», но не менее дорого и пространство культуры. Прошлое завораживает – поэтому в любом романе мы встретим экскурс в детство почти всех героев, настоящее отталкивает, но его громкий голос не получается игнорировать – отсюда десятки страниц, напоминающих стенограммы передач вроде «Чрезвычайного происшествия». Писательскому сознанию, как известному герою Маяковского, «приходится раздвояться». Но при этом весь корпус нелинейных нарративов пронизан единым стержнем смысла, для определения которого мы используем термин «мономиф». В своем последнем романе Шишкин находит метафору, описывающую в том числе и соотношение фрагментарности и целостности в его романистике, – «Большой взрыв». Когда-то всё было единым сгустком энергии, потом это единство разорвалось и так получился мир, но абсолютно от каждой части протянуты ниточки к центру, о котором сохранилась – даже у вещей – какая-то генетическая память, и в конце концов всё снова соберется в одну точку.

Каждый нелинейный роман «собирается в одну точку» согласно алгоритмам чтения, которые более или менее запрограммированы автором (от этого зависит степень читательского текстотворчества) и которые в отечественной литературе, как констатировалось выше, «не лежат на поверхности» повествования.

Из четырех шишкинских романов адекватное синтагматическое – похожее на «обычное» – прочтение возможно только в отношении первого, «Всех ожидает одна ночь». Основная часть романа – записки «маленького» и в то же самое время «лишнего» человека Ларионова, ориентированные на линейный дискурс классической литературы 19 в. Элементы нелинейности – лишь в рамочной композиции: некоторые части записок предварены и заключены письмами Ларионова к другу-доктору, которому и адресуются воспоминания. Парадигматичность такого рода кажется структурной калькой «Героя нашего времени», в следующих же трех романах ситуация интереснее. Наиболее продуктивной интерпретацией, на наш взгляд, является выстраивание разнодискурсных парадигматических цепочек. Художественное вступает в контакт с эссе и публицистическими жанрами, с жанрами информативными (фрагменты энциклопедических статей, учебников, путеводителей) и аффективными (преимущественно с «уголовной» окраской: защитные и обвинительные судебные речи, допросы и т.д.). Полилог дискурсов развивается и в рамках фикционального пласта романа: эпические, «исконно романные», фрагменты соседствуют с драматизацией нарратива и отрывками, которые можно идентифицировать как стихотворения в прозе.

В шишкинских романах каждый из вышеперечисленных речевых жанров образует парадигму. План содержания романа – сумма смыслов, «растворенных» именно в парадигмах, организованных фрагментами, реализующими один и тот же дискурс; синтагматическое же восприятие произведения оставляет ощущение хаоса.

Сердцевинная парадигма шишкинской «тетралогии» составлена жанрами, которые с легкой руки Л. Гинзбург называют «человеческими документами» (воспоминания, записки, мемуары, дневниковые записи, письма и под.). Их «массовая доля» в каждом романном тексте так велика, что напрашивается вывод о том, что автору чрезвычайно важен эффект непридуманности, искренности – «не литература, а сама жизнь» – который всегда сопровождает включение в фикшн «человеческого документа», даже если последний, как часто у Шишкина, в процессе этого включения фикционализируется. В последнем романе парадигма «человеческого документа» так мощна, что все остальные речевые жанры превращаются в строительный материал для нее.

«Письмовник» – очень любопытный филологический феномен. Эпистолярный роман (дальше – ЭР), зародившись в 18 в. и претерпев трансформации в 19-м, к 20-му умирает. Истории литературы известно всего лишь несколько образцов этого жанра, написанных в прошлом столетии, – слишком «узок» для проблемных полей двадцатого века горизонт жанра, слишком сильна в нем память о «слезном аспекте мира» (Бахтин о сентиментализме). В начале 21 в. Шишкин «выдерживает» форму классического романа в письмах в достаточно редкой его разновидности – переписка двух героев, не «разбавленная» вставными элементами, предисловием издателя, еще несколькими эпистолярными линиями, «обычным», неэпистолярным повествованием и т.д. При этом текст, где ни разу не нарушается «шахматный порядок» посланий героя и героини, «отменно длинный, длинный, длинный», обделенный экшн-элементами и смеховым началом – умудряется быть увлекательным и не наводить мыслей об архаике. Помимо авторских стратегий нелинейности, в процессе анализа интересно было бы выяснить, за счет каких ресурсов жанра, с одной стороны, и авторских идей его преобразования, с другой, стала возможной такая актуализация.

С одной стороны, у последнего шишкинского текста хорошая жанровая память. В ней есть место и «отцам-основателям» литературы в письмах (в первом же письме героини читаем: «И что же это получается? Юлия-дурочка старается, шлет ему письма, а жестокосердный Сен-Пре отделывается короткими шутливыми посланиями, иногда в стихах, рифмуя селедок и шведок, амуницию и сублимацию, засранное очко и улыбку Джоконды (кстати, ты понял, чему она улыбается? – я, кажется, поняла), пупок и Бог»[[2]](#footnote-2); и русской эпистолярной традиции, идущей частично от «Бедных людей» (её инвариант: маленький человек, «формируя слог», формирует и самоидентификацию, и осознание своего места в социуме), частично от «Переписки» Тургенева (инвариант: русский человек на эпистолярном рандеву + непременное испытание любовью) – весь этот багаж проблем современным автором добросовестно наследуется. Однако работа с внутренней мерой классического жанра так значительна, что в целях создания более тщательной характеристики мы будем ориентироваться на трехмерную модель жанра, сформулированную Бахтиным: внутренний мир произведения – мир автора и читателя – формы художественного завершения.

Последние две сферы при всей разнице объемов содержания предполагают выявление границы между героем и его миром, с одной стороны, и действительностью автора и читателя, с другой. Традиционно авторская территория в ЭР невелика – заголовочный комплекс и предисловие/послесловие лица, издавшего переписку.

Одна из удачных расшифровок заглавия предложена Д. Бавильским: «Первое словарное значение «письмовника» — сборник образцов для переписки разного рода…<…> Переписка — повод провести читателя по ключевым узлам любой человеческой судьбы со всеми остановками — станциями чаянья и отчаянья. Потому и «письмовник», что примеры даны на все случаи и чувства жизни. Он идёт на войну. Она теряет ребёнка. Он теряет товарищей и учится думать о смерти. Она мучительно долго ухаживает за онкологической матерью, затем хоронит и инсультного отца. Он выживает в жаре, духоте и антисанитарии. Она теряет любовников и подруг, увядает, стареет. Он вспоминает первые игрушки, ссоры родителей, тёрки с одноклассниками. Она вспоминает пробуждение тела, весну на Заречной улице, девичьи платья и мамино бесстыдство» [1]. Идея заключить сборник образцов для писем разных жанров в художественную оболочку уже эксплуатировалась. Роман Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» создавался вместо письмовника, который автору было поручено его издательством составить для деревенских подписчиков. Разница в том, что Шишкин «каталогизирует» не поводы для переписки – которые, собственно, и определяют жанр письма, а некие агрегатные состояния человеческой души, вступившей в контакт с самыми разными обстоятельствами жизни. Перед нами некая «энциклопедия» архетипов человеческих эмоций – жажды жизни, скорби, первой любви, терпения, сопровождающего страдание и т.д. – и одновременно способов их облечения в слова, а значит, приручения, превращения в переносимые. Название, таким образом, указывает на один из алгоритмов возникновения и восприятия нелинейности анализируемого повествования. Необходимо отметить также, что в романе находит продолжение наметившаяся в предшествующих книгах тенденция «возведения к архетипу» самых разных «деталей» окружающего как способ поиска устойчивого, стабильного в качестве «противоядия» хаотическому. Так возникает во «Взятии Измаила» не адвокат Александр Васильевич, а «Гиперид», а официальный документ может начинаться с обращения «Уважаемая имя отчество!».

По закону mise-en-abyme’а в романе с названием «Письмовник» фигурирует предмет-письмовник, адресованный полковым писарям, кем и служит главный герой Володя. В его размышлении актуализируется оппозиция «подлинное – вымышленное», концептуально важная для всего романа: письмовник – то, что позволяет вуалировать неприглядную правду жизни. Солдат, допустим, умер из-за истощения организма, спровоцированного дизентерией, а в похоронке, подсказанной письмовником, соврут – «выполняя боевое задание». И иначе нельзя, и что-то в мире от этого как будто перекашивается. В расширительном смысле любая книга по отношению к реальности – такой «письмовник». Здесь мы видим дальнейшее развитие шишкинского мономифа, в центре которого располагалось художественное слово как высшая онтологическая ценность. О том, как поменялись акценты, говорит один из сквозных эпизодов, описываемых Володей (он ещё и начинающий писатель, поэтому отношения со словом – устойчивый мотив романа). В одной книге он прочитал, что средневековые скоморохи справлялись с издевательствами придворных, ставя их в тупик каким-нибудь изощренно-интеллектуальным вопросом. Когда герой решил опробовать тот же метод борьбы на хамах-одноклассниках, то получил оплеуху раньше, чем закончил произносить изощренно-интеллектуальный вопрос. На войне место одноклассников занимает смерть, которая тоже не станет «дослушивать» никакие человеческие софизмы о бессмертии. Итак, литература – красиво, но это всего лишь «письмовник», а чтобы «быть» – а герои весь роман ищут способы осуществления этого проекта – «нужно видеть не слова, а сквозь слова. Они, как стекло, пропускают через себя свет». На вопрос о способах борьбы со смертью, задаваемый во всех романах, «Письмовник» отвечает, что их нет. Единственное, что можно сделать в виду этого, – при жизни стать настоящим. А «быть» несовместимо с «мыслью о том, что такое быть», поэтому герой романа сжигает всё, что написал, а автор, не будучи в силах последовать этому примеру, всё больше перемещает свои тексты в зону non-fiction, «человеческого документа», прочь от литературы. Если следовать этой интерпретации заглавия, в «Письмовнике» очень важно почувствовать «антиписьмовниковый» пафос.

Заглавием «слова автора» в романе исчерпываются, далее «говорят» только герои – текст лишен метачастей, обычных для эпистолярной прозы, – предисловия и/или послесловия лица, которому «достались» письма. В так интерпретированной «смерти автора» можно усмотреть проявление всё того же принципа борьбы с литературностью, о котором было сказано выше. Однако сама идея необходимости авторского послания, унаследованная от классической литературы 19 в., в любви к которой Шишкин неоднократно признается в интервью, настолько важна для писателя, что его голос не исчезает, а просто «транспонируется в другую тональность» – вместо лексически оформленного высказывания мы встречаем «высказывание» архитектоническое.

Во-первых, перед нами не целые письма, а выдержки из них, зачастую лишенные обязательных для этого жанра (а он относится к числу строгих) приветствия и прощания. Почти все фатические компоненты устранены, оставлена только суть – складывается ощущение, что из огромного полотна где-то существующего текста автор «нарезает куски» герою и героине. Во-вторых, ещё одна грань, которая разделяет мир героев и мир автора, – архитектоника. Переписка выстроена по законам естественной коммуникации – а следовательно, не требует «постороннего» вмешательства – лишь до того момента, когда героя убивают на войне. Этот поворот жизненного сюжета должен бы поставить точку в сюжете эпистолярном, но в романе оба они продолжаются. Саша всё также пишет своему возлюбленному, а «лакуны» его ответов заполняются письмами, написанными им раньше и так и не отправленными – в один из моментов пребывания на фронте герой сообщает, что больше нет возможности послания переправлять. Конечно, в шишкинском мире «неотправленные доходят вернее», но если оценивать с точки зрения естественного хода вещей, у такой переписки нет ни единого шанса убедить читателя. Зато есть всеобъемлющая авторская вера в диалог как средство спасения и индивидуальной судьбы, и – как бы пафосно ни звучало – судеб мира. Коммуникация в шишкинском мире онтологична, а потому не обязана считаться с условиями правдоподобия. Героиня могла и не писать тех писем, которые присутствуют в романе как написанные. Их написанность может быть просто метафорой неотменимости того внутреннего контакта, который она сохранила со своим первым избранником. Похожий контакт, скажем, описан Д. Быковым в романе «Оправдание» именно как внутренний.

Об исключительной важности диалога как категории говорит и то, как Шишкин работает с вставными жанрами. Редкий ЭР обходится без них, выполняющих важную функцию: разомкнуть замкнутый мир переписки, представить овнешняющую точку зрения на описываемое. В «Письмовнике» вставные жанры (газетные статьи, листовки, воинский приказ, похоронка и др.) лишаются своей автономности, встраиваются в письма, их неизбежно «озвучивает» голос одного из собеседников – рамки этой переписки не надо расширять, так как диалог всеобъемлющ, весь мир умещается в том, что говорят друг другу он и она. Причем любые он и она. Даже неживые предметы (паровозы – «паровозья любовь», корабли) переговариваются, посылая друг другу сигналы.

Рассмотрение особенностей диалога в романе заставляет нас вернуться к вопросу о его («Письмовника») отношении к эпистолярной традиции. Как отмечают исследователи, минимальной единицей структуры классического ЭР является не письмо, а пара писем. Такая высокая степень слитности достигается за счет того, что «чужая» точка зрения вносится в пределы «своего» текста, переписка, таким образом, становится «я-ты-существованием» [2, 10]. Самое значительное шишкинское отступление от канона – то, что одновременно дает, на наш взгляд, мощный художественный импульс «непопулярному» жанру – отсутствие «внешнего», словесно оформленного диалога, как раз того, который обеспечивает «я-ты-существование» переписывающихся.

Каждое следующее письмо является ответом на предыдущее лишь композиционно. Фактически же герой и героиня, Володя и Саша, пишут монологи – присутствие другого, точнее, именно голоса другого, в послании практически не ощущается, если не считать инициальных обращений, которые есть далеко не всегда, и непременных уверений в любви. Более того, не учитывается горизонт сознания собеседника. Об эффекте, производимом этим нарушением, пишет Д. Бавильский в цитированной выше рецензии: «<…> сначала хочется схватить Шишкина за рукав, <…> писем таких не бывает. Чтобы мужчина писал возлюбленной о всех своих слабостях, время от времени спохватываясь, мол, <…> что ж я это пишу-то, зачем?! Чтобы женщина писала о всех своих физиологически не шибко аппетитных процессах, любовных романах и недостатках любовников?» [1]. Очевидно, что автору важна не столько правдоподобность, сколько идея сюжета о двух «уединенных сознаниях», помещенного в рамки самого неподходящего для монологов жанра. Почему очевидный культ коммуникации как универсалия художественного мира писателя совмещается с почти полным её отсутствием на уровне конкретной текстовой реализации?

Попытка ответить на этот вопрос и приводит нас к реконструкции нелинейной структуры романа. Она образована тремя сюжетами, которые вычитываются парадигматически, то есть одно письмо может содержать компоненты каждого их трех сюжетов, которые необходимо соотнести с «одноименными» компонентами, заключенными в следующем письме и т.д. Получившиеся сюжетные линии соотнесены между собой и, собственно, интерпретация их соотнесенности является наиболее адекватным путем понимания авторского сообщения.

Внешний/жизненный сюжет – актуализация человеческих связей, которые существуют в жизни каждого из участников переписки в их внешней – по отношению к переписке – жизни. Сюжет вырастает из переплетения историй героя и героини, а так же, как часто у Шишкина, историй неширокого круга людей, тесно связанных с главной парой – родителей, детей, любовников, друзей. Широкую социальную панораму Шишкин рисовать не хочет или не умеет – как только герой попадает на фронт, все встреченные там люди, кроме переводчика Глазенапа, ставшего Владимиру другом, сливаются в один какой-то нечленораздельный портрет. Имена называются, иногда штрихами обрисовываются судьбы, но трудно отделаться от ощущения, что герой воюет в одиночестве. В «Письмовнике» герою возвращена классическая целостность судьбы, персонажи не «перетекают» друг в друга, как в двух предыдущих романах «Взятие Измаила» и «Венерин волос». На микроуровне повествование также на удивление реалистично. Детство героев с непременными семейными выездами на Черное море, «радости» пубертатного периода и дальнейшее описаны настолько фотографично, что возникает ощущение, знакомое по чтению текстов Гришковца или Сенчина – некий «удар узнавания» (Цветаева): «и у меня было так». Однако когда все эти точные микросцены складываются единое «здание» текста, ощущение реалистичности сменяется на противоположное. Читатель как будто оказывается в притчевом мире, где всё – обобщенное, архетипичное, и даже странно, что у героев есть какие-то конкретные имена. Судьба главной героини, например, оказывается очень похожей на судьбу Ады Львовны, которую ее муж бросает ради Саши. И Саше даже нет необходимости выслушивать историю соперницы, потому что она сама ее знает в деталях – потому что в шишкинском мире траектории судеб «вычисляются» не по методу случайных чисел, а по формулам, которым обучают в другом сюжете. В жизненном сюжете – лишь реализации этих формул.

Время и пространство в романе тоже способствуют движению от жизнеподобия к притчевости. Времени автор не доверяет и всячески пытается избавиться от этого измерения моделируемой реальности. Ни одной даты в романе нет, но по некоторым приметам можно определить, что действие происходит в начале 20 в. – дети учатся в гимназиях, газеты продают мальчишки-разносчики, ходят паровозы, а в числе действующих видов войск значится кавалерия. Однако постепенно накапливается такая лавина анахронизмов, которую уже невозможно просто списать на недосмотр автора. Автор и сам не медлит с объяснением. В детстве героине отец дарит игрушечные часы, на которых нарисованные стрелки показывают без десяти два, – с тех пор в романе, как только речь заходит о времени, всегда без десяти два. Поскольку объективно существующего, обязательного для всех времени нет, возникают версии времени субъективного, каждый раз «подстраивающегося» под особенности восприятия пишущего. Героине, например, кажется, что время образует запруду, скапливается там, а когда его наберется больше, чем может выдержать заграждение, обрушивается стремительным потоком. «Время не растет ровно, – читаем в другом ее письме, – в нем бывают залысины. Ходишь как на водопой, топчешь одно место». Примечательно, что все индивидуальные версии темпоральности, из которых и складывается время в романе, нелинейны – что играет немаловажную роль в формировании нелинейного нарратива.

Пространство подвергается тем же трансформациям, что и время: оно удаляется от реалистичности и превращается в знак некоей экзистенциальной ситуации, ее метафору. Пространство героини – город, неясно какой, где она взрослеет, учится, затем работает. Это хронотоп предельной обыденности, ее квинэссенция – раннее морозное утро (других сезонов кроме зимы в романе нет) буднего дня, толпа на трамвайной остановке, и каждому ехать на работу непременно на другой конец города. Хронотоп героя – Поднебесная, война, она же и последний этап его земной жизни. Воюют Запад и Восток, союзническая армия (американцы, французы, немцы, австрийцы и т.д. и в том числе русские) и Китай. Выдуманный конфликт, который можно воспринимать как геополитическое пророчество. Рецензенты много пишут о том, что в романе нарисована любая война, война вообще. Ее изображение действительно абсолютно лишено интереса к политике. Шишкин равнодушен к национальному компоненту моделируемой реальности, к, так сказать, русскому или китайскому «лицу» столкновения. Любопытнее то, что писатель практически отказывается от реконструкции того аспекта, без которого не обходится ни один текст, написанный в формате военной прозы, – от аспекта собственно батального. Совершенно непонятны причины, из-за которых всё начинается (шишкинский ответ – из-за нарушения гармонии, в котором виновны и нападающие, и защищающиеся, а поэтому платят все, и эта расплата нарисована очень убедительно), остается загадкой логика перемещений, не уделяется внимание ни одной операции, мы не знаем, кто победил, не видим ни одной яркой военной фигуры. В том, что всё же можно назвать баталистикой, не чувствуется толстовского азарта. Убедительны только страдания и смерти, нужен только «антропоориентированный» эффект. Война – это такое пространство, которое, стремительно приближая к тебе конец, заставляет провести саморевизию и повзрослеть.

Внешний сюжет, таким образом, стремится, с одной стороны, к собиранию, «фотографированию» мельчайших деталей жизни, а с другой стороны, к предельной универсализации, архетипизации, стремится вобрать в себя жизнь целиком, не довольствуясь отдельно ни ее индивидуально-личностным, ни конкретно-социальным, ни национальным срезом. Но это лишь «сбор материала». Попытка «вычитать» в этом потоке деталей некие законы, согласно которым формируется поток, – во внутреннем сюжете, сюжете переписки.

Внутренний сюжет/сюжет переписки.

Переписка – не просто ещё одно занятие в ряду других занятий героев романа. Она формирует особый художественный мир, параллельный внешнему и приобретает онтологическое значение для собеседников. Письма фигурируют в романе не только как инструмент пересмотра прошлого, пересмотра, катализированного нахождением в экстремальном хронотопе, не только как возможность на время забыть ужасы увиденного, но и как средство самоосознания («Без твоих писем я перестал бы быть собой»), своеобразный индикатор существования («Раз пишу тебе эти строчки, значит ещё жив») и, наконец, просто спасение («…то, что я могу написать тебе, – спасает»).

Внутренний сюжет романа – его метасюжет. Он образован несколькими взаимосвязанными макротемами, кристаллизующими содержание внешнего сюжета, «рефлексирующими» над этим содержанием. Макротемы составляют смысловой инвариант текста. Инварианты-«мономифы» есть во всех шишкинских романах, причем их тоже связывает динамика смыслового развития. Реконструировать такое образованное четырьмя романами высказывание и значит услышать авторское сообщение.

Макротемы «Письмовника» – помимо классического для Шишкина набора слово – любовь – смерть, еще гармония как «рифма» между «миром видимым» и «миром невидимым» (каждая из частей дихотомии обрастает благодаря событиям внешнего сюжета целым спектром значений, очень многое из описанного в романе происходит из-за непонимания такой природы гармонии), а также тема самоидентификации. Все макротемы непосредственным образом связаны с одной из центральных категорий шишкинского творчества – диалогом. Именно изменение качества диалога показывает, как движется сюжет переписки.

Как говорилось выше, большая часть романа это переписка без диалога, однако несколько коммуникативных встреч всё же возникнет. Первая из них – когда оба собеседника вспоминают зарождение их любви. Затем контакт исчезает. Герои рассказывают в письмах о родителях, о детстве, юности, но всё это монологи, в которых не чувствуется присутствия сознания другого даже в роли слушателя. Саша и Владимир тоскуют в разлуке, но это лишь на уровне слов, их письма продолжают оставаться «глухими» к голосу друг друга. Объяснить этот парадокс можно, обратившись к теме самоидентификации, столь важной для произведения. Самый частотный вопрос, который задают себе герои – «кто я?»: кем я был, кто я есть, кем буду? Для того чтобы ответить на эти вопросы, герой идёт на войну. Героиня с детства переживает кризис идентификации – в детстве она представляет, что у нее есть двойник, и действует за двоих; не понимает, она реальна сейчас, или лишь является воспоминанием старухи, которой станет когда-нибудь; переходный возраст – и вовсе время, когда невозможно с уверенностью отвечать на вопросы о себе; много лет спустя, в пылу ссоры с мужем она смотрит на себя со стороны и не узнает: «Кто эта женщина на кухне? А я тогда кто?». Для выражения несовпадения с собой в тексте использована особая группа существительных – «нелицо», «недом», «нежизнь» и т.д. В момент зарождения любви не может не возникнуть диалога, но он – не заслуга героев. Чтобы дальше слышать друг друга, нужно ответить на вопрос «кто я?», превратить «нелицо» в лицо. На протяжении книги герои пытаются решить эту задачу, и мощнейшим инструментом личностной идентификации становится смерть. Второй эпизод состоявшегося диалога связан с гибелью на фронте Владимира. Свои чувства героиня описывает в очередном письме к теперь уже ушедшему возлюбленному. Узнав печальное известие, она идет по «их» парку, видит, как заколачивают на зиму в деревянные ящики – гробы – статуи, и мгновенно отождествлет себя с одной из них: «Это меня заколачивают. Это я в гробу». Дальше «я-ты-существование» вновь исчезает. Саша уходит в другую жизнь, и хотя продолжает писать Владимиру, по жанру назвать эти послания письмами уже нельзя, пропадает даже формальная ориентированность на адресата, инициальные обращения прежде всего. Скорее читатель сталкивается с отрывками дневника, ведь они монологичны по своей природе. И тем не менее в том, что такие «неписьма» продолжают писаться, остается некая надежда на возможность найти себя, а значит и друг друга. Арсенал средств этого поиска, предложенный героям автором, не поражает разнообразием. И жизненный путь героини, и дни героя на войне – он продолжает рассказывать об этом в письмах, которые не были отправлены, но были написаны и как-то попадают к героине после его смерти – окрашены в сумрачные тона. Светлых дней не бывает. Даже детские воспоминания озвучены под минорный аккомпанемент, а уж потом… Замужество оказывается ошибкой, беременность оканчивается выкидышем, дочь мужа от первого брака впадает в кому, мать умирает от рака, отец от инсульта, оба тяжело и без катарсиса. Смерть в романе вообще хозяйка бала. На нее герои засматриваются с детства, и автор им всячески в этом способствует.

Тема смерти сквозная в шишкинской «тетралогии». Возможно говорить о её динамике: в «Записках Ларионова» она – неизбежный финал, венчающий бездарную жизнь, герою нечего ей противопоставить, и тогда последним контраргументом небытию оказывается слово: если не сумел прожить жизнь, то нужно хотя бы о ней рассказать, чтобы хоть что-то уцелело. Во «Взятии Измаила» и «Венерином волосе» противоядием от смерти названо не только слово, но и рождение ребенка. В «Письмовнике» меняется ракурс видения проблемы – смерть нужно воспринимать не как врага, а как дар. Прежде всего потому, что заставляет искать и помогает найти настоящего себя.

В финале романа – метафорическое описание смерти обоих персонажей. Это третий эпизод состоявшегося контакта и одновременно самые светлые – после любовных – страницы романа. Нужно пострадать, чтобы дорасти до счастья слышать друг друга – такое достоевское объяснение у всех злоключений, пережитых диалогом в этом тексте.

Героиня, оставшаяся одна после многих разочарований, лепит из снега дочку, ту самую, что не случилась когда-то, и одним морозным утром они в трамвае едут «к той точке, где сходятся все рельсы». Герой в последнем письме описывает, как собирается туда же.

К этому «воскрешению диалога» Шишкин подводит очень искусно. В предшествующей переписке постепенно возникает если не внешневыраженный диалог, то соприкосновение сознаний на каком-то глубинном уровне, когда герой и героиня, говоря о разном и вроде бы продолжая не слышать друг друга, актуализируют один и тот же инвариантный смысл, значимый для романа. Так, героиня, ожидая ребенка, говорит, что внутри нее зреет невидимый мир, перед которым видимый – ничто. В письме-«ответе» герой рассказывает о своем детстве, которое тоже – невидимый мир, позволяющий выжить в ужасном видимом, на войне.

Метафизический сюжет – самый лаконичный из трех, состоит всего из нескольких эпизодов, разбросанных по тексту. Если внешний сюжет движется межличностными связями и событиями, происходящими во внешнем мире, эпистолярный организован динамикой коммуникации главных героев, то метафизический повествует о встрече героев с тем началом, которое занимает в авторской иерархии ценностей верховное положение.

Первую встречу героини с этим началом «подсвечивают» библейские коннотации – эпизод разговора Моисея с Богом, принявшим облик неопалимой купины: «И вот возвращаюсь обратно к велосипеду и вижу: пук ржавой колючки с меня ростом пророс лебедой. И, освещенный закатом, он начинает рдеть. Горит, как куст. И вдруг говорит: - Стой! Я стою. Он молчит. Я его спрашиваю: - Кто ты? А пламенеющий пук: — Не видишь, что ли? Я — альфа и омега, Гог и Магог, Гелдат и Модат, одесную и ошуйю, вершки и корешки, вдох и выдох, семя, племя, темя, вымя, знал бы прикуп, жил бы в Сочи. Я есмь то, что я есмь. Швец, жнец и на дуде игрец. Не бойся меня. Просто с разными людьми говорю по-разному. Ведь мы живем в мире, где каждая снежинка отличается одна от другой, зеркала на самом деле ничего не отражают, и у каждой родинки есть свой непохожий на других человек. Говори!». Говоряший с Сашей представляется как «Весть и вестник», его голос она слышит в самые кризисные моменты жизни и получает ответы на самые главные вопросы. Вот о расставании: «Ты же сама говорила – нужно делиться. Если тебе дали, то нужно отдать, чтобы что-то оставить. И чем дороже тебе человек, тем больше надо отдать». Вот о смерти: «Все дело в свете. Все из него состоит. И еще из тепла. И тела — это сгустки света и тепла. Тела излучают тепло. Тело может потерять тепло и стать холодным, но тепло останется теплом. Не понимаешь? Вот вы когда-то договорились о свидании у памятника. Но это ведь на самом деле не свидание у памятника, а памятник у свидания. Памятник сдернут, а то свидание останется». А вот о том, почему в романе диалог то есть, то снова нет: «В одном толстом романе, который ты читала под партой, помнишь, герой и героиня все время где-то рядом, не встречаются и мучаются оттого, что никак не встретятся, а потом, когда наконец встретились, поняли, что они раньше еще не были готовы друг для друга. Еще не пережили тех страданий, которые им предстояло пережить. Так и вы еще не готовы друг к другу — еще не настрадались по-настоящему». По словам одного из персонажей романа, «душа на горе растет» – герои «встречаются» в диалоге тогда, когда «прибавляют в росте», пережив очередную катастрофу, а на них текст очень щедр.

Тот, кто знает ответы на все вопросы, поднимаемые в тексте, – не Бог в ортодоксальном христианском понимании. Он не совершает чудес, не избавляет героиню от ошибок и признается: «Я знаю имена всех вещей и ничего не могу». В его описаниях присутствуют снижающие «обертоны», но они соседствуют с высокими номинациями: «альфа и омега» – «швец, жнец и на дуде игрец» – «знал бы прикуп, жил бы в Сочи». Этот «весть и вестник» уже появлялся в предпоследнем романе автора: «я тебе покажу самое главное, вот здесь, где боковая и задняя стена из кирпича, а потом вдруг — скала из розового известняка, на ней — капители колонн, обломки фризов с дельфинами, и все это одето мхом и заросло, видишь, богом, легким, курчавым. У нас — комнатное растение, иначе не выживет, без человеческого тепла, а здесь сорняк. Так вот, это на мертвом языке, обозначающем живое, — Adiantum capillus veneris. Травка-муравка из рода адиантум. Венерин волос. Бог жизни. Чуть шевелится от ветра. Будто кивает, да-да, так и есть: это мой храм, моя земля, мой ветер, моя жизнь. Трава трав. Росла здесь до вашего вечного города и буду расти после» [3, 568].

Метафизический сюжет – о встрече с самой квинтэссенцией жизни, богом с маленькой буквы, и высоким, и низким. Неслучайно его слова включают слышанное Сашей в разное время от разных людей: «швец, жнец и на дуде игрец» говорил о себе отец, а «знал имена всех вещей» ее возлюбленный Володя, серьезно увлекавшийся ботаникой и орнитологией и поэтому всегда называвший всю окружающую живность по именам во время их лесных прогулок. Жизнь вбирает в себя всё и всех, и вот уже в третьем эпизоде из этого ряда сама Саша, назвавшись «повелительницей жизни, вестью и вестником» (а в фигуральном смысле «повелительницей жизни» героиня, гинеколог по профессии, была и до встреч с «альфой и омегой») отговаривает случайно встретившуюся ей девушку делать аборт. Даже не столько отговаривает, сколько на правах «повелительницы» приказывает продолжать жизнь.

Подведем итоги. В основе авторской стратегии в данном романе, как и в двух предшествующих, «Взятии Измаила» и «Венерином волосе», парадигматическое чтение, но парадигмы организованы не разнообразными речевыми жанрами (их диапазон в «Письмовнике» гораздо скромнее, так как большая часть фрагментов – письма), а тремя сюжетами – внешне-жизненным, эпистолярным и метафизическим. Их соотношение можно представить пространственной метафорой – три сферы с последовательно уменьшающимся радиусом, вписанные одна в другую. И погруженные в общую среду, верность которой и обеспечивает целостность шишкинских текстов, несмотря на их внешнюю фрагментарность. Речь идет о коммуникации, диалоге – диалоге, соответственно, с окружающим миром; с собой и с собеседником; и, наконец, с «богом жизни».

*Литература*

#### Бавильский Д. Шишкин лес. Достучаться до небес — 10: урок каллиграфии и чистописания в романе Михаила Шишкина «Письмовник» // clubs.ya.ru/4611686018427411826/posts.xml?

#### Рогинская О.О. Эпистолярный роман: поэтика жанра и его трансформация в русской литературе. Автореферат дис. … канд. филол. наук. М., 2002.

#### Шишкин М. Венерин волос: роман. М., 2005.

1. Шишкин М. Письмовник // magazines.russ.ru/znamia/2010/8/sh3.html.

1. \* Гримова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской литературы КубГУ [↑](#footnote-ref-1)
2. Здесь и далее цитаты из романа «Письмовник» приводятся в соответствии с текстом электронного ресурса magazines.russ.ru/znamia/2010/8/sh3.html [↑](#footnote-ref-2)