

DOI: 10.19195/0137-1150.167.46

TATIANA KUCHINA

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, Rosja

„Город мертвых, где все живы”: о контекстной синонимии „жизни” и „смерти” в прозе Михаила Шишкина

В логике понятия „жизнь” и „смерть” — классический пример экзистенциальной дихотомии, а в лингвистике они являются самым частотным примером комплементарных антонимов (то есть образуют двучленную оппозицию, в которой отрицание одного означает утверждение другого; среднего, промежуточного, члена с градуальным значением между такими антонимами быть не может). Однако как только мы перемещаемся в писательскую художественную реальность, выясняется, что у ключевых, основополагающих категорий возникают такие контекстные оттенки значения, которые образуют отличную от общезыковой систему синонимов и антонимов.

Переосмысление языковой антонимии „жизни” и „смерти” можно найти и в работах философов. Осознание смерти как особого способа бытия — один из векторов экзистенциальной рефлексии Мартина Хайдеггера. Согласно его представлениям, смерть „означает своеобразную бытийную возможность, в которой дело идет напрямую о бытии всегда своего присутствия. Умирание показывает, что смерть онтологически конституируется всегда-мне-принадлежностью и экзистенцией”¹. Иными словами, смерть как переход к уже-не-присутствию неизбежно требует „личного присутствия” — и при этом „изымает присутствие как раз из возможности иметь опыт этого перехода и понять его как испытанный”². Тем самым „скончание” (в категориях М. Хайдеггера) обеспечивает бытийную целостность сущего: смерть есть конечное восполнение неполноты присутствия. Благодаря

¹ М. Хайдеггер, *Бытие и Время*, пер. В. В. Бибихина, Москва 1997, с. 240.

² Там же, с. 237.

этому смерть осмысливается у М. Хайдеггера в широком смысле как неотъемлемый феномен жизни.

С иных позиций строит свое рассуждение о смерти российский философ Константин Исупов:

Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. Танатология молчаливо разделила участь математики или утопии, чьи „объекты” — суть реальность их описания, а не описываемая реальность³.

Стоило бы, пожалуй, уточнить, что тезис об отсутствии „бытийного содержания” у смерти (равно как и о его „наличии”) некому удостоверить, поскольку „оттуда” никто не возвращался; любые подобного рода утверждения неизбежно останутся лишь допущением, вероятностной интеллектуальной схемой. Применительно же к литературоведческому исследованию важно то, что первичной признается „реальность описания”: в художественном мире литературного произведения (заведомо виртуальном) смерть, таким образом, „приравнивается” по своей эмпирической достоверности к любому иному заранее верифицированному вербальному объекту, а „обустройство” мортального хронотопа всецело определяется литературным опытом/фантазией писателя.

Писатель — смерть — искусство — это как раз та система категорий, в которой рассуждает Морис Бланшо: „Искусство — это связь со смертью. Почему со смертью? Потому что она предел всего. Кто властен над нею, обладает предельной властью и над собой, все его возможности при нем, он весь одна великая способность”⁴; „писатель [...] свою способность писать получает от еще прижизненной связи со смертью”⁵. Искусство, с точки зрения М. Бланшо, в своей предельности, как и смерть, оказывается устремлено к истине, к неощутимой, но незыблемой достоверности вечного. Правомерность этого предположения применительно к творчеству Михаила Шишкина мы постараемся продемонстрировать. Но в разборе сюжетно-композиционных механизмов, определяющих оппозиционность/тождественность „жизни” и „смерти” в прозе М. Шишкина, оттолкнемся от одного соображения, высказанного Юрием Лотманом в статье *Смерть как проблема сюжета*. Ученый подчеркивает важность осознания трагического противоречия „между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни”⁶. Отсюда — настойчивые попытки культуры бороться с „концами”, порождающие либо „идею цикличности” (в мифоло-

³ К. Г. Исупов, *Русская философская танатология*, „Вопросы философии” 1994, № 3, с. 106.

⁴ М. Бланшо, *Пространство литературы*, пер. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова и др., Москва 2002, с. 87.

⁵ Там же, с. 91.

⁶ Ю. М. Лотман, *Смерть как проблема сюжета*, [в:] Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Москва 1994, с. 418.

гическом мышлении), либо — с переходом к „линейному сознанию” — „образ смерти-возрождения”⁷.

В прозе Михаила Шишкина, кажется, найден еще один путь: писатель настойчиво строит мир, в котором „все происходит одновременно — и бывшее, и еще не наступившее”⁸. Точнее говоря, вся структура текстовой реальности призвана передать это моментальное ощущение цельности и единства прошлого и будущего, являющееся лишь иногда, может быть, несколькими „вспышками” за всю жизнь, — но определяющее ее осмысленность и ценность. „В такую минуту увидеть собственную смерть — пустяк, потому что предстает в своей восхитительной очевидности знание, что я никогда не рождался, а был всегда” [ПсХ, с. 10].

Если в рассказе *Пальто с хлястиком* (2016) моментальное осознание своей связанности с мирозданием как целым, в котором неразделимы „что было и что будет” [ПсХ, с. 30], представлено как одно из первых важных открытий одиннадцатилетнего автобиографического героя, то в *Письмовнике* (2010) о том же мучительно размышляет однополчанин и друг Володи — Глазенап: „Вот меня не было — и это была не смерть, а что-то другое. А потом меня не будет. И это тоже не будет смерть, а то самое — другое”⁹. В обоих примерах важны нетождественность, неравенство небытия и смерти: „я никогда не рождался, а был всегда” — „это... не будет смерть”. Рождение и смерть как пограничные линии индивидуального бытия героями Михаила Шишкина мыслятся не выделяющими персональное существование из общего хода жизни, а, наоборот, вписанными в ризоматически ветвящиеся узоры иных — зачастую принадлежащих разным эпохам и пространствам — жизней.

Особое место в прозе Михаила Шишкина занимают как раз те их пересечения, в которых в одной временной точке сходятся смерть и рождение — и новая жизнь начинается на тех путях, по которым уходят от живых. Так, финал одного из ранних произведений писателя — повести *Слепой музыкант* (1994) — представляет собой синхронное завершение двух сюжетных линий: первая связывает Алексея Павловича и его жену Веру Львовну, вторая — Алексея Павловича и его любовницу Евгению Дмитриевну. Относящаяся к Евгении Дмитриевне финальная фраза повести: „Засмеялась, уже вбирая в себя жизнь” — в сюжетном хронометраже совмещается с последним упоминанием о жене героя (и очевидным из контекста повествования сообщением о ее смерти): „В ванной что-то тяжело шлепнулось на

⁷ Там же, с. 419.

⁸ М. П. Шишкин, *Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе*, Москва 2017, с. 10. Далее цитаты из рассказов и эссе М. П. Шишкина приводятся по этому изданию с пометой „ПсХ” и указанием страницы в скобках.

⁹ М. П. Шишкин, *Письмовник*, Москва 2011, с. 302. Далее цитаты из романа *Письмовник* приводятся по этому изданию с пометой „П” и указанием страницы в скобках.

пол”¹⁰. В романе *Взятие Измаила* (1999) Михаил Шишкин возвращается к той же связке мотивов смерти и зачатия ребенка: именно в день похорон отца герой по имени Михаил Шишкин дает жизнь своему будущему сыну. В *Венерином волосе* (2005) рождение ребенка Беллы, дарованного ей „травкой-муравкой”, при всей ирреальности предложенных в финале романа обстоятельств совпадает со смертью самой героини („Тут прибегает кто-то и говорит: Ну все, отмучилась!”¹¹) Последний пример показателен и в плане речевого выражения: схватки и роды описаны глаголом „мучаюсь” („Схватки. И боли страшные, невыносимые. Мучаюсь, мучаюсь, а позвать кого-нибудь боюсь” [ВВ, с. 477]), а их итог — словом „отмучилась”, контекстуально отождествляющим явление новой жизни („Мальчик? Девочка?” [ВВ, с. 477]) и смерть Беллы.

В прозе Михаила Шишкина можно быть живым и мертвым одновременно. Наиболее очевидный случай — это фигуры речи, соединяющие соответствующие семы: „И мама умерла и живет одновременно. Лежит в гробу с православным бумажным венчиком на лбу и сопит во сне в том доме отдыха” [ПсХ, с. 30]. Объективно это „двойное бытие” мамы объясняется тем, что оно осуществляет себя в воспоминании героя-повествователя — и при этом одна картинка в нем просвечивает сквозь другую. Поправка на работу воображения/фантазии объясняет и другую сходную формулировку: „Она лежала на соседней кровати совершенно живая и в то же время она как будто умерла” [ПсХ, с. 29]. В том же *Пальто с хлястиком* есть и другой пример объединения значений живого и мертвого по отношению к одному и тому же персонажу: мама просит маленького сына отвечать на вопросы об отце „он умер” — в то время как на самом деле „ведь он не умер. Он просто переехал” [ПсХ, с. 12]. Оппозиция живого и мертвого в подобного рода формулировках постоянно подрывается, подвергается сомнению; между словом и смыслом возникает семантический зазор: мертвый — не всегда и не обязательно тот, кто умер, а, возможно, тот, кто жив и переехал на другую квартиру.

Максимальное сближение и взаимозамещение жизни/смерти приводит в прозе Михаила Шишкина к регулярному появлению кажущихся алогизмами, но на самом деле непротиворечиво описывающих художественную реальность формул: „Ваш сын погиб, но он жив и здоров” [П, с. 108]; „Поднебесная потому и Поднебесная, что в ней умирают, но продолжают жить дальше” [П, с. 106]; „И тому живому, несмотря на смерть, человеку, чьи ноги бросились обнимать обе Марии” [ПсХ, с. 195]; „И Рим спит, город мертвых, где все живы” [ВВ, с. 477]. Словарная антонимия живого и мертвого ослабляется или снимается прагматической обоснованностью и уместностью

¹⁰ М. П. Шишкин, *Слепой музыкант*, [в:] *он же, Урок каллиграфии*, Москва 2007, с. 316.

¹¹ М. П. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2006, с. 477. Далее цитаты из этого романа приводятся по этому изданию с пометой „ВВ” и указанием страницы в скобках.

каждой формулировки, обусловленной ситуативным контекстом, сюжетными мотивировками, интенциональным заданием эпизода. Иначе говоря, перевод подобных мнимых алогизмов в сюжетный план позволяет прочитывать их как истинные высказывания.

Так, например, в *Письмовнике* важна последовательность формульных (речевых) и фабульных элементов нарратива. Володя занят на службе написанием (скорее, даже сочинением) похоронок, прошедших под его пером путь от канцелярского клише „с глубоким прискорбием сообщаю Вам, что Ваш сын” [П, с. 103] — подчеркнем, что в конце этого неполного предложения в романе стоит точка — до разнообразных вариаций с общим композиционным звеном „выполняя боевое задание дурака-командира, верный присяге” и добавлением — на выбор — „погиб” или „тяжело заболел и умер”. Итоговая версия, которой предпочитает придерживаться Володя, — „ваш сын погиб, но он жив и здоров” [П, с. 108]. Однако уже в следующей главе дискурсивные эскизы Володи сменяются известием о гибели его самого — после чего он, фабульно „живой и здоровый” (в одном из следующих писем он именно так о себе и скажет: „Я жив и здоров” [П, с. 280]), продолжает слать Саше вести с войны: впереди еще три четверти романного повествования. Володя успеет сам увидеть себя мертвым — в зеркале, во время бритья, накануне штурма Тяньцзиня, в то время как мать уже „задолго” до того — согласно нарративной логике — получила извещение о том, что его нет в живых. Тем самым во внешне как будто бы линейном фабульном движении (последовательно излагается история взросления Саши, в Володиных письмах воспроизводится хроника военных действий) регулярно образуются „кротовые норы” — те нарративные „искривления”, которые позволяют двум далеко отстоящим друг от друга сюжетным событиям сблизиться или даже поменяться местами. Обратимость свершившегося превращает смерть не в конечный пункт фабульного движения, а в одну из „узловых станций”, откуда после перевода железнодорожных стрелок возможно движение в любом направлении.

Свое сюжетно-ситуативное объяснение может иметь и вынесенная в заглавие нашей статьи формула из романа *Венерин волос*: „И Рим спит, город мертвых, где все живы” [ВВ, с. 477]. В ночном Риме разом собрались явившаяся из реального прошлого толмача учительница Гальпетра, и гоголевский поручик из Рязани, большой охотник до сапог, любующийся „стачанным на диво каблуком” [ВВ, с. 478], и бесконечно множащийся экскурсовод, в руках которого то „указка с привязанным розовым платком” [ВВ, с. 171], то „лыжная палка с привязанным на конце зеленым платком” [ВВ, с. 187], то „свернутый зонтик с привязанной косынкой цвета зари” [ВВ, с. 479], — и спускающийся по Тибру в нацарапанной на стене камеры лодке узник из романа Евгения Чирикова (образ, который станет после публикации *Венерина волоса* заглавием эссе Михаила Шишкина, датированного 2008 годом, — *В лодке, нацарапанной на стене*). Гоголевский поручик или чириковский узник не

умрут никогда — у них нет такой сюжетной „опции” в исходных историях; остальные же обитатели Рима бесконечно живы, поскольку помыслены не в линейном времени: „В Риме... что-то не так со временем — оно не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей, как затычку” [ВВ, с. 476]. Если время создано смертью, а таймер работает как попало, можно не умирать. Поэтому в Риме и Цезаря „еще не убили, он еще жив” [ВВ, с. 475]. И, пожалуй, самый показательный пример из романа *Венерин волос*: „Водили в музей, там на картине *Последний день Помпеи* люди перед смертью — через несколько минут их не станет. Через год снова приводят в музей, а тем, на картине, до смерти опять все те же несколько минут” [ВВ, с. 130]. Будущее в этом эпизоде упорно не хочет становиться прошлым, не „сбывается”, не наступает. Прошлое же („последний день”) переходит в бесконечно длящееся актуальное настоящее — живое запечатление зрителем отбрасываемой смертью тени. „Несколько минут”, „год”, „последний день” — все маркеры времени съехали со своих осей и никак больше не соотносятся с реальным счетом времени.

Самый надежный способ „обезвредить” время, вывести его из системы отношений жизнь/смерть — это поменять линейные, синтагматические связи между элементами нарратива на парадигматические. В бесконечном саду расходящихся нарративных тропок будет царить вечное всегда — а удостоверить время будут, например, часы с нарисованными стрелками, постоянно показывающие без десяти два, — это одна из важнейших эмблем времени в романе *Письмовник*, причем без десяти два — время, равно действительное для всех — и для Володи, и для Сони, и для Саши.

Пересечениями разновекторных событийных линий, сюжетными инверсиями, отраженными друг в друге мотивными матрицами в прозе Михаила Шишкина предопределены и многочисленные „воскрешения” — деталей, действий, персонажей. Так, *Кастрюля и звездопад* (2012) и *Гул затих...* (1991) содержат общий инвариантный микросюжет — временного воскрешения и повторной смерти (в первом случае брата отца — Бориса, во втором — деда героя-повествователя). В „Кастрюле и звездопаде” история дяди Бори пишется поверх краткого эпизода, в котором в случайно увиденном молодом швейцарце герой-повествователь „опознает” своего отца, „сгоревшего в московском крематории в своей форме моряка столько лет назад” [ПсХ, с. 306]. Эпизод первоначально подан в реальной модальности: „Я встретил моего отца. Он шел мне навстречу с рюкзаком за плечами... загорелый, здоровый, молодой” [ПсХ, с. 306]. Уже в следующей фразе отец „умрет” („он не был таким, каким я знал его перед смертью, — седым, спившимся, скрюченным, а таким, как я помнил его из детства” [ПсХ, с. 306]) — и через несколько строк вновь „воскреснет” („Поравнявшись со мной, он улыбнулся и сказал: — Grüezi!” [ПсХ, с. 306]). Разумеется, речь не идет о мистической реинкарнации — в рассказе интересны именно те нарративные ходы, которые позволяют воссоздать реальность присутствия тех, кого нет.

Точно так же на несколько минут вернется из архивной справки к герою-повествователю и его пропавший без вести (на самом деле оказавшийся в плену) дядя — двадцатилетний радист Борис: „Читал это и остро ощутил, что такое воскрешение из мертвых... И так больно стало, что ни моя бабушка, ни мой отец не дожили до этого дня” [ПсХ, с. 310]. Однако достаточно перевернуть учетную карточку (Бориса передали в гестапо и наверняка расстреляли) — и маятник двинется в обратном направлении: „Как передать это ощущение: вот мой дядя Боря только что воскрес — и его опять убили. Помню, я подумал: как на самом деле хорошо, что отец и бабушка ничего этого не увидели” [ПсХ, с. 311].

В рассказе *Гул затих...* реализован тот же фабульный ход: герой-повествователь вызван с военных сборов на похороны деда — а дед умер задолго до того и теперь воскрес, чтобы немедленно уйти из жизни снова. Побочными побегам этого же сюжета являются две взаимосвязанные мотивные схемы: первая отсылает к Борису Пастернаку — и через его стихотворения *Гефсиманский сад* (1958) и *Гамлет* (1946) (*Гамлет* упоминается в связи с ролью Владимира Высоцкого в театре на Таганке) к Иисусу Христу, вторая — к первой жене деда. Тематически они, разумеется, не имеют между собой ничего общего — зато в их „рифме” отчетливее проступают важнейшие авторские коннотации жизни и смерти, бытия и небытия. Настоящее открытие поэзии приходит к герою-повествователю с пониманием того, что Пастернак написал в *Гефсиманском саде* о себе самом: „Это он сошел в гроб, а потом восстал. Мы же ездили в к нему в Переделкино на кладбище, и я знал, что там, под камнем, его не было. Вот рядом кладбище старых большевиков — там все шеренгами лежали на месте, где положили” [ПсХ, с. 257]. Пастернак же — везде: в морозном московском воздухе, в съеденном беляше, от которого началась резь в животе, в промозглых пятиэтажках и висящих над ними звездах. Эхом это освобождение из-под могильного камня откликнется в эпизоде похорон деда: его положили в могилу жены — но ее самой там не оказалось (из объясняющих обстоятельств — возможное смещение памятника и ограды в связи с новыми захоронениями на старом кладбище). Смерть в художественной реальности Михаила Шишкина вовсе необязательно означает завершение, достижение конечной точки пути — она дарует особую свободу: быть везде, всегда, всем — и со всеми сразу. И перед этой свободой оказываются равны все — и Пастернак, и бабушка героя: формула „смертью смерть поправ” со времен воскресения Иисуса относится ко всем.

А вот времени, созданному смертью, оставлены у Михаила Шишкина лишь те три дня, что прошли между распятием и воскресением — когда не было Христа с человеком. Впрочем, в композиционной структуре рассказа *Гул затих...* и этим во тьме пребывающим трем дням находится сюжетная рифма — опрокидывающая и отменяющая их безнадежный смысл: именно три дня любви дарит герою-повествователю вторая смерть деда. Телеграм-

ма прислана любимой девушкой, и вся самая важная информация передана в ней окказиональным шифром: текст „Миша дедушка умер похороны срочно приезжай мама” следует читать так: ты прощен, любим, я жду тебя. И вот эти три дня любви „будут длиться и никогда не кончатся, и пальцы, укрощая дрожь электрички, выводят: я есмь” [ПсХ, с. 279]. Связь и соотношенность жизни и смерти в метафорических аналогиях Михаила Шишкина — это и есть движение пера по бумаге: друг без друга они не смогут выполнить свое назначение — но для каждой новой фразы нужно оторвать перо от листа.

Проницаемость границ между жизнью и смертью в *Письмовнике* подчеркнута еще в двух значимых формулах: „Жизнь — это расточительный дар. И все в ней — расточительно. И твоя смерть — это дар” [П, с. 278] — и в этом уравнивании через отождествление и жизни, и смерти с даром сняты различия между антитетичными понятиями. Слова же Володи о первом евангелисте окончательно уничтожают все барьеры: „Через слова протянулось от того человека ко мне то, что сильнее и жизни, и смерти, особенно если понять, что это одно и то же” [П, с. 217].

Таким образом, синонимия или даже тождество „жизни” и „смерти” в прозе Шишкина обеспечивается сюжетными инверсиями (само событие смерти, например в *Письмовнике*, не закреплено на хронологической оси повествования), преобладанием в нарративной структуре парадигматических связей (благодаря чему слои времени становятся прозрачными, а прошлое и будущее — обратимыми), регулярными взаимоотражениями деталей и мотивов, в равной степени принадлежащих обоим мирам.

Библиография

- Бланшо М., *Пространство литературы*, пер. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова и др., Москва 2002.
- Исупов К. Г., *Русская философская танатология*, „Вопросы философии” 1994, № 3.
- Лотман Ю. М., *Смерть как проблема сюжета*, [в:] Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Москва 1994.
- Хайдеггер М., *Бытие и Время*, пер. В. В. Бибихина, Москва 1997.
- Шишкин М. П., *Венерин волос*, Москва 2006.
- Шишкин М. П., *Пальто с хлястиком: короткая проза, эссе*, Москва 2017.
- Шишкин М. П., *Письмовник*, Москва 2011.
- Шишкин М. П., *Слепой музыкант*, [в:] он же, *Урок каллиграфии*, Москва 2007.

“The city of the dead where everyone is alive”: Contextual synonymy of “life” and “death” in the prose of Mikhail Shishkin

Summary

One of the main characteristic features of Mikhail Shishkin's prose is the tendency to eliminate the opposition of complementary antonyms, as life/death, or light/darkness. In the present paper analysis is offered of Shishkin's artistic reality which determines the mutual permeability of semantic boundaries between the components of this antithesis and the appearance of such narrative formulae as “the city of the dead where everyone is alive” or “your son has fallen in action, but he is alive and healthy”. With M. Shishkin, being born, dying and being brought back to life, acquire a chance to happen again and again within the life span of one and the same personage. The antithetic nature of life and death is weakened or altogether annihilated by pragmatic validity of such statements, by the plot as well as by the author's conscious intention. The substitution of syntagmatic ties between the elements of the narrative with paradigmatic ones and the introduction of pseudo-alogisms into the plot of the text allow the reader to accept them as true statements which is not inconsistent with the laws of artistic reality.

Keywords: Shishkin, resurrection, death, word, writing

„Město mrtvých, kde jsou všichni naživu”: kontextuální synonyma „života” a „smrti” v próze Michaila Šiškina

Obsah

V próze Michaila Šiškina se jasně projevuje tendence k zrušení protikladů ve významu komplementárních antonym (život/smrt, světlo/tma). Ve studii prozkoumáváme právě tyto zákony, jejichž důsledkem bude propustnost sémantické hranice mezi prvky protikladů, a vznik narativních vzorců jako například „město mrtvých, kde jsou všichni naživu” anebo „váš syn zemřel, ale ten je živ a zdráv”. Narození, umírání, vzkříšení u Michaila Šiškina nabývá schopnost k opakování stejné postavy v příběhu. Slovní antonymie živé a mrtvé se oslabí anebo dokonce odstraní pomocí pragmatického odůvodnění těchto spojení, jejich podmínění situačním kontextem, úmyslným stvořením epizody. Výměna lineárních, syntagmatických vztahů mezi narativními prvky za paradigmatické, přenos imaginárních alogismů na úroveň námětu umožňují tyto prvky považovat za pravdivá prohlášení, která zákonům stvoření umělecké reality neodporují.

Klíčová slova: Šiškin, vzkříšení, smrt, slovo, psaní