DOI: 10.19195/0137-1150.167.45

ANNA SKOTNICKA

Uniwersytet Jagielloński, Polska

Мотив скорби в прозе Михаила Шишкина

Прозу Михаила Шишкина пронизывает тема скорби. В его романах присутствует чувство утраты к людям и событиям. Проблема мимолетности, конечности жизни, исчезновения, несомненно, волнует писателя и отражается во всем его творчестве, поэтому неудивительно, что одним из наиболее часто появляющихся мотивов у Михаила Шишкина становится мотив смерти. Родители теряют детей, дети лишаются родителей, любящие своих возлюбленных, люди погибают на войне. Как отмечает российский литературовед Роман Красильников, танатологическим мотивам постоянно сопутствуют паратанатологические феномены: похороны, скорбь, рефлексия о смерти или посмертном существовании¹. Именно они занимают важное место в прозе Шишкина.

В первую очередь следует обратить внимание на способы изображения Михаилом Шишкиным скорбящих героев². Интересным представляется вопрос, как персонажи реагируют на смерть, как переживают утрату, как она влияет на конструкцию „я” героев. Подход прозаика к данному аспекту менялся с течением времени, что нашло отражение, к примеру, в высказывании Шишкина по поводу своего романа *Письмовник* (2010):

Умрут все, кто любит тебя. Как все это вобрать в себя и жить дальше, как преодолеть это. И, мне кажется, в этом тексте я сам для себя понимаю, что не нужно смерть

¹ Р. Красильников, *Танатологические мотивы в художественной литературе. (Введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015, с. 44.

² Вопрос печали можно рассматривать также по отношению к автору произведений. Применение понятия „скорбь” к художественной практике Шишкина соотносится с литературоведческими категориями интертекстуализма, палимпсеста и т. д. Однако данный вопрос требует отдельного анализа.

пытаться обмануть, не нужно с ней бороться словами, коллекциями слов, детьми. Смерть — это такой же дар, как любовь, и нужно этот дар принять³.

В контексте анализа способов реагирования героев Шишкина на погребение стоит подчеркнуть, что понятие скорби сопряжено с рядом эмоций и ощущений: чувством утраты, меланхолией, печалью, ностальгией, памятью, оплакиванием, ощущением пустоты, небытием. Кроме того, нельзя забывать о том, что, как справедливо отмечает Игорь Смирнов, „вначале была травма”, отождествляемая с ранением⁴. Таким образом, мы имеем дело с рядом категорий, взаимозависимых и неоднозначных. В описаниях и понимании скорби многие десятилетия отправной точкой была концепция Зигмунда Фрейда, изложенная в статье *Скорбь и меланхолия* (1915), заглавие которой иногда переводится на русский язык как *Печаль и меланхолия*⁵. Сегодня некоторые исследователи подчеркивают, что скорбь относится к публичной сфере поведения личности, а печаль — к психологическим реакциям⁶. Существенно и то, что в современной культуре, что отмечает, в частности, Филипп Арьес, „смерть перевернута”, она вытесняется из сознания, а скорбь упраздняется⁷. В прозе Шишкина — наоборот. Писатель не единожды описывает в своих произведениях болезнь, приводящую к смерти близких людей, а также сами похороны. В его произведениях ритуалы прощания воспринимаются горюющими как „странные ненужные обряды, ненастоящие церемонии — никак с настоящими мамой и папой не связанные”, „какие-то бестолковые”⁸. Повествователи постоянно подчеркивают спешку служб на кладбище, нелепость поведения людей. В рассказе *Пальто с хлястиком* (2010) герой, с обычным в момент погребения

³ Н. Александров, *С глазу на глаз: Беседы с российскими писателями*, Москва 2012, с. 354.

⁴ И. Смирнов, *В начале была травма*, „Звезда” 2015, № 12, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/12/v-nachale-by-la-travma.html> [дата обращения: 05.05.2017].

⁵ З. Фрейд, *Печаль и меланхолия*, [в:] *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник*, пер. И. Ермакова, Санкт-Петербург 1998, с. 211–231.

⁶ См.: С. М. Parkers, P. Laungani, B. Young, *Śmierć i żaloba*, [в:] *Przemijanie w kulturach. Obyczaje żałobne, pocieszenie i wsparcie*, ред. С. М. Parkers, P. Laungani, B. Young, пер. К. Ciekot-Roczon, Wrocław 2000, с. 14. „Немецкое слово Trauer означает одновременно и (нормальный) аффект, и ритуал. На русский возможны, как минимум три перевода немецкого слова „Trauer”: а) печаль, б) траур, в) скорбь. Печаль — подчеркивает «нормальность» чувства; траур — ритуал; скорбь указывает и на глубокую печаль, и на ритуал. Именно по этой причине мы останавливаемся на «скорби», а не на «трауре», вопреки созвучию, или «печали», вопреки ее «нормальности». В. Мазин, *Комментарий к работе З. Фрейда, Скорбь и меланхолия*, <https://www.psyoffice.ru/1677-frejjd-zigmund.-skorb-i-melankholija.html> [дата обращения: 20.07.2017]. В нашей статье эти понятия будем считать эквивалентными.

⁷ Ph. Ariès, *Śmierć odwrócona*, [в:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, сост. и пер. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, с. 253. Подробнее об этом пишет: Р. Красильников, *Танатологические мотивы в художественной литературе...*

⁸ М. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2010, с. 378. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

чувством обостренного восприятия, замечает, что его неверующую мать хоронят с православным венчиком на лбу. Уловленная деталь подчеркивает несовпадение „видимого и невидимого, суетного и сокровенного”⁹. Суть происходящего скрыта от обыденного взгляда, ее надо искать в другой сфере. Герой-рассказчик в произведении *Гул затих...* (2016) наблюдает обстоятельства смерти деда и удивляется:

Похороны были в воскресенье. Те два или три дня перед похоронами я на все смотрел как в иллюминатор какого-то батискафа. Как они все тут живут и не знают чего-то важного? А вот я теперь знаю. Или они тоже все знают? Тогда почему делают вид, что ничего не знают?¹⁰

Тот же момент когнитивного диссонанса передают фрагменты, в которых речь идет о теле покойника. Ритуал прощания, требующий прикосновения к усопшему, герои выполняют, но иногда реагируют отвращением, отказом. Например, в рассказе *Гул затих...* в восприятии внука тело умершего деда — уже не он сам: „дедушкино тело стало твердым и звонким, будто это не человек, а фигура из льда”¹¹, оно становится как будто предметом: „поцеловать то, что там лежало, так и не смог”¹². Через нечто подобное проходит герой романа *Взятие Измаила*: „Я прикоснулся губами к маминому лбу. Мне показалось, что я дотронулся до холодной железной трубы”¹³.

В произведениях Михаила Шишкина встречаются как сцены погребения, так и сцены кремации; матерей хоронят зимой, отцов — летом или ранней весной. Во всех случаях обстановка кажется исключительной: на дворе стоит или жара, или сильный мороз, не позволяющий рыть могилу. Обряды (похороны, поминки) являются для живых испытанием, источником потерянности, а не утешения. Нередко описания похорон интеллектуализируются, сопровождаются информацией о способах погребения в других культурах и в прошлые времена.

Танатологи подчеркивают, что могила на кладбище имеет амбивалентный характер: является памятью о несуществовании и одновременно знаком стабильности, местом, в котором находится хотя бы прах близкого, местом, к которому прикрепленна память¹⁴. Но Шишкин в своих произведениях повторяет, что в материальном смысле захороненный исчезает совсем. Невероятность исчезновения, невозможность принять этот факт то и дело

⁹ М. Шишкин, *Пальто с хлястиком*, [в:] его же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2016, с. 9.

¹⁰ Там же, с. 277.

¹¹ Там же, с. 278.

¹² Там же.

¹³ М. Шишкин, *Взятие Измаила*, Москва 2007, с. 111. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

¹⁴ J.-P. Richard, *Śmierć i jej postacie*, пер. М. Wodzińska, [в:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, ред. W. Karpiński, Warszawa 1974, с. 180.

появляется в реакциях персонажей. Герою рассказа *Гул затих...* трудно поверить, что от тела и гроба бабушки со временем ничего не осталось.

Могила и монумент понимаются танатологами как „протез памяти”, фунеральный предмет, соединяющий живых с мертвыми¹⁵. В восприятии героев Шишкина умерший, дословно и в переносном смысле, превращается в буквы: „Воткнули дощечку, на которой черной краской было написано, кто здесь” [ВИ, с. 111]. Но в действительности „Людей-то там и нет — одни урны” [ВИ, с. 449]. Согласно объяснениям отца Константина в романе *Венерин волос* (2005), тело умершего исчезает в гробу, в могиле, и в конце концов становится „и небом, и землей, и деревьями, и водой”¹⁶.

В культуре смерть чаще всего понимается как переход в другую реальность, как уход и пограничье миров. Михаил Шишкин подвергает деконструкции многие понятия, относящиеся к скорби. Прежде всего, стоит заметить, что миры живых и мертвых в представлении некоторых персонажей его прозы неразделимы и взаимопроникаемы. Граница между ними существует и в то же время не существует. В романе *Венерин волос* в связи со смертью человека шаман произносит слова, которые можно воспринимать как кредо писателя:

Ну, умер — и умер. Нестрашно. Как чья-то смерть может быть сюрпризом? Жизнь — это струна, а смерть — это воздух. Без воздуха струна не может звучать. И потом, он же не насовсем ушел, а только отлучился [ВВ, с. 143].

Таким образом, в прозе Шишкина сферы живых и умерших едины. Отделяющая их граница нередко условна: во всяком случае, умершие легко могут ее переступить:

— Это мертвые полезли, — сказала Соня.

— Как это? — не понял Д.

— Так бывает в конце жизни. Мертвые, они ведь никуда деться не могут. Это живые умирают. Был среди нас — и исчез. А мертвым — куда исчезнуть? **И вот они все ждут, а потом начинают лезть.** Как бы приходят за нами. И забирают к себе. Так с каждым происходит. Это нормально [ВИ, с. 190, выделено мной. — А. С.].

Некоторые герои убеждены в том, что ушедшие в загробную жизнь родственники заботятся о тех, кого оставили на земле, и что их уход не меняет ничего в положении живущих:

У нее рано умер муж, а когда я ее однажды спросила, почему она не вышла второй раз, ответила: „Покойники видят нас, и радуются, и печалются за нас — и когда встретимся, как же мне с двумя мужьями-то быть?” [ВВ, с. 284].

Они мертвых не зарывают, а, наоборот, делают небольшую присыпку на земле, на которую ставят гроб и засыпают его сверху. Получается конусообразный холм,

¹⁵ J.-D. Urban, *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, пер. М. Л. Kalinowski, [В:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji...*, с. 319–320.

¹⁶ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2007, с. 154. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием инициалов произведения и номера страницы в скобках.

величина которого зависит от величины гроба и от важности покойника. Холм этот снаружи обмазывается смесью глины и соломы, так что получается что-то вроде киргизских юрт. У них считается, что предки помогают своим внукам [П, с. 153].

Некоторые шишкинские персонажи считают, что память удерживает умерших при жизни. Отношения живых и мертвых продолжаются, не разрываются, их разлука временна. Такое понимание заставляет искать ответы на вопрос, означает ли это отсутствие разницы в их существовании и переживается ли субъектом утрата, если границы нет.

Анализируя персонажей прозы Шишкина, следует особо остановиться на двух героинях: Изольде из *Венериного волоса* и Саше из *Письмовника*. Обоих сближает трагедия — утрата возлюбленных. Они безуспешно пытаются построить отношения с другими мужчинами. Изольда показана сквозь призму восприятия толмача. В случае Саши читатель слышит её собственный голос. И если попытка не принимать информацию о смерти дорогого человека, отказ от расставания с ним и продолжение отношений с умершими как с живым в *Венерином волосе* было лишь одним из мотивов, то в *Письмовнике* это становится основой произведения.

Следующий важный вопрос — существующие в современной культуре концепции скорби. Здесь необходимо уточнение: для психотерапевтов целью внутриспсихического процесса, начинающегося вслед за утратой объекта привязанности, является отстранение от своего объекта¹⁷. Зигмунд Фрейд в свое время отмечал: „Каждое воспоминание, каждое ожидание, связывающие либидо с объектом, должны быть выявлены и сверх-нагружены, чтобы либидо могло отделиться от них”¹⁸. В этом смысле можно сказать, что работа скорби заключается в том, чтобы „убить смерть”¹⁹. Проработать утрату, то есть допустить боль, испытать острое горе, принять мысль, что утраченного нельзя возратить, а опустевшее в результате утраты место невозможно заполнить — все эти этапы должны привести к выздоровлению, к осознанию необходимости жить дальше. В таком понимании процесс скорби (печали) — промежуточное состояние, переходное время между моментом травмы и возвращением к нормализованному существованию. Иначе говоря, траур охватывает ряд изменений — от дезинтеграции к реорганизации — в соматической, психологической и общественной сферах²⁰.

¹⁷ Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис, *Словарь по психоанализу*, пер. Н. С. Автономова, Москва 1996, с. 405.

¹⁸ S. Freud, *Trauer und Melancholie*, 1915. — а) G.W., X, 442–443; S.E., XIV, 255; франц., 215. — б) G.W., X, 430; S.E., XIV, 245; франц., 193. Цит. по: там же., с. 405–406.

¹⁹ D. Lagach, *Le travail du deuil*, 1938. In: R.F.P., X, 4. — а) 695. — б) Cf. 695. Цит. по: Там же, с. 406.

²⁰ R. Kleszcz-Szczyrba, *Czy każdej utracie potrzebna jest żałoba i czy każdej żałobie potrzebna jest terapia?*, [В:] *Utrata i żałoba — teoria i praktyka*, ред. R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka, Katowice 2016, с. 112.

Однако проработка горя может и не состояться. В данном контексте следует обратить внимание на два момента.

Во-первых, в последнее время среди антропологов появляются утверждения, что фактически освобождение от усопшего близкого человека невозможно. Английский социолог Тони Уолтер замечает, что на самом деле цель скорби — жизнь с умершими²¹. Он подчеркивает, например, что нельзя избавиться от покойного ребенка, как и нельзя ожидать, что следующие дети заменят умерших. Такое мышление, несомненно, близко Михаилу Шишкину: так, в *Письмовнике* мать героини потеряла сына Сашу; родившуюся девочку назвали Сашей, но печаль по потерянному ребенку остается с матерью на всю жизнь.

Касаясь вопроса траура супругов, Тони Уолтер цитирует фразу женщины, потерявшей мужа и утверждающей, что после его смерти происходит процесс „влюбленности назад”²². Согласно трактовке исследователя, скорбь является процессом, в котором самым важным становится возможность говорить об умершем, но речь не о внутренних, а о внешних монологах — с людьми, которые знали усопшего²³.

В прозе Шишкина скорбь также не связана с похоронными предметами, а с памятью, необходимостью рассказывать о тех, кто ушел. Важно не столько увековечивание умершего в форме монумента на кладбище, сколько живая память как таковая. В романе *Взятие Измаила* (2000) отец решает не восстанавливать разбитую фотографию на могиле сына: „Пусть будет пустой овал. Я Олежкино лицо и так помню. И Света тоже. А кому еще нужна там его фотография?” [ВИ, с. 450]. Таким образом, традиционный для общества культ могилы заменяется у Шишкина культом воспоминаний²⁴.

Во-вторых, ранее было принято считать, что неудавшаяся печаль — это меланхолия (Фрейд²⁵). Утрата, скорбь, смерть иначе понимаются меланхолическим „я”. В 1976 году Жак Деррида написал вступление — комментарий к труду французских терапевтов-психоаналитиков Николаса Абрахама и Марии Торок²⁶. Их рассуждения содержали реинтерпретацию истории „человека-волка”, описанную Фрейдом. Исследователи рассматривали в своей работе меланхолию как несостоявшуюся скорбь. Но прежде всего они разработали известное по трудам Шандро Ференчи понятие инкорпо-

²¹ T. Walter, *Nowy model żałoby: Strata i biografia*, [в:] *Spoleczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, ред. А. Е. Kubiak, М. Zawila, Kraków 2015, с. 211.

²² Там же, с. 213.

²³ Там же, с. 316.

²⁴ Эту тенденцию в современной культуре отмечает Ф. Арьес, который говорит о домашних воспоминаниях. См.: Ph. Ariès, *Śmierć odwrócona...*, с. 250.

²⁵ P. Dybel, *Melancholia — gra pozorów i masek*, [в:] его же, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.

²⁶ Cp.: J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Török*, пер. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, № 2, с. 122–168.

рации: она возникает, когда субъект не соглашается со смертью близкого и начинает фантазировать о том, что усопший жив, но заключён в его теле, в крипте, замурованном склепе. Деррида характеризует этот случай следующим образом:

В обычной скорби, говорил Фрейд, человек интериоризирует мертвых. Человек принимает их в себя, ассимилирует их; такая интериоризация представляет собой идеализацию. Человек принимает мертвых. Когда же скорбь не развивается нормально, работа скорби совершается неправильно, никакой подлинной интериоризации нет. Это то, что Абрахам и Торок называют *инкорпорацией*. Мы принимаем мертвых, но они не становятся частью нас. Они занимают отдельное место в нашем теле. **Они могут разговаривать. Они могут являться и вещать через наше собственное тело и нашу собственную речь.** Таким образом, дух оказывается заключен в нас как в крипте, своего рода кладбище духов²⁷.

Именно такие ситуации описывает Михаил Шишкин в своих произведениях. Изольда из *Венериного волоса* в дневниковых записях обращается к трагически погибшему в автокатастрофе Тристану и жалуется на своего мужа-переводчика, который замечает эту особенность:

Это был странный дневник. Изольда делала записи не каждый день и не каждый месяц. Только тогда, когда ей было плохо.

Толмач стал читать эти записи, чтобы узнать, что пишет, скрывая от него, человек, с которым он делит жизнь.

Когда у них все было хорошо, она ничего не записывала, этих дней как будто и не было. А когда становилось нелегко, когда испытывала приступы удушья от делимой с толмачом жизни — садилась к компьютеру, открывала тот файл и выговаривалась. Их ссоры, о которых толмач давным-давно забыл, продолжали жить, записанные по свежим следам, еще неотболевшие, непрощенные.

И еще было странно, что этот дневник она писала Тристану.

Умершему на тех страницах доставалась любовь, а толмачу — обиды, горечь, озлобление.

Она записывала слова, которые они бросали друг другу, чтобы сделать больно, но не записывала то, что шептали друг другу потом [ВВ, с. 179].

Герой-повествователь горюет и ревнует жену к умершему, так как она в супружеской повседневности подменяет мужа Тристаном: „И еще странно было читать, что Изольда была ночами с толмачом, а представляла себе, что это Тристан обнимает ее в темноте. Это Тристан, а вовсе не толмач, целовал и входил в нее по ночам” [ВВ, с. 210]. Более того, она в своих записках отказывает мужу в праве быть отцом их ребенка: „Один раз толмач прочитал новую запись, что их сын похож на Тристана, каким тот был на детских фотографиях” [ВВ, с. 210]. В ее записях герой нашел и такой фрагмент: „Сегодня ушла спать в детскую. Слушала, как сопит во сне ребенок,

²⁷ Деррида говорит об этом в фильме Кена Макмаллена *Ghost Dance* (1983). Цит. по: А. Чолоденко, *Крунт, дом с привидениями кино*, пер. А. В. Дьяков, „Хора” 2008, № 2, с. 74. Выделено мной. — А. С.

и так захотелось, чтобы это был наш с тобой сын. Он и есть твой ребенок. Твой, а не его” [ВВ, с. 210].

Состояние героини известно со слов толмача и приведенных им цитат из ее дневника. Несмотря на то, что Изольда каждый год вместе с друзьями поминает день смерти Тристана, она продолжает обращаться к нему с рассказами о болезненных фактах своей теперешней жизни. И хотя ответов Тристана нет, поведение героини доказывает, что он жив, хотя одновременно его нет — он как будто живой покойник. Жак Деррида, в духе деконструкционизма, называет такую форму существования призраком (привидением)²⁸.

Покойный Тристан становится фактом внутренней жизни героини, а попутно и ее мужа — толмача. Ситуация скорби должна вести к интроекции любимого — его образ должен перейти в „я” героини, но в описываемом случае такого не происходит, чему, вероятно, способствует также ревность толмача, которого унижает привязанность жены к умершему. Толмач обеспокоен и возможностью того, что ситуации, переживаемые им с супругой, уже были ею прожиты в отношениях с Тристаном, следовательно, их отношения имеют вторичный характер²⁹.

²⁸ Ср.: J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, пер. T. Załuski, Warszawa 2016. Стоит, однако, подчеркнуть, что для философа призрак — не своего рода зомби, а „структура действительности”, „часть мира, которой не хотим увидеть или о существовании которой не хотим знать”. См.: *Widmowa terażniejszość, Rozmowa z Jakubem Momro i Andrzejem Sosnowskim*, „Dwutygodnik Literatura”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6411-widmowa-terazniejszosc.html> [дата обращения: 20.08.2017]. Перевод мой. — А. С. Н. С. Автономова замечает: „Деррида считает, что «призракология» — это логика более мощная, чем любая онтология или мысль о бытии, и это для него и для нас очень важно. Вспомним, что в ряде европейских языков одно и то же слово может значить и «дух», и «призрак» (это и немецкое Geist, и французское esprit, и английское spirit). Различие между ними у Деррида иногда подчеркивается, иногда стирается. В любом случае, призрак причастен духу, следует за ним как двойник. Призрак не жив и не мертв. Как только идея или мысль отделяется от своей основы, возникает призрак, который и наделяет их телом, все равно невидимым и афизическим, или даже более прочным телом-протезом. Призрак — дух, обретший тело, и все равно и в духе, и в призраке мы сталкиваемся с бытием отсутствующего, с неприсутствием присутствующего. Призрак — это повторность видимости — видимости невидимого, остающейся по ту сторону феномена, или сущего. Призрак — это также и то, что мы воображаем, как бы проецируем на воображаемый экран”. Н. С. Автономова, *К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие*, „Политико-философский ежегодник” 2011, вып. 4, с. 141.

²⁹ Толмач проводит время с Изольдой в Риме, полным достопримечательностей, являющихся копиями когда-то существовавших артефактов, и его преследует мысль, что он сам „оказывался копией какого-то утерянного оригинала” [ВВ, с. 184]. Татьяна Кучина пишет, что „толмач обнаруживает, что он проживает собственную жизнь словно бы по чужому сценарию”. См.: Т. Кучина, *Поэтика „я” повествования в русской прозе конца XX–начала XXI века*, Ярославль 2008, с. 120. Возможно, что он не столько обнаруживает, сколько подозревает, боится, так как уверенности и доказательств, что так и было у героя все-таки нет. В романе выступают следующие определения „толмач вдруг подумал,

Погибнув в автокатастрофе, Тристан все еще жив. Таким образом, мы имеем дело не с интроекцией, а с инкорпорацией, отрицанием смерти любимого человека, который вместе с травмой, ставшей причиной утраты, вместе с неудавшейся скорбью погребен в „я” Изольды. Через нее он проникает и в жизнь толмача. Получается зеркальная³⁰ ситуация: утрата Тристана травмирует Изольду, а травма толмача, вызванная поведением жены, ведет к разводу — утрате. Эти две утраты, конечно, несравнимы, тем не менее имеется нечто общее. Поведение жены может рассматриваться мужем как измена, ранящая и оскорбляющая, присутствие Тристана в жизни Изольды нарушает ее супружескую связь с толмачом. Изольда, выжив в автокатастрофе, по какой-то причине (вероятно, из-за чувства вины, вызванного тем, что она не погибла) отказывается от скорби, так как траур может обозначать разрыв связей с умершим. Суть фигуры жителя крипта заключается в том, что он — живой мертвый, то есть поддерживается при жизни криптофорой, но в виде умершего³¹. Можно сказать, что призрак Тристана в равной степени тревожит и утешает Изольду. Одновременно она не осознает, что сам крипт, в который она помещает любимого, чтобы спасти его, является катастрофой³². Мертвый Тристан преследует толмача.

Михаил Бахтин писал:

За погребением и памятником следует *память*. Я имею *всю* жизнь другого *вне* себя, и здесь начинается эстетизация его личности: закрепление и завершение ее в эстетически значимом образе. Из эмоционально-волевой установки поминовения отошедшего существенно рождаются эстетические категории оформления внутреннего человека (да и внешнего), ибо только эта установка по отношению к другому владеет ценностным подходом к временному и уже законченному целому внешней и внутренней жизни человека. [...] Память есть подход с точки зрения ценностной завершенности; в известном смысле память безнадежна, но зато только она умеет ценить помимо цели и смысла уже законченную, сплошь наличную жизнь³³.

Возможно и иное толкование ситуации. Так, в анализируемом случае мы имеем дело не с завершением образа персонажа и не столько с памятью о Тристане, сколько с другим видом онтологии, которую Деррида определя-

сам себе удивился; как ему могла прийти в голову такая глупость” [ВВ, с. 179], „И может быть, они вот так же сидели» [ВВ, с. 180], „толмачу подумалось, что это, наверно, Тристан так сказал ей” [ВВ, с. 181].

³⁰ О зеркальных отражениях в прозе Шишкина пишет Т. Кучина, *Слепой и зеркало: скрытые отражения как структурный принцип нарратива в прозе Михаила Шишкина*, [В:] *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, ред. А. Скотница, Я. Свежий, Краков 2017, с. 123–130.

³¹ J. Derrida, *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Török..., с. 134.

³² Там же, с. 135.

³³ М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, сост. С. Г. Бочаров, текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова, Москва 1979, с. 94–95.

ет как хонтологию (фр. *hantologie* — являться, преследовать)³⁴. По утверждениям исследователей, благодаря хонтологии „мы можем задавать вопросы о наших связях с мертвыми, изучать ускользающие идентичности живых и находить границы между мыслью и не-мыслью”³⁵. Концепция философа позволяет посмотреть, казалось бы, на очевидные ситуации с другой точки зрения. Конечно, Шишкин — не последователь теории Деррида. Наоборот, его мышление метафизично, тем не менее некоторые установки философа помогают в интерпретации творческих решений писателя, и хотя не приносят не оставляющих сомнений выводов, позволяют задать вопросы и обратить внимание на сложные процессы, иногда ускользающие от внимания. К таким процессам, бесспорно, принадлежит скорбь и сопутствующие ей состояния и чувства.

Покойный, но все-таки живой Тристан, то есть призрак, появляющийся из прошлого (как призрак отца Гамлета), встает между Изольдой и толмачом, беспокоит толмача и является для него соперником, которого нужно изгнать. Иначе говоря, супруги становятся заложниками Тристана, ассимилированного Изольдой, и через нее — мужем. Толмач ведет борьбу с умершим:

Толмач стал ей рассказывать про Кирилла. Вернее, он хотел рассказать ей о чем-то, чего наверняка не знал Тристан. Толмачу вдруг показалось, что он рассказывает не ей, а ему. Вот ты, Тристан, этого не знаешь, а я знаю. Слушай! Древний Херсонес — это теперь Севастополь, и вот тут, Тристан, начинается мир без тебя [ВВ, с. 189].

Призрак, выступающий против жизни и против смерти, угрожает персонажам. Для психотерапевтов крипт — патологическое состояние, свидетельство того, что работа скорби не состоялась. Но Деррида замечает, что для меланхолика инкорпорация становится одной из деконструктивных стратегий спасения того, чьей утраты невозможно принять³⁶. Таким образом, скорбь невозможна, так как никогда не заканчивается — это апория, неразрешимая ситуация³⁷.

Героиня *Письмовника* на 108 странице 413-страничного романа узнает о смерти любимого, но не прекращает писать ему письма, рассказывая о своей повседневности. Ситуация Саши из *Письмовника* отлична от ситуации Изольды из *Венериного волоса*: Саша в каком-то смысле продолжает получать письма от усопшего. Некоторые критики интерпретируют этот факт

³⁴ Ж. Деррида, *Призраки Маркса* (1993). Ж. Деррида, *Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и Новый Интернационал*, пер. Б. Скуратова, ред. Д. Новиков, Москва 2006.

³⁵ C. Davis, *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, London 2007, с. 13. Цит. по: А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, пер. В. Макаров, Москва 2016, с. 252.

³⁶ J. Derrida, *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Török..., с. 128.

³⁷ Там же, с. 134–135.

как проявление постмодернистского произвола и хаоса³⁸. Ольга Гримова предлагает свое видение:

Этот поворот жизненного сюжета должен бы поставить точку в сюжете эпистолярном, но в романе оба они продолжают. 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 избранником³⁹.

Таким образом, напрашивается вопрос: что произойдет, если на происходящее в романе посмотреть в перспективе скорби, горя и траура. У близких умершего есть только извещение на бумаге, нет ни гроба, ни могилы погибшего на войне сына и жениха. Это осложняет оплакивание, можно даже говорить о травме непроработанной печали. Героиня пишет о своих реакциях на трагическую новость: она испытывает оледенение души и ног, а еще сравнивает свое состояние с помещением в гроб, что метафорически выражает увиденная ею сцена, когда фигуры в парке закрывают в деревянные коробки. В последующих письмах Саша также говорит о замерзании в гробу, о том, что чувствует себя мертвой, и спрашивает Володю о его делах. Он отвечает, что раз пишет, значит, жив, хотя все свидетельствует о том, что солдаты в буквальном и переносном смысле живут на кладбище. Шишкин, как обычно, доводит до переворачивания значений, представления их как будто в зеркальном отражении: мертвый Володя чувствует себя живым и по мере приобретения опыта на войне все более настоящим, даже созревает на войне, меняется: согласно высказыванию другого персонажа, „без настоящего горя душа не созреет. Человек растет на горе” [II, с. 225]; живая Саша, наоборот, говорит о своей стеклянности, оловянности, деревянности, замерзании. В результате и Володя, и Саша предстают перед читателем живыми и мертвыми одновременно. Саша — еще один пример инкорпорации: она погружается в утрату, в результате чего процесс скорби приобретает меланхолический характер. Травма утраты усиливается и от-

³⁸ Перечень основных суждений о романе представлен в статье: Е. Н. Рогова, *Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина „Письмовник”*, „Вестник Томского государственного университета. Филология” 2014, № 5 (31), <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-hudozhestvennoy-tselostnosti-romana-m-shishkina-pismovnik> [дата обращения: 10.09.2017].

³⁹ О. Гримова, *Роман М. Шишкина „Письмовник”: стратегии нелинейности*, <http://gigabaza.ru/doc/25331.html> [дата обращения: 10.09.2017].

существованием ритуала погребения тела Володи. В сознании Саши он продолжает свое существование и как умерший, и как живой. При интроспекции мертвый постепенно исчезает, растворяется и становится интегральной частью субъекта скорби — а значит, траур конечен. В инкорпорации мертвый „законсервирован” — скорбь бесконечна.

Стоит также отметить, что в романе происходит типичное для Шишкина нарушение оппозиции „внутреннее–внешнее”. Саша создает в себе место из того, что внешне по отношению к ней, она становится криптофорой. В свое время, занимаясь темой любви в *Письмовнике*, я писала, что „в процессе общения, согласно правилу энантиодромии, их (Саши и Володи) личности словно переливаются друг в друга, дополняются и благодаря этому обогащаются”⁴⁰. Рассматривая тему смерти и скорби, следует подчеркнуть, что совершается своего рода идентификация Саши с Волоей, внешнего с внутренним, субъекта с объектом. Можно предположить, что Саша символически спускается в могилу, чтобы вывести любимого к живым.

Если утрата не вербализована и не принята, происходит инкорпорация, которую вызывают невысказанные слова, не поддающиеся воспоминаниям сцены⁴¹. Призраки выявляют себя прежде всего в языке. Как писал Эммануэл Левинас, смерть — отсутствие коммуникации, момент, когда человек становится предметом⁴². В таком контексте скорбь Изольды и Саши предстает перед нами как ответ на предполагаемый героинями призыв умерших. Материальным следом призрака становится письмо.

Отметим, что обе женщины пишут. Толмач лишь пересказывает то, что прочитал в дневнике жены, один раз цитирует фрагмент записи, но он сам обращается к привидению в устной форме. В свою очередь, герой *Письмовника*, желающий стать писателем, говорит следующее:

Златоусты всех времен и народов уверяли, что письмо не знает смерти, и я им верил — ведь это единственное средство общения мертвых, живых и еще не родившихся. [...] Я верил, что слова — это мое тело, когда меня нет [П, с. 218].

Дальнейший анализ вопроса о том „кто говорит” должен сосредоточиться на языковых особенностях высказываний героинь и перейти на уровень повествования, но это выходит за рамки настоящей статьи. Заметим лишь, что дневник Изольды принимает форму писем, то есть характерное для этой конвенции отношение „я–я” заменяется на „я–ты”. В дневнике адресат идентичен с адресантом, в письме они разные. Дневник Изольды

⁴⁰ А. Скотницка, *Мотив любви в „Письмовнике” Михаила Шишкина*, [в:] *Powróćcie do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*, ред. G. Nefagina, Słupsk 2012, с. 311.

⁴¹ N. Abraham i M. Torok, *Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation*, [в:] *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, vol. 1, пер. N. T. Rand, Chicago-London 1994, с. 130. Мысль эту привожу по: I. Piekarski, *Interpretacja jako kryptonimie, czyli Nicolasa Abraham’a i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, № 5, с. 289.

⁴² E. Levinas, *Bóg, śmierć i czas*, пер. J. Margański, Kraków 2008, 171–181.

фактически является длинным письмом⁴³, то есть диалогом, но не с самой собой, что привычно, а с умершим. И наоборот, письма Саши Володе на самом деле напоминают тот же дневник — ситуация диалога как будто исчезает. Однако такому утверждению противоречат обращения к адресату, которые в этом произведении исполняют роль апострофы и подчеркивают необходимость переписки, жажду контакта. Можно также вспомнить о риторической фигуре прозопопеи, являющейся „вымыслом обращения к несуществующей, умершей или безгласной сущности, что получает возможность последнего слова и обретает дар речи”⁴⁴. В результате „благодаря языку безмолвная «сущность» получает «лицо», которое «не референтно», искажено риторичностью слова”⁴⁵.

Фрейд и Деррида говорили о желании меланхолического субъекта закрыть умершего в себе. Но в случае шишкинских пишущих и говорящих героев, как и самого автора, важнее то, что письма и обращения к возлюбленным ориентированы на контакт и нарушают покой усопших, прерывая работу скорби⁴⁶. Буквы замещают телесный контакт⁴⁷, сам акт письма заменяет скорбь и умерший выводится из потустороннего мира, спасается. Письмо в таком понимании упраздняет акт скорби.

Можно сказать, что в произведениях Шишкина дневник и письма скрывают трагическую смерть возлюбленных; они выражают отказ принять факт смерти и желание коммуникации. В таком случае можно предположить, что в *Письмовнике* Володя как будто говорит через Сашу — возникает ситуация своего рода чревоушения⁴⁸. Кроме того, бросается в глаза, что стиль их писем друг к другу по ходу переписки становится идентичным⁴⁹.

Рассказанная Шишкиным история — своего рода вариация на стихотворение *Ветер* Бориса Пастернака, в котором лирический субъект —

⁴³ Определение Жульена Грина. См.: J. Green, *Dziennik*, выб. и пер. J. Rogoziński, Warszawa 1972, с. 405. Цит. по: M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [в:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, ред. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, с. 113.

⁴⁴ P. De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, с. 75–76. Цит. по: Ю. С. Гончарова, *Концепция автобиографии как «стирания лица» П. де Мана в контексте дискуссий о кризисе идентичности*, „Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство” 2011, вип. 1 (3), с. 145.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ В этом абзаце использую замечания, относящиеся к другим авторам, высказанные в книге: D. Pawelec, *Świat jako ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, с. 167.

⁴⁷ А. Скотница, *Мотив любви в „Письмовнике” Михаила Шишкина...*, с. 311.

⁴⁸ J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Török...*, с. 146.

⁴⁹ На авторском вечере в Воеводской публичной библиотеке в Кракове 19.05.2016 г. Шишкин объяснял, что на идею продолжить жизнь своего любимого в письмах навел его случай вдовы писателя Александра Гольдштейна, которая после смерти мужа стала писать в стиле ее покойного супруга. В частности, Шишкин сказал: „Он не умер. Он переселился в нее. Или по-другому: она приняла его в себя, и тем, что она писала как он, продолжила ему его существование”. Видеозапись, 25, 17–26, 33 минуты авторского вечера (личный архив).

умерший — обращается к возлюбленной: „Я кончился, а ты жива”⁵⁰ и из загробной жизни утешает ее. У Шишкина иначе: живые не позволяют уйти усопшим. Писатель ставит своих героев перед лицом смерти, но упраздняет границу между мертвыми и живыми. Смерть в последнем романе изображается как возвращение в детство, в мир сказок и чудес: бездетная Саша лепит снежную бабу, дочку, а мертвого Володю провожает на встречу с умирающей любимой легендарный поп Иван. Мысль о возврате к прошлому, к началу, раю как места, где отсутствуют различия, помогает противостоять необратимому — смерти.

Проза Михаила Шишкина воскрешает античную мысль о невозможности смерти⁵¹, особенно в случае близких людей. Его женские персонажи реализуют орфический миф о попытках спасения умерших возлюбленных. Эпистолярное начало в их письменных высказываниях свидетельствует о потребности контакта с адресатом. Независимо от того, жив он или мертв, если письмо написано, оно найдет своего адресата, так как „не доходят только ненаписанные письма”. В свою очередь, то, что высказывания принимают также форму дневника, позволяет обратить внимание не столько на их автотерапевтический аспект, сколько на стремление увековечить умершего. В переживании персонажами скорби Шишкин подчеркивает не пассивность или подавление, а активный подход. Благодаря этому бинарные оппозиции, при помощи которых мы описываем мир, нарушаются и открываются новые возможности толкования человеческого существования.

⁵⁰ Б. Пастернак, *Ветер*, [в:] его же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, Москва 1990, с. 518.

⁵¹ В диалоге *Горгий* Платона цитируются слова Эврипида: „Кто скажет, кто решит, не смерть ли наша жизнь, Не жизнь ли — смерть?”. В примечаниях А. А. Тахо-Годи к *Диалогам* Платона читаем: „В диалоге *Горгий* Платона цитируются его слова: «Кто скажет, кто решит, не смерть ли наша жизнь, Не жизнь ли — смерть?». Здесь цитируется fr. 638 N.-Sn. Еврипида (Полиид). Мотив отождествления жизни и смерти нередок у Еврипида. Ср. fr. 833 N.-Sn. (Фрикс): „Кто знает, не зовется ли жизнь смертью, а смерть жизнью?”. Здесь возможны отзвуки знаменитого гераклитовского учения о противоположностях, представляющих собой некое диалектическое единство. Гераклит называет рождение смертью (22 В 21 Diels). Ср.: „Когда человек умер (и погас свет его очей), он жив и ночью зажигает себе свет” (22 В 26 Diels). Далее читаем: „Бессмертные смертны, смертные бессмертны, жизнь одних есть смерть других; и смерть одних есть жизнь других”. Все материальные стихии тоже живут смертью друг друга: „Огонь живет смертью земли; воздух живет смертью огня, вода живет смертью воздуха, земля — смертью воды” (22 В 62, 76 Diels). См.: Платон, *Горгий*, пер. С. П. Маркиша, [в:] его же, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, Москва 1968, <http://www.dalslovo.ru/1/philosophy/2/2> [дата обращения: 12.03.2017].

Библиография

- Автономова Н. С., *К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие*, „Политико-философский ежегодник” 2011, вып. 4.
- Александров Н., *С глазу на глаз: Беседы с российскими писателями*, Москва 2012.
- Бахтин М. М., *Эстетика словесного творчества*, сост. С. Г. Бочаров, текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина, примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова, Москва 1979.
- Гончарова Ю. С., *Концепция автобиографии как «стирания лица» П. де Мана в контексте дискуссий о кризисе идентичности*, „Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство” 2011, вип. 1 (3).
- Гримова О., *Роман М. Шишкина «Письмовник»: стратегии нелинейности*, <http://gigabaza.ru/doc/25331.html> [дата обращения: 10.09.2017].
- Деррида Ж., *Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и Новый Интернационал*, пер. Б. Скуратова, ред. Д. Новиков, Москва 2006.
- Красильников Р., *Танатологические мотивы в художественной литературе. (Введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015.
- Кучина Т., *Поэтика «я» повествования в русской прозе конца XX–начала XXI века*, Ярославль 200.
- Кучина Т., *Слепой и зеркало: скрытые отражения как структурный принцип нарратива в прозе Михаила Шишкина*, [в:] *Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин*, ред. А. Скотница, Я. Свежий, Краков 2017.
- Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б., *Словарь по психоанализу*, пер. Н. С. Автономова, Москва 1996.
- Мазина В., *Комментарий к работе З. Фрейда, Скорбь и меланхолия*, В. Мазина, <https://www.psyoffice.ru/1677-frejd-zigmund.-skorb-i-melankholija.html>.
- Пастернак Б., *Ветер*, [в:] его же, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, Москва 1990.
- Платон, *Горгий*, пер. С. П. Маркиша, [в:] его же, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, Москва 1968, <http://www.dalslovo.ru/1/philosophy/2/2> [дата обращения: 12.03.2017].
- Рогова Е. Н., *Некоторые аспекты художественной целостности романа М. Шишкина „Письмовник”*, „Вестник Томского государственного университета. Филология” 2014, № 5 (31), <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-hudozhestvennoy-tselostnosti-romana-m-shishkina-pismovnik>.
- Скотница А., *Мотив любви в „Письмовнике” Михаила Шишкина*, [в:] *Powróćić do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*, ред. G. Nefagina, Słupsk 2012.
- Смирнов И., *В начале была травма*, „Звезда” 2015, № 12, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/12/v-nachale-byla-travma.html>.
- Фрейд З., *Печаль и меланхолия*, [в:] *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник*, пер. И. Ермаков, Санкт-Петербург 1998.
- Шишкин М., *Взятие Измаила*, Москва 2007.
- Шишкин М., *Гул затих...*, [в:] его же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2016.
- Шишкин М., *Пальто с хлястиком*, [в:] его же, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Москва 2016.
- Шишкин М., *Письмовник*, Москва 2010.
- Эткнд А., *Кривое горе. Память о непогребенных*, пер. В. Макаров, Москва 2016.
- Ariès Ph., *Śmierć odwrócona*, [в:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, сост. и пер. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993
- Czermińska M., *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [в:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, ред. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977, с. 113.

- Derrida J., *Fora*. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Marii Török, nep. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, № 2.
- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, nep. T. Załuski, Warszawa 2016.
- Dybel P., *Melancholia — gra pozorów i masek*, [b:] его же, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.
- Kleszcz-Szczyrba R., *Czy każdej utracie potrzebna jest żałoba i czy każdej żałobie potrzebna jest terapia?*, [b:] *Utrata i żałoba — teoria i praktyka*, ред. R. Kleszcz-Szczyrba, A. Gałuszka, Katowice 2016.
- Levinas E., *Bóg, śmierć i czas*, nep. J. Margański, Kraków 2008.
- Parkers C. M., Laungani P., Young B., *Śmierć i żałoba*, [b:] *Przemijanie w kulturach. Obyczaje żałobne, pocieszenie i wsparcie*, ред. C. M. Parkers, P. Laungani, B. Young, nep. K. Ciekot-Roczon, Wrocław 2000.
- Pawelec D., *Świat jako ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, c. 167.
- Piekarski I., *Interpretacja jako kryptonimia, czyli Nicolasa Abrahama i Marii Torok czytanie zakrzywione*, „Teksty Drugie” 2016, № 5.
- Richard J.-P., *Śmierć i jej postacie*, nep. M. Wodzińska, [b:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, ред. W. Karpiński, Warszawa 1974.
- Urban J.-D., *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, nep. M. L. Kalinowski, [b:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, ред. W. Karpiński, Warszawa 1974.
- Walter T., *Nowy model żałoby: Strata i biografia*, [b:] *Spoleczne i kulturowe reprezentacje śmierci. Antologia tekstów*, ред. A. E. Kubiak, M. Zawila, Kraków 2015.
- Widmowa terazniejszość*, Rozmowa z Jakubem Momro i Andrzejem Sosnowskim, „Dwutygodnik Literatura”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6411-widmowa-terazniejszosc.html>.

The theme of mourning in Mikhail Shishkin's prose

Summary

The theme of mourning belongs to the most essential motifs in Mikhail Shishkin's prose. It coexists with other parathanatological problems present in writer's work, such as funeral and reflection on life after death.

As funeral opens the period of mourning, the first part of the article is dedicated to the characters' reactions to burial. The second part of the present work concerns with internal life of selected female characters, who experience grief after a loss of the loved ones.

While Shishkin's characters are less engrossed in the funeral-related aspect of the problem, they tend to experience bereavement in a way, which is characteristic to melancholics. With the use of categories established by Jacques Derrida, the author demonstrates how female characters in Shishkin's prose conceal mourning by the act of incorporating the dead into their own bodies and allowing them their voice. At the same time, the action of writing letters grants the characters the ability to hinder or even deny bereavement, and through this, save the deceased from death.

Keywords: Mikhail Shishkin, prose, mourning, melancholy, incorporation

Motyw żałoby w prozie Michaiła Szyszkina

Streszczenie

Temat żałoby można uznać za jeden z najbardziej istotnych w prozie Michaiła Szyszkina. Współwystępuje on z innymi problemami paratanatologicznymi, takimi jak pogrzeb czy refleksja o egzystencji po śmierci.

Żałobę zapoczątkowuje pogrzeb, dlatego pierwsza część artykułu poświęcona jest reakcjom bohaterów, związanym z pochówkiem. Część druga dotyczy natomiast życia wewnętrznego wybranych postaci (kobiet) doświadczających smutku po starcie bliskich.

Funeralny aspekt problemu mniej zajmuje postaci utworów Szyszkina. Żałobę po zmarłych przeżywają w sposób charakterystyczny dla melancholika. Posiłkując się ustaleniami Jacquesa Derridy, autorka dowodzi, że bohaterki prozy Szyszkina skrywają żałobę, inkorporując zmarłego we własne ciało i udzielając mu głosu, a także odmawiają jej poprzez akt pisania listów, które powstrzymują proces żałoby i są formą ocalenia zmarłych od śmierci.

Słowa kluczowe: Michaił Szyszkina, proza, żałoba, melancholia, inkorporacja