

**«Нарратологическая пустота» в современном
художественном тексте («Взятие Измаила»
М. Шишкина)***

Ю.В. Шатин
НОВОСИБИРСК

- Эх, Петька, – сказал Чапаев, – объясняешь тебе.
Любая форма – это пустота. Но что это значит?
– Что?
– А то значит, что пустота – это любая форма.

Виктор Пелевин. «Чапаев и Пустота»

Среди читателей утвердилось мнение, согласно которому проза одного из современных мастеров Михаила Шишкина обладает повышенной сложностью художественного языка. В действительности же и «Взятие Измаила», и «Венерин волос», и «Письмовник», напротив, характеризуются почти абсолютной прозрачностью стилевой манеры. За счет же чего создается иллюзия сложности шишкинских текстов? Мы полагаем, что ответ на этот вопрос в значительной мере содержится в приведенном эпиграфе. Видимая простота художественной прозы связана не только с усложнением ее структуры в сравнении со стихом, но и с тем незыблемым правилом, которым устанавливается, что классическая проза, точно так же, как и природа в натурфилософской интерпретации, не терпит пустоты.

Отказ от этого принципа и определяет еще непривычную для нас материю современной прозы. Положенная в ее основание «философия постмодернизма» задает особое видение мира, в рамках которого бытие предстает как жизнь языка (процессуальность плюралистических игр означающего, осуще-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Современная русская литература в Интернете: механизмы преемственности и особенности бытования» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре».

ствляющихся по имманентным внутриязыковым законам), понятая в качестве не просто самодостаточной, но исключительной реальности»¹.

Недаром один из героев «Взятия Измаила» Женя Д. говорит Володе Мотте: «Я раскрыл заговор слов. Нам только кажется, что мы владеем словами по какому-то не нами установленному закону, как движениями своей руки, как мыслями, как воздухом, как дыханием. А на самом деле все наоборот. Ведь на самом деле дыхание владеет нами, а не мы им. Так и со словами. Мы – лишь форма существования слов. Язык является одновременно творцом и телом всего сущего»².

В конечном итоге классическая проза обрела себя на девальвацию слова тем, что всецело подчинила его задачам повествования. В таком случае ревальвация слова потребовала нарушения повествования, включения в него наряду с нарративами значимой пустоты. Подобная пустота связывалась не столько с неподвижностью границ внутри текста, сколько с несочетаемостью отдельных кусков и их относительной самодостаточностью вплоть до последнего слова текста.

В значительной степени такая установка напоминала принцип знаменитой «Книги» Стефана Малларме, где «не предполагалось, что страницы должны следовать друг за другом в строго определенном порядке: они должны были связываться между собой различным образом в соответствии с законами перестановки. Налицо имелся ряд как бы самостоятельных брошюр (не имевших переплета, который определял бы их последовательность), причем первая и последняя страница каждой такой брошюры должны были быть написаны на одном большом листе, сложенном вдвое, который означал начало и конец брошюры: внутри находились разрозненные листы, которые имели определенную самостоятельность и могли меняться местами, но так, чтобы при любом их порядке текст обладал законченным смыслом»³.

Следует сказать, что и классические тексты обладали различной степенью связности, которая позволила в свое время Г. Вельфлину говорить об открытой и закрытой формах. Новое относительно границ текста в модернистской и постмодернистской литературе заключалось в том, что теперь эта оппозиция приобретает абсолютный характер. Так, «символисты приходят к новому пониманию именованного – когда целое стихотворение, поэма, упоминая отдельные имена вещей и явлений, становится всей длиной своего текста как бы новым именованном – именованном сущности»⁴. Противоположную тенденцию можно наблюдать в «Поминках по Финнегану», где беспредельность эйнштейновского космоса составляет одновременность прошлого, настоящего и будущего. Реализм XIX века занял в этой диспозиции беспроигрышную в глазах обывателя золотую середину, создающую иллюзию хода повседневной жизни.

¹ Можейко М.А. Пустой знак // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 642.

² Шишкин М.П. Взятие Измаила. М., 2006. С. 205–206. В дальнейшем ссылки на издание внутри текста.

³ Эко У. Открытое произведение. СПб., 2004. С. 46.

⁴ Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985. С. 77.

Действующие лица «Взятия Измаила» проживают не время, но знаки времени. Само время, сохраняя статус означающего, лишается означаемого. «А взгляните на наше недавнее будущее» (с. 189) или «Потом они разошлись в разные стороны и через несколько лет умерли» (с. 46). По воспоминаниям современников, однажды Андрей Белый сказал замечательную фразу: «Нас прокручивает кинематографический фильм, подверженный внимательному воздействию тайных сил: стоит фильму остановиться – и мы навсегда застынем в искусственной позе пугала». Персонажи «Взятия Измаила» – действующие лица постоянно прерываемых фильмов с тою только разницей, что предугадать, часть из какого фильма будет представлена здесь и сейчас, совершенно невозможно. «В бывшем храме – кинотеатр. Кадр на экране вдруг останавливается, пленка начинает плавиться, пучиться и расплзается, потом, вздувшись пузырем, лопается и ослепляет белизной пустоты» (с. 125).

Нарратологические пустоты «Взятия Измаила» нарушают сакральные принципы склеенности отдельных кусков в целое и отчетливо переносят акцент с традиционной поэтики на неклассическую риторику. Ведь наррация шишкинского текста весьма напоминает повествование «Анны Карениной», вывернутое наизнанку. Еще Аристотель во второй книге «Риторики» провел разграничение между энтимемами и примерами – основными единицами риторического дискурса. «Примерами следует пользоваться в том случае, когда не имеешь энтимем для доказательства, ибо для того, чтобы убедить, требуется какое-нибудь доказательство; когда же энтимемы есть, то примерами следует пользоваться, как свидетельствами, помещая их вслед за энтимемами»¹. Сюжет «Анны Карениной» – это энтимема (все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему), которая подкрепляется примерами трех несчастных по-разному семейств Облонских, Карениных и Левиных: от пошлых адюльтеров Стивы через преступную страсть Анны к смысловому кризису alter ego писателя Константина Левина.

Вслед за Толстым Шишкин также рассказывает историю трех несчастных семейств – известного адвоката Александра Васильевича Урусова, проживающего в одном из губернских городов (возможно, в Симбирске, указанием чего является упоминаемый памятник Гончарову) в начале XX века, о супругах Жене Д. и Марии Дмитриевне, укrywшихся от бед сталинского времени в поселке самоедов, и наконец, о семье Автора, маленький сын которого погиб, сбитый автомобилем. Тема детей – связующий мотив трех повествований: ненормальная Анечка Урусова, рожденная от венерического больного адвоката и сходящая с ума жена Катя; неудачные роды Марии Дмитриевны, и гибель в середине 1990-х сына Автора Олежки, а затем нервный срыв первой жены Светы, положивший конец семейной жизни.

На этом сходство с Толстым заканчивается, и начинается различие – различие, прежде всего, риторических стратегий. Толстой, рассказывая три притчи, ориентируется на диалектику Аристотеля, Шишкин откровенно тяготеет к азианизму Квинтилиана, начиная свой роман эпиграфом античного ратора, который в переводе с латинского означает: «Рассказ обстоятельств дела есть правдивое изложение дела или того, что выдается за правду, с целью убедить

¹ Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 105.

слушателя». Так, неразличение истинных и вымышленных фактов становится нарративом романа.

В русском классическом романе нарратив, то есть помещение героя в некоторый ряд событий, становилась мотивом обращения к различным риторическим формам – авторским отступлениям, лирическим зарисовкам, а также высказываниям, приписываемым одному или нескольким действующим лицам. Шишкин меняет общепринятое соотношение нарратива и скрипции, делая скрипцию основным мотивом для смены различных нарратологических позиций. Очень важно при этом, что любая из нарратологических позиций не получает финального завершения и, обрываясь, как бы проваливается в пустоту.

Единство текста «Взятие Измаила» создается отнюдь не искусным коллажем событий, но единой установкой на риторичность лекции 7-й, составляющей подавляющую часть речевого объема произведения. Риторические знаки расставлены на протяжении всего текста. Например, «обратимся теперь, друзья мои, к следующей нашей теме» (с. 123) или более развернутый фрагмент: «Пожму руку тому, юные друзья мои, кто, презрев высокомерное похлопывание по плечу туземных законодателей риторических мод, не боясь ни косоногого взгляда умника, ни лязгающей реплики невежи в еженедельном обзоре “Из зала суда” сразу и смело, обманывая ожидания покойных учителей, нарушая невидимые границы, переступая негласные законы, стремительно и как снег на голову перейдет к *paratio*. И не пренебрегайте, милые, Цицероновым заветом: раз уж различаются два вида слушателей – мнимые, которые предпочитают пользу чести, пройденное новому, перевариваемое несъедобному, и истинные, которые предпочтут рифму хлебу, – то ясно, что оратор должен учитывать аудиторию» (с. 187).

Кроме того, общая риторическая стратегия подкрепляется в дискурсе романа указанием на роль отдельных риторических фигур. «Итак, попробуйте для зачина анафору. Хорошо зарекомендовал себя в пореформенные годы следующий вариант: три раза “tu”, три раза “aude”, три раза “quid” и четыре раза “non”» (с. 188). Также подробно приводятся приемы диспозиции, восходящие к «Федру» Платона. «Все это была только воображаемая речь перед воображаемыми судьями. В каждом из них равно необходим и корень, и ствол, и ветвь, и лист, но число листов неопределенно» (с. 243).

Подчиненность нарратива риторическому целому и неопределенность внутритекстовых границ делают поэтику романа Шишкина поэтикой разрыва. Можно говорить о трех уровнях разрыва, ставящих «Взятие Измаила» в неклассическую повествовательную позицию. Во-первых, это разрыв на уровне функции персонажа; во-вторых, разрыв на уровне художественного времени; в-третьих, разрыв на уровне акторального и ауторального повествования. Первые два разрыва могли встречаться и в классическом романе. Так, например, мы ничего не знаем о финальной судьбе Анны Павловны Шерер, хотя именно она открывает повествование в «Войне и мире». К концу прустовского романа мы примираемся с несовпадением времени действия и времени воспоминания о действии. Что касается третьего типа разрыва, то немотивированная замена авторского повествовательного «я» действующим «я», кажется, не наблюдалась на предшествующих стадиях развития художественного языка.

В самом деле, в начале повествования об одном из главных героев – Урусове, говорится в 3-м лице. Однако уже через несколько страниц этот главный прелюбодей слова с «протухшим словарем русских судебных ораторов» принимает функции скриптерского «я». Причем сама скрипция дробится, вовлекая различные риторические жанры: от судебной речи до *curriculum vitae* («сел писать свое происхождение жизни, но попало какое-то перо – заика. И так пробовал, и этак, и с начала и с конца – а все некролог выходит», с. 18). Все это дополняется исповедью, адресованной ненормальному и ничего не понимающему ребенку.

Но «я» Урусова – не единственное «я», присутствующее в романе, чем ближе к эпилогу, тем отчетливее возникает другое «я», современника и *alter ego* Шишкина, мотивы биографии которого чудесным образом рифмуются с событиями из жизни героя начала прошлого века: неудачный брак – трагическая судьба ребенка – нервный срыв жен героев – Кати и Светы, наконец, обретение новой любви с Ларисой Сергеевной и Франческой (которой и посвящается роман).

Вместе с тем оба персонажа объединяются не только рифмующейся судьбой, но и рифмующимися фрагментами дискурса. Сначала автор в середине 1990-х приходит в Художественный театр на «Чайку», где «Тригорин с самого первого действия чихал и сморкался, а к финалу и Дорн зачихал» (с. 249, 323), а век назад и Урусов оказывается точно в такой же ситуации, описанной такими же словами. Когда же на следующий день Урусов приходит в Исаакиевский собор, он встречает там умершего задолго до этого своего отца, который, кажется, тоже узнал его. Так уничтожается время Ньютона и торжествует пространственно-временной универсум Эйнштейна, в котором «все то, что для каждого из нас составляет прошлое, настоящее и будущее, дано в единстве, и вся совокупность последовательных (с нашей точки зрения) событий, определяющих существование материальной частицы, представлена одной линией, линией универсума этой частицы»¹.

Эйнштейновское время и нарратологическая пустота – основные параметры хронотопа в романе «Взятие Измаила». Действительно, «деяние – это есть сотворение мира. Представьте себе, мои юные друзья, что ничего нет. Абсолютно ничего. Ни вас. Ни меня. Ни этой не проветренной после предыдущей лекции аудитории... Абсолютная чернота. Пустота и тьма – необходимое условие существования мира» (с. 8).

Во «Взятии Измаила» литературность достигает максимальной степени семиотичности, поскольку знак уже не означает тот или иной фрагмент действительности, но замещает собой образующуюся пустоту. В этой ситуации «письмо – это не что иное, как компромисс между свободой и воспоминанием, это припоминающая себя свобода, остающаяся свободой лишь в момент выбора, но не после того, как он совершился»².

¹ de Broglie L. L' opera scientific di A. Einstein. Цит. по: Эко У. Открытое произведение. С. 57.

² Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика / Под ред. Ю.С. Степанова. М., 1983. С. 313.

Таким образом, письмо, будучи семиотическим знаком, характеризуется двумя основными свойствами. В отличие от знака повседневной речи, стремящегося к прозрачности стекла, сквозь которое мы смотрим на мир (хотя и не всегда достигающего такой прозрачности), письмо оказывается уплотненным знаком, исключая прозрачность смысла и вызывающим эффект, который М.К. Мамардашвили назвал «коммуникацией некоммуницируемого», то есть такой коммуникацией, где смысл не передается в процессе трансляции от адресанта к адресату, но создается совместными усилиями отправителя и получателя, благодаря чему и снимается эффект нарратологической пустоты, тьма становится сложностью языкового устройства мира.

Второе свойство письма связывается с нацеленностью знака внутрь текста. В отличие от стиля, стремящегося к экстерииоризации написанного, семиотика письма интериоризована в тексте, и потому не только эксклюзивна, но и сущностна, ибо сама «сущность и есть интериоризованное и ставшее имманентным различие» (Ж. Деррида).

P.S. Отношение текста к не-тексту принадлежит к числу наиболее интересных проблем. Внеположенный тексту мир не системен, он лишь притворяется системой, хотя отдельные его фрагменты могут описываться как системы, где «люди становятся рассказанными ими историями», ибо «мы есть то, что мы говорим»¹. Теорема Геделя является следствием несистемности окружающего нас мира, любое описание которого будет либо неполным, либо противоречивым. Таким образом, рассказываемые нами истории, не претендующие одновременно на полноту и непротиворечивость, могут рассматриваться как тексты, то есть части действительного мира. В пределе все феномены делятся на тексты и не-тексты.

Парадокс, однако, заключается в том, что сами границы оказываются взимопроницаемыми. «Взятие Измаила» – это роман о том, как alter ego автора встречается с женщиной, которая сделала его счастливым и обусловила happy-end романа.

«Венерин волос» – роман о разлуке с этой женщиной и невозможности счастья для писателя. «А до того толмач жил в другом доме, и не один, а с женой и сыном. И вот так получилось, что теперь его жена стала женой другого. Так бывает и в нашей империи, и во всех других. Ничего особенного» (с. 30–31). Следовательно, отношения между двумя текстами диктуются не-текстами, тогда как не-тексты могут запечатлеваться лишь в текстах. И это рождает новую проблему, которую можно сформулировать, перефразировав Андрея Белого: действительно ли авторы пишут тексты или же тексты пишут судьбы авторов?

Независимо от ответа ясно одно: смерть автора, о которой написали французские теоретики, оказалась преждевременной.

¹ Шишкин М.П. Венерин волос. М., 2005. С. 22, 25. В дальнейшем ссылки на это издание внутри текста.