

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет» Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Поэтика Эроса-Танатоса в прозе М. Шишкина:
материалы к факультативу**

Выпускная квалификационная работа

Направление подготовки 44.03 01 – Филологическое образование

Профиль – русский язык и литература

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

подпись

дата

подпись

Руководитель:
Хрящева Нина Петровна
канд. филол. наук, профессор

подпись

Исполнитель: Гриднева Наталия
Владимировна
обучающийся группы ФРИЛ-1501Z

Екатеринбург, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. Постмодернизм и творчество М.П. Шишкина: теоретический аспект	7
1.1. Постмодернизм как метод	7
1.2. Категория мотива в теоретическом аспекте	13
1.3. Концепция Эроса / Танатоса в культуре постмодерна	17
Глава II. Характер воплощения концепции эроса - танатоса в романе М.П. Шишкина «Венерин волос»	22
2.1. Смысл переплетения античных и современных мотивов	22
2.2. Иерархичность мотивов <i>любви и смерти</i> в романе М. Шишкина «Венерин волос»	28
2.3. Семантика временного и вечного в изображении «римских каникул»	36
Глава III. Поэтика «Письмовника» М. Шишкина	45
3.1. Место «Письмовника» в творчестве М. Шишкина: разные взгляды»	45
3.2. Сходства и различия «Венериного волоса» и «Письмовника» в изображении любви и смерти	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	61
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	64

ВВЕДЕНИЕ

Творчество М.П. Шишкина вызывает большой интерес у любителей литературы в России и за рубежом. Этот писатель вошел в литературный мир опубликовав рассказ «Урок каллиграфии» (1993), который сразу же был замечен критиками (Премия за лучший литературный дебют). В 1999 году получил премию «Глобус» за роман «Взятие Измаила». Он также был дважды лауреатом премии «Большая книга» за романы «Венерин волос» (2006) и «Письмовник» (2011).

Особенностью творчества М. Шишкина как художника является сочетание в его произведениях традиций русской реалистической литературы и элементов постмодернизма, что делает его произведения узнаваемыми и современными.

Актуальность нашей работы определяется попыткой проанализировать мотивы и мотивные комплексы любви и смерти в онтологическом, психологическом и мифопоэтическом аспектах, что в современном литературоведении является еще не вполне решенной задачей. Такой ракурс исследования позволит в свою очередь показать характер изображения истории, определяющийся проявлением вечного во временном.

В романе «Венерин волос» Шишкин показывает, что никакая отдельная человеческая жизнь не может существовать сама по себе, что она является частью чего-то большого и целого, что она имеет смысл.

В романе «Письмовник» также исследуются вечные темы войны и мира.

Концепция Эроса и Танатоса, противостояния жажды любви и неизбежности смерти сквозит в романах М.П. Шишкина «Венерин волос» и «Письмовник».

Творчество М.П. Шишкина исследовали такие ученые, как В.Л. Шунников, Е.М. Тюленева, А.Р. Ингеманссон, С.Н. Лашова, С.П. Оробий и др.

Объект исследования: мотивы любви и смерти в произведениях М. Шишкина «Венерин волос» (2005) и «Письмовник» (2010).

Предмет исследования: мотивные комплексы в романах «Венерин волос» и «Письмовник».

Цель данной работы – показать вечное во временном посредством анализа мотивной многослойности романов.

Задачи работы:

- 1) Собрать и систематизировать имеющиеся о романах М. Шишкина «Венерин Волос» и «Письмовник» литературоведческие и критические работы;
- 2) показать свойства «Венериного Волоса» как постмодернистского текста;
- 3) проявить смысл концепции эроса-танатоса в поэтике романа «Венерин волос» посредством:
 - а) анализа переплетения античных и современных сюжетов;
 - б) обнаружения функционального смысла данного переплетения в изображении парадигмы римских каникул;

4) обозначить сходства и различия «Венериного волоса» и «Письмовника» в изображении любви и смерти.

Научная новизна работы обусловлена тем, что в ней в качестве инструмента анализа используются понятия эроса – танатоса, которые проявились в творчестве данного писателя.

Теоретико-методологическую базу дипломного сочинения составили работы по теории модернизма (М. Эпштейн, М. Липовецкий, Т.Н. Рыбальченко) и постмодернизма (Р. Барт, Ж. Деррида, М. Липовецкий и Ч. Джексон); исследования по теории мотива (А.Н. Веселовский, Е.М. Мелитинский, Ю.В. Доманский, Б.М. Гаспаров), а также труды Т.Г. Кучиной, С.Н. Лашовой, О.Е. Минеевой, проделавших большую работу в осмыслении мотивной структуры произведений М. Шишкина.

Большинство исследователей (В.Л. Шунников, Е.М. Тюленева, А.Р. Ингеманссон и др.) однозначно толкуют творчество М.П. Шишкина, как постмодернистское.

В.Л. Шунников отмечает, что в рамках постмодернистского стиля М.П. Шишкину удается совмещать его с реалистическими традициями русской литературы. В монографии «Поэтика «я» - повествования в русской прозе конца XX – начала XXI вв.» Т.Г. Кучина называет многоголосое, «многосубъектное» повествование, в котором партии «я»-повествователей сменяют друг друга в едва заметных флуктуациях речевого потока», главной особенностью художественной организации романов М. Шишкина «Взятие Измаила» и «Венерин волос».

Можно согласиться с мнением Т.Кучиной, которая писала о сквозных мотивах, пронизывающих разные пространства эпохи в романах М.Шишкина. Биографические сюжеты одних персонажей, развиваются в

других историях. Здесь Т.Кучина использовала понятие «ризоматически ветвящиеся мотивные узоры», тем самым подчеркивая постмодернистскую направленность романов М.Шишкина «Венерин волос» и «Письмовник» [Кучина, 2013, с. 88].

Н. Хрящева пишет об особом способе конструирования реальности М.Шишкиным в романе «Венерин волос». Здесь использован художественный прием «о-живания» вещи, который дает возможность созерцания заключенных в вещах сущностей. Хотя этот прием обнаруживается уже у Платонова, Н.Хрящева полагает, что только у М.Шишкина этот прием «виртуозно отшлифован», стал литературной нормой в эпоху постмодерна [Хрящева, 2017, с. 199].

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты могут быть использованы в практике преподавания современной литературы в старших классах средней школы.

Структура работы. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Глава I. Постмодернизм и творчество М.П. Шишкина: теоретический аспект

1.1. Постмодернизм как метод

Постмодернистской проблематикой занималось множество зарубежных и отечественных ученых. На Западе к постмодернистам можно отнести Ж. Дерриду, Ж. Лакана, Р. Барта, М. Фуко, Ф. Гваттари, Ж.Ф. Лиотара, Ч. Дженкса, Ю. Кристеву, В. Изера и др.

Известный западный историк Арнольд Тойнби указывал, что постмодернизм характеризует собой конец западного доминирования в культуре.

Проект Просвещения или Модерна характеризовался доминированием понятий «рациональность», «структура», «форма», «объективность», «метафизика», «бог», «текст», «универсализм», «прогресс» и т.д.

В постмодернизме по большей части имеют место иррациональность, антиструктура, антиформа, субъективность, контекст, антиуниверсализм и т.д.

Достаточно интересное сравнение модерна и постмодерна дал Ихаб Хассан в статье «К концепции постмодерна» (см. таблицу 1).

Таблица 1 – Сравнение основных понятий модернизма и постмодернизма [8]

Модернизм	Постмодернизм
Романтизм/Символизм	Патафизика/Дадаизм
Форма	Антиформа

Цель	Игра
Созидание	Деконструкция
Синтез	Антитеза
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Разбрасывание
Жанр/Границы	Текст/Интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинация
Интерпретация/Прочтение	Отказ от интерпретации/Ложное понимание
Определённость	Неопределённость

Постмодернизм обращается к массовому сознанию; создает ситуацию игры, сотворчества и сопереживания. Он характеризуется отстранением от авторской позиции, многоплановым сюжетом, обращением к разным культурам, разными жанровыми формами. Слово и язык, по мнению постмодернистов, субъективны.

Постмодернизм представляет собой совокупность направлений в философии, литературе (вообще, в искусстве) который выступили с критикой проекта Просвещения. Если в проекте Модерна устанавливалась определенная метафизика, то постмодерн занимался иронией. Вместо замысла модерна, в постмодерне укоренялась игра [Вестник Российского университета дружбы народов, 2008, с. 57].

Саму парадигмальную основу проекта Просвещения Жак Деррида определил, как онто-тео-фалло-лого-центризм, полагая, что европейский модерн есть производное от прогрессистских воззрений европейских просветителей [Ильин, 1998, с. 43-45].

Ж. Деррида полагал, что запад болен логократией и разработал свою концепцию деконструкцию, которая отвергает логоцентризм Просвещения.

Ж.Ф. Лиотар полагал, что постмодерн знаменует собой конец просветительской эпохи «великих повествований» («метанарративов» – метафизич., социально-филос. и т. п. «текстов», претендующих на универсальное значение), которые служили глобальной репрезентацией и легитимацией человеческой истории (концепции прогресса, социальной эмансипации, коммунизма и т. п.) и сменились в эпоху информационного общества множеством отдельных «дискурсов», «малых повествований», не сводимых друг к другу «языковых игр» (см. «Логико-философский трактат Л. Витгенштейна).

Ролан Барт усматривал в рамках постмодернизма «смерть автора». По его мнению, автор должен не объяснять свой текст, а просто его творить [Барт, 1994, с. 384].

В нашей стране проблематику постмодерна исследовали И. Ильин, В. Пахаренко, Ю. Андрухович, Е. Баран, Н. Зборовская, М.Н. Липовецкий и др.[Скотницкая, 2014].

Один из ведущих исследователей постмодернизма И.Ильин указывал на связь постмодернизма с массовым искусством и развлекательными жанрами литературы. По его мнению, постмодернизм следует рассматривать как непосредственную реакцию на стереотипы массового сознания [Ильин, 1998].

Постмодернизм представляет собой совокупность воззрений, концепций и практик, которые пронизывают не только философия, но и искусство и, в первую очередь, литературу, так как очень многие философы Запада и России исследовали постмодернизм как определенную текстуальную контрреволюцию. Ж. Деррида писал, что наша жизнь есть текст.

Многие исследователи полагают, что постмодернизм начался именно с литературы. В частности, начало эпохи постмодернизма связывается с романами Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» (в 1939 г.), «Улисс» (1922).

Также считается, что постмодернизм впервые проявился в американской «новой поэзии» 1940-х - 1950-х гг.

Умберто Эко писал, что «постмодернизм - это не «фиксированное хронологическое явление», а некоторое духовное состояние, которое «в любой эпохе проявляется собственным постмодернизмом».

Большинство исследователей сходятся на том, что переход от модернизма к постмодернизму приходится на середину 1950-х гг. В 1960-е - 1970-е гг. постмодернизм охватывает разные национальные литературы, а в 1980-е гг. он стал доминирующим направлением современной литературы и культуры.

Постмодернизм - не просто литературное направление. Он претендует на выражение общей теоретической «надстройки» современного искусства, философии, науки, политики, экономики, моды.

Основные признаки постмодернистской литературы являются ирония, контекстуальность, игра. В литературе преобладает не дидактическое устремление автора, а его диалог с читателем. Произведение предлагается читателю незаконченным. Читатель должен додумывать жизнь героев,

вступать в ними в диалог, а также в диалог с автором. Но здесь можно согласиться с Р. Бартом в том, что автор в произведениях постмодерна умер, он растворяется в социальном, культурном, религиозном и политическом контексте [10, с. 34]. Но и читатель также «умер», поскольку он тоже является часть динамического процесса взаимодействия и взаимопроникновения социальных, культурных, религиозных и политических факторов. Он «жертва» контекстов.

Проявления постмодерна можно заметить в таких течениях литературы, как американская школа «черного юмора» (В. Берроуз, Д. Барт, Д. Бартелма, Д. Донливи, К. Кизи, К. Воннегут, Д. Хеллер и т.п.), французский «новый роман» (А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор, К. Симон и т.д.), «театр абсурда» (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, Ф. Аррабаль т.д.).

Известными писателями-постмодернистами являются английские литераторы: Джон Фаулз («Коллекционер», «Женщина французского лейтенанта»), Джулиан Барнс («История мира в девяти с половиной разделах») и Питер Акройд («Мильтон в Америке»), немецкий писатель Патрик Зюскинд («Запахи»), австрийский писатель Рансмайр («Последний мир»).

К постмодернистам можно отнести итальянских писателей Итало Кальвино («Неспешность») и Умберто Эко («Имя розы», «Маятник Фуко»), американского писателя Пинчон («Энтропия», «Продается № 49») и Владимира Набокова (англоязычные романы «Бледный огонь» и т.п.), аргентинца Борхеса (новеллы и эссе) и Хулио Кортасара («Игра в классики»).

Писателями постмодернистами являются представители славянского мира Милан Кундера и Милорад Павич.

В СССР/России постмодернизм также развивался несмотря на цензуру и политические и культурные катаклизмы. К постмодернистам можно отнести А. Битова, В. Ерофеева, Л.С.Петрушевскую, Д. Пригова, Т. Толстую, В. Сорокина, В. Пелевина, а также В. Аксенова, И. Бродского, Сашу Соколова и др.

Творчество М.П.Шишкина также можно отнести к постмодернизму, так как в ней проявляются ирония, гротеск, интертекстуальность. Шишкину удается, впрочем, совмещать традиции русской классической литературы с постмодернистскими веяниями.

Совмещение постмодернистских приемов с традиционными повествовательными принципами оказывается характерной особенностью произведений современного автора.

Таким образом, постмодернизм можно охарактеризовать как общекультурное явление, в котором доминирует отказ от прогрессистских установок проекта Просвещения. В литературе постмодерна мы видим преобладание контекстуальности, интертекстуальности, иронии (сарказма), игры. В некоторых произведениях, например у Виктора Пелевина («GenerationP», «Священная книга оборотня», «Желтая стрела») используется жесткая критика и сарказм по отношению к русской и советской культуре с использованием ненормативной лексики. То же самое мы можем наблюдать в произведениях В.Сорокина, в которых литературный стиль облекается в злую социальную иронию.

Постмодернистские писатели очень часто вступают в диалог со своими читателями, что нередко вызывает отторжение у некоторых из них. Вспомним хотя бы скандал с В.Сорокиным, когда политическое движение «Идущие вместе» в 2002 г. выбрасывали фрагменты «Голубого сала» в

огромный пенопластовый унитаз, объявленный ими «памятником Владимиру Сорокину».

Можно сказать, что постмодернизм синтезировал теорию постструктурализма, практику литературно-критического анализа деконструктивизма и художественную практику современного искусства и попытался обосновать этот синтез как «новое видение мира».

1.2. Категория мотива в теоретическом аспекте

В литературоведении важное место занимает категория мотива. Разноплановость категории мотива вызывает интерес у литературоведов. В.Е.Ветловская пишет, что «мотив является таким структурным элементом анализа, который (в отличие от любых надуманных схем) вполне одноприроден произведению искусства».

В настоящее время понятие «мотив» является одним из наиболее активных в практике литературоведческого анализа. Вопросам теории мотива посвящено большое количество исследований, в том числе таких крупных ученых, как А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, А. Л. Бем, Б. В. Томашевский, А. П. Скафтымов, В. Шкловский [Норец, 2012].

В самом общем виде можно классифицировать существующие трактовки понятия «мотив», выделив две концепции: повествовательная концепция мотива и тематическая. В современной теории литературы первую из них представляет И. В. Силантьев, следуя в направлении, указанном А. Н. Веселовским, В.Я. Проппом, А. Л. Бемом: мотив - «это

- а) эстетически значимая повествовательная единица,
- б) интертекстуальная в своем функционировании,
- в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях,
- г) соотносящаяся в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками»

Вторую концепцию, тематическую, представляет В.Е.Ветловская, развивая идеи Б. Томашевского, В. Шкловского, А. П. Скафтымова: «...Мотив - та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна» [Норец, 2012].

Веселовский рассматривает мотив не в одном произведении (то есть не внутритекстуально, а интертекстуально). Мотивы представляют собой «костяк», который скрыт за подробностями, отличающими один вариант мотива от другого в разных текстах. С этим связано развитие «интертекстуального» подхода к мотиву, который активно разрабатывается в трудах Б.М. Гаспарова.

Веселовский отграничивает мотив от «сюжета как комплекса мотивов». «Сюжет — это тема, в которой снуются разные положения — мотивы».

Концепция мотивного анализа, предложенная Б.М. Гаспаровым, иначе сочетает в себе структурный и семантический подходы к мотиву. Он выделяет «принцип лейтмотивного построения повествования», при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте».

Повторяемость мотива давно считается его сущностным свойством. Важно, что наряду с повторяемостью Б.М. Гаспаров выделяет принцип вариативности (и лексической, и семантической). Если для «формалистов», а за ними и «лингвистов», мотивы представляли собой «строго» словесно выраженную смысловую единицу с предикативным компонентом, естественно, что в интерпретации такого рода вариативность мотива представляется проблематичной, то для Б.М. Гаспарова «в роли мотива может выступать любой феномен — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и так далее, единственное, что определяет мотив — это его репродукция в тексте» [Гаспаров, 1994, С. 30].

Для других концепций, ориентирующихся на однозначную формальную выраженность мотива, характерна необходимость выделения «законченного числа» этих единиц, стремление составить некий «список мотивов» (вне зависимости от основы, на которой они выделяются). У Гаспарова подобного «каталога» существовать не может (исходя из его определения мотива): «здесь не существует заданного «алфавита», — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру». Последнее, думается, будет наиболее востребовано при анализе мотивов в лирике, где мотив характеризуется повышенной семантической значимостью.

Такой подход Б.М. Гаспарова подразумевает вполне определенное отношение к объекту исследования. Он воспринимается как единая система и допускает лишь синхронный подход, исключая возможность диахронного, эволюционного описания. Представляется, что такого рода мотивное описание предполагает определенную область допустимых применений. Например, пушкинская лирика не вполне откликается такому структуральному взгляду, т.к. задает обязательное учитывание некоего

вектора изменения – а значит, повторяющиеся элементы этого мира – мотивы – функционируют в этой системе по-разному, наполняются новым содержанием. Тогда как поэтические системы Тютчева и Блока безусловно «открыты» такой методике.

Постструктуральным этапом в развитии теории мотива стала монография Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы» (1994). Объектом его анализов в этой работе становятся и поэтические, и прозаические произведения русской классики. Мотив здесь – любой смысловой компонент текста, который не наделяется никакими постоянными свойствами: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров, 1994, с. 31].

Подход Гаспарова может быть применен для анализа романов М.П.Шишкина «Венерин волос» и «Письмовник». В них также текст воспринимается как единая система, которая допускает лишь синхронный подход, исключая возможность диахронного, эволюционного описания.

Письмо Шишкин представляет как «сумму штрихов» и тем самым ставит под сомнению не только «сознательное» в литературе, но и «бессознательное» - интертекстуальную подоплеку. Дело в том, что любой текст любого языка состоит из определенного количества букв и в этом смысле все текста являются родственными и ни один текст не существует без

другого. По мнению писателя, это является постоянным в литературе и составляет часть традиции. Это помогает создавать новое в условиях «когда все уже написано до нас».

Хронотоп его произведений представляет собой явление, где границы времени и пространства размыты: «Благодаря документам-текстам в произведениях М. Шишкина образуется некий особый пространственно-временной континуум, когда, на первый взгляд, несвязанные друг с другом фрагменты мозаики складываются в гармоничную картину мира с единым нелинейным временем «прошлое-настоящее-будущее»». Само творчество, согласно исследованию С. Лашовой, являет собой «единую сеть сквозных мотивов, выстраивающуюся в системную иерархию повествовательных и концептуализирующих мотивов. Последние, проявляющиеся на всех уровнях текста, выстраивают метасюжет произведений М. Шишкина» [Лашова, 2012, с. 184 - 188].

Таким образом, указывая с одной стороны на психологизм прозы писателя, обращение к традициям русской литературной классики, а с другой на разорванность повествования, нечеткость пространственно-временных границ, исследователи находят возможным говорить о совмещении, «переплетении элементов реалистической, модернистской и постмодернистской эстетик» [Бабичева, 2016, с. 21-23] в художественном целом произведений М. Шишкина.

1.3. Концепция Эроса / Танатоса в культуре постмодерна

Эрос и Танатос характеризуют собой два противоположных начала – влечение к любви и влечение к смерти.

Эрос в Древней Греции олицетворял собой любовь, был богом любви. Танатос – это бог смерти.

В научный обиход данные понятия ввели ученые психоаналитической школы.

Согласно ученым психоаналитикам, в каждом человеке сосуществуют два начала – стремление к любви и жизни (Эрос), а также стремление к смерти (Танатос). Эти два начала укоренены в той части структуры человеческой психики, которую психоаналитики называли бессознательным или «Оно». Данные два начала представляют собой бессознательные энергии, которые канализируются посредством рациональной части структуры психики «Я» и сверхрациональной части – «Сверх-Я».

Влечение к смерти проявлялось в виде агрессивности человека и канализируются рациональным началом в виде войн, убийств, насилия.

Конечно, тематика Эроса и Танатоса всегда присутствовала в искусстве любой культуры и цивилизации. Многие произведения классиков литературы изобиловали соотношением стремлений к жизни и смерти. Это и произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А. Конан-Дойля, У. Блейка, М. Арцыбашева и мн. др.

Однако, в постмодернистской культуре тематика Эроса и Танатоса находилась под сильным влиянием психоаналитических исследований Фрейда и его последователей. Это видно и на примере теоретиков постмодерна, когда Ж. Деррида, Ж. Лакан, М.Фуко и др. использовали психоаналитические коннотации.

Жак Лакан, придерживаясь точки зрения М. Клайн о проявлениях агрессивного инстинкта человека в детском возрасте, развивает эту тему в своем труде «Агрессивность в психоанализе» Лакан обнаруживает агрессивные движения даже у восьмимесячного ребенка. А у более взрослых детей она, по его мнению, совершенно очевидна: «Понаблюдайте за индивидуальными или коллективными играми детей в возрасте от 2 до 5 лет, и вы поймете, что в их воображении оторвать кому-то голову или вспороть живот — дело совсем обычное, что они и демонстрируют на своей кукле» [Пантина, 2012].

Проблематика Эроса и Танатоса стала активно развиваться и в исследованиях по литературе.

В современном литературоведении накоплен некоторый опыт исследования проблемы смерти в художественном тексте. Среди ученых, обращавшихся к данной теме, необходимо назвать М. Бахтина, П. Бицилли, О. Фрейденберг, Е. Мелетинского, Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова, О. Постнова, Р. Красильникова, Ю. Семикину, А. Ханзена-Леве и др.

В статье Ю.М. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» задано направление изучения танатологических мотивов как элементов сюжета. Утверждая, что «чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – "кончины"», ученый обращает внимание на функцию концовки-кончины: представить смысл человеческой жизни и быть условием для ее понимания [Лотман, 1994, с.417].

Р. Красильников пишет, что танатологические мотивы присутствуют во многих литературных текстах [Красильников, 2011, с. 540].

Уже у представителей «Серебрянного века» русской литературы Ф. Сологуба, З. Гиппиус, Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова,

А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова и др. тематика любви и смерти представлена весьма масштабно.

В постмодернистской литературе тема Эроса и Танатоса получила новое звучание. Желание жить перед лицом опасности и смерти наблюдается в произведениях Сэмюэла Беккета «Конец игры» (1957), «Последняя лента Крэппа», «Счастливые дни» (1961).

Тематика влечения к любви звучит и в романе Хулио Кортасара «Тайное оружие».

Тема любви и смерти развивается в романе «Любовь во время чумы» другого постмодернистского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса. Здесь звучит мысль о том, что любовь — это сила, сметающая все на своем пути, и поэтому она связана со смертью.

Известный писатель-постмодернист Уильям Берроуз в предисловии к роману «Гомосек» прямо связывал любовь и смерть, когда писал о том, что стал причиной смерти своей жены: «Я вынужден с ужасом признать, что если бы не смерть Джоан, я никогда не стал бы писателем, вынужден осознать, до какой степени это событие послужило причиной моего писательства и сформировало его. Я живу с постоянной угрозой одержимости духом, с постоянной необходимостью избежать его, избежать Контроля. Так смерть Джоан связала меня с захватчиком, с Мерзким Духом, и подвела меня к той пожизненной борьбе, из которой у меня нет другого выхода — только писать» [Берроуз].

Смерть близкого человека в данном случае стала катализатором другого стремления – стремления к созиданию, ибо писательство спасало Берроуза.

Темой Эроса пронизаны творения русско-американского писателя Набокова. Его роман «Лолита» вначале был отвергнут американскими издательствами, которые посчитали его порнографическим. В романе присутствует указание на те темные и непреодолимые инстинкты, которые существуют у каждого человека. В ситуации, когда темные иррациональные начала не контролируются инстанцией «Сверх-Я», то и наступают ситуации, описанные в романе «Лолита».

Сложность любовных переживаний в постмодернистской литературе так описывает Умберто Эко: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюблённого в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она это знает, что подобные фразы — прерогатива Барбары Картленд. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Барбары Картленд — люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и, тем не менее, он доводит до её сведения то, что собирался довести, — то есть, что он любит её, но что его любовь живёт в эпоху утраченной простоты» [Эко, 1989, с. 427].

Таким образом, проблематика начал Эроса и Танатоса проходит сквозь многие произведения постмодернистской литературы и не всегда они отсылают к фрейдистским установкам, а часто, как, например, это происходит у М.П. Шишкина, наследуют традициям любви и смерти отечественной национальной литературы и искусства вообще.

В заключение данной главы можно сделать следующие выводы:

1) постмодернизм представляет собой совокупность философских дискурсов и направлений искусства, которые критично настроены к проекту

Просвещения, выступая против метафизических, онтологических, рациональных и прогрессистских практик Модерна;

2) Постмодернизм представляет собой совокупность воззрений, концепций и практик, которые пронизывают не только философия, но и искусство и, в первую очередь, литературу, так как очень многие философы Запада и России исследовали постмодернизм как определенную текстуальную контрреволюцию.

Многие исследователи полагают, что постмодернизм начался именно с литературы.

3) проблематика жизни и смерти представлена в творчестве М.П. Шишкина, в том числе и в романах «Венерин волос» и «Письмовник». В них происходит переплетение инстинктов жизни и смерти, сопоставляются взаимопересекающиеся пространства любви и смерти и показывается, что жизнь и смерть всегда «ходят рядом». Собственно об этом и говорили теоретики психоанализа, а также большая часть постмодернистов.

Глава II. Характер воплощения концепции эроса - танатоса в романе М.П. Шишкина «Венерин волос»

2.1. Смысл переплетения античных и современных мотивов

В романе «Венерин волос» предпринимается попытка исследования категории времени. Минеева О.Е. приводит слова М. Шишкин: «Ответить на прямой вопрос, где и когда происходит действие, сложно – оно происходит всегда и везде» [Минеева, 2013]. Многие литературоведы, изучающие творчество М. Шишкина, отмечают специфические особенности его хронотопа. Они отмечают «полифоническое сочетание времен и мест, т.е. всемерное расширение хронотопа», «хронотоп, в котором аннулировано время» [Минеева, 2013, с. 93].

Роман «Венерин волос» характеризует сложная архитектоника, находящая выражение в структуре таких категорий текста, как художественное время и пространство. Наложение, совмещение разных пространственно-временных пластов в тексте обеспечивает его особая повествовательная организация. Повествование ведется от лица нескольких субъектов речи, пребывающих в разных пространственно-временных плоскостях: это настоящее время, где субъектами речи выступают беженцы, желающие получить швейцарское гражданство, и толмач, служащий в посольстве; это эпоха до нашей эры, где субъектом речи является древнегреческий историк Ксенофонт, автор «Анабасиса», посвященного походу греческого войска в Переднюю Азию; это XX в., где повествование ведется в форме дневниковых записей от лица известной певицы Беллы Дмитриевны. Особенностью повествовательной структуры романа «Венерин волос» является то, что субъект речи, казалось бы существующий в

определенном времени, вдруг оказывается в иной исторической эпохе. Так, толмач в своих воспоминаниях, связанных с образом его возлюбленной Изольды, совершает «временные прыжки» в прошлое, где делает актуальным пространство «вечного» города Рима, находящегося «вне времени». Кроме того, образ толмача оказывается связанным и с неким ирреальным миром, который воссоздавался в его переписке с сыном, причем этот мир лишен каких-либо пространственно-временных координат.

Временные границы в романе смещаются и в них переплетаются различные исторические эпохи, в частности время Древней Греции смешивается с советским временем. Фактически, эллины оказались участниками событий XX века. В дневниковых записях Беллы Дмитриевны указывается, что лучше было родиться не сейчас, а в другом тысячелетии, например, в Древней Греции.

Время древнего мира вторгается и в размышления самой героини: «Вдруг задумалась об Алеше и будто проснулась в каком-то другом времени - какие-то древние греки». [Минеева, 2013]. Таким образом, писатель изображает взаимопроницаемость, одномоментность исторического времени и тем самым всемерно расширяет художественную действительность. Вневременное изображение событий позволяет репрезентировать ключевую авторскую мысль о человечестве как едином субъекте бытия. В данном случае применим подход мотивного анализа Б.М. Гаспарова, который выделяет «принцип лейтмотивного построения повествования», при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте». Поскольку мотивом может быть любой феномен по Гаспарову, то мы можем увидеть в романе «Венерин волос» мотивы любви, которые проходят сквозь века и присутствуют в отношениях различных героев: Толмача и Изольды, Дафниса и Хлои. Существуют также и мотивы смерти и страданий, которые также

встречаются в различных временах и пространствах. Белла Дмитриевна вначале пыталась фиксировать время в своих дневниках, но потом она потеряла счет времени. Белла Дмитриевна игнорирует время, вследствие чего она начинает пребывать в едином для всего человечества пространственно-временном континууме - в вечности. Все то, о чем она пишет в дневнике, архетипично - осознание своей сути, осознание жизни и смерти, потеря близких, любовь, - а значит, вечно.

В рамках концепции Б.М.Гаспарова допускается лишь синхронный подход, исключая возможность диахронного, эволюционного описания. Любовные переживания Изольды всякий раз повторяются. Вначале с Тристаном, потом с Толмачем. Всякий раз отношения прекращаются.

В романе «Венерин волос» человечество пребывает в едином пространственно-временном континууме, границы истории оказываются стертыми.

Примером такого плотного совмещения, «врезания друг в друга» разных исторических эпох может служить фрагмент диалога между толмачом и одним из беженцев, когда условно сохраняется форма диалога вопрос - ответ, но содержательно он распадается. Толмач в процессе диалога, цитируя текст IV в. до н.э. «Анабасис» Ксенофонта, постепенно начинает движение из настоящего «в другую сторону времени»: «Вопрос: «... Царь велит подать ему голову брата ... Ответ: ... Мы сидели на кухне, держали друг друга за руки и молчали.... А потом... Да вы меня и не слушаете вовсе. Вопрос: После битвы царь, желая, чтобы все говорили и думали, будто он убил брата своею рукой...» [Шишкин, 2011]. Но при этом толмач продолжает находиться в едином временном континууме и со своим собеседником, и с историческими событиями древнего мира, в этот момент толмач оказывается в точке одномоментности.

Время в произведениях Михаила Шишкина измеряется не минутами и годами, а событиями, происходящими в жизни человека, теми ее моментами, когда человек испытывает большие эмоции.

Автор использует определенные лексические единицы. Например, на отнесенность дневниковых записей Беллы Дмитриевны к временному плану событий начала XX века указывают определенные слова-сигналы - «забастовка», «революция», «погром», «Темерник».

В передачу временных отношений оказываются включенными различные средства пространственной локализации. В романе «Венерин волос» город Рим становится одним из символов, объединяющих различные временные планы.

Рим в романе пересекается то с Москвой, то с Парижем, что иллюстрирует смешение различных эпох. Переплетение современности и античного мира необходимо для сопоставления понятий любви и телесности. Консерватизм характеризуется ригоризмом, отрицанием культа тела и наслаждений, отрицанием изображений некоторых частей тела (например, в культуре христианства). Основными аргументами здесь выступают такие понятия, как естественный стыд и нравственность. Однако, выдвигаются и альтернативные взгляды на телесность, которые более близки античным сюжетам более, чем толерантно относящимся к человеческой наготы во всей его полноте. В частности, тетя Оля высказывает современные представления о телесности, телесной красоте, которые весьма близки к античному мировоззрению. Она говорит, что в Древней Греции к любви относились очень позитивно. В античности жизнь была груба и естественна, а сегодня она груба и неестественна. Христианство, по мнению тети Оли, является религией смерти, которая противостоит многим древним религиям и, прежде всего, античным религиям [Шишкин, 2011]. Христианство не может терпеть

все живое и поэтому оно чуждо любви. В этом и проявляется образ Танатоса в фрейдовском смысле – как инстинкт смерти, стремление к смерти.

Античные религии с их культом тела характеризуют собой инстинкт жизни – Эрос.

Античность важна в романе Шишкина как место встречи культур. Таким местом оказывается Рим. В этом городе древнегреческая скульптура повторяется в римских статуях; здесь в Риме соединены языческая и христианская культуры. Символом этого соединения можно считать «непорочную деву, поставленную на античную колонну» [Шишкин, 2011, с. 453] или статую Петра, который «на самом деле не Петр, а античная статуя Юпитера Громовержца. К ней когда-то приделали новую голову, а в руку, вместо пучка молний, сунули ключ» [Шишкин, 2011, с. 460]. Здесь, в Риме, фреска Луки Синьорелли «Воскрешение плоти» соседствует с авангардистскими экспериментами художников Швейцарского института.

В Риме пересекаются различные культуры из разных эпох. В этом городе сосуществуют Испанская лестница, Швейцарский институт, китайские заводные солдатики и негр с букетом, молодожены из Италии и музыка группы Биттлз «Yesterday».

Путешествующие религиозные деятели связывают этот город с Россией. В Древнем Херсонесе был утоплен Папа Римский Клемент. К его ногам привязали якорь и бросили в воду. В новейшей истории России в этих же местах аналогичным способом были казнены русские офицеры, воевавшие против большевиков.

В романе постоянно фигурируют мостики из прошлого в будущее и наоборот. Рим и Новгород соединяется легендой об Антонии Римлянине Новгородском, приплывшем на камне из Италии в Великий Новгород и на

том месте, где камень пристал к берегу, им был основан монастырь. Толмач читает об этом в Житии Антония Римского. А через четыре века в этом монастыре жил Макарий Римский, о котором рассказывается в истории одного из беженцев, ищущих приюта в Швейцарии. Религиозная история Рима и России сходится в образах подвижников и святых.

Рим очень любил Гоголь. Гоголь в шишкинском Риме совершенно лишен канонической угрюмости. Здесь раскованный бесшабашный студизосус, который пляшет прямо на улицах и распевает разгульные малороссийские песни.

У Шишкина Рим нередко напоминает Москву. Здесь имеется ввиду не политический лозунг «Москва – третий Рим», а схожесть быта.

Это итальянская старуха-нищенка, которая «совершенно из подземного перехода на «Электрозаводской», разве что научилась сказать два слова по-итальянски». То «цвет домов совершенно московский, в Сивцевом Вражке такой цвет был у облезлой, полуобвалившейся штукатурки старых особняков — теплый, уютный». Римские мальчишки поджигают тучи мертвых ночных бабочек, как московские поджигали опавший тополиный пух.

Таким образом, в романе «Венерин волос» имеется активное переплетение античных образов с современностью. В монологе Толика, бывшего «мента» имеет место переход к историческим событиям из античности, когда войско двигалось на Вавилон. Здесь упоминается Навуходоносор, которого назвал Навуходоназавром Толмач.

Рассказ Толика плавно перетекает в современность, когда в тексте упоминаются современные предметы: рояль и холодильник [Шишкин, 2011]. Аналогичное смешение времен происходит при описании битвы древних

греков (эллинов) против персов, где сюжет плавно перешел на современность, когда в романе упомянули рифрежиратор.

В плане Эроса и Танатоса в данном случае противопоставляется эрос античной цивилизации и Танатос современной христианской и постхристианской культур. Античность вся была построена на культе тела, телесной любви. Это выражается в огромном числе статуй, изображающих обнаженное тело. Христианское же вероучение основано на противоположных морально-этических постулатах, согласно которым, телесная любовь является лишь бледным подобием небесной божественной любви. Тело объявляется греховным, ибо в нем заключены соблазны и через него Сатана борется с Богом.

В романе герои часто ищут в античности то самое «настоящее», которого нет в нашем времени. В нашем времени мы имеем дело только с копиями. Но для Шишкина важно не столько уверенность в том, копия перед тобой или оригинал, но важно именно восприятие скульптуры или иного исторического памятника. В этой связи Гальпетра не хочет верить, что Лаокоон, находящийся в Риме тоже является копией.

2.2. Иерархичность мотивов любви и смерти в романе М. Шишкина «Венерин волос»

Концепция Эроса и Танатоса является одним из главных элементов художественного замысла романа «Венерин волос».

Этот роман о сущности и проявлениях любви. В романе «Венерин волос» показывается, как любовные переживания вплетены в некий континуум, в котором пересекаются разные пространства. Желание любить здесь «тормозится» препятствиями не только внешнего, но и внутреннего характера. Толмач любит Изольду, пытается увести ее у Тристана, вернуть прежние чувства, но ему не удается. Герой не хочет быть копией кого-то другого. Его чувства выше обстоятельств и времени. Герой хочет вернуть любовь, воскрешая ее в воспоминаниях. Именно любовь влияет на восприятие героем окружающего мира.

Любовь здесь вплетена в различные исторические пласты для демонстрации ее вечной природы. Люди любят друг друга в условиях саморазрушения человеческой жизни в тех или иных социальных и военных катаклизмах. Шишкин пытается показать тонкую связь природного и духовного, когда любящие тянутся друг к другу, испытывая одно общее влечение. Любовь — это единственная сила, соединяющая феномены жизни в целое и рождающая новые [Рогова, 2014, с. 247]. Даже в самом названии романа декларируется любовное влечение, как вселенская первостихия, как великая витальная сила, которая управляет человеком. Любовь представляется как тонкая духовная интенция.

В данном произведении выделяются три сюжетные пласта: жизнь толмача, рассказы беженцев и дневники певицы. В каждом из этих пластов развиваются несколько любовных линий, неразрывно связанных со смертью.

Изначально любовные истории представлены в рассказах беженцев, затем они отражаются в любовной истории самого толмача, а потом — в дневниковых записях певицы Беллы Дмитриевны.

По мере повествования частные истории любви теряют соотнесенность с субъектом речи и постепенно начинают приобретать все более

обобщенный характер. Таким образом, частные истории приобщаются к общечеловеческой истории любви, там, где есть любовь, там нет времени, там царит вечность.

Одной из сюжетных линий является тема любви беженца Анатолия и Лены. В романе эта тема представлена в виде диалога Толмача и Анатолия, который рассказывает свою историю любви. Анатолий – человек глубоко порядочный (в нашей стране таких называют «честный мент»), готовый бороться с несправедливостью, даже пожертвовать жизнью ради этого. Рассказ Анатолий начинает с описания нескольких смертей, в том числе страшных смертей его матери и сестры. Описание злоключений Анатолий прерывается фантастическим утверждением о том, что его спас капитан Немо. Здесь идет встраивание «реального сюжета» в сюжет фантастический. Тема смерти сменяется темой любви. В романе сутью характера Анатолия является жажда любви. Все остальные беженцы также рассказывали свои истории о несправедливостях и жестокостях. Толмач слышал такие истории сотнями и поэтому говорит: «И не забывайте, что в ваши леденящие кровь истории никто давно не верит, ведь жизнь состоит еще из любви и красоты, потому что я сплю, а сердце мое бодрствует, вот, голос моего возлюбленного, который стучится: отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя, чистая моя!» [Хайдеггер, 1993, с. 151]

Только Анатолий получил свое имя в силу наличия любовной истории. Он неожиданно прерывает свой рассказ и читатель понимает, что все эти злоключения являются важными только в контексте любовных переживаний Анатолия. Он является единственным среди беженцев, кто понимает, что такое любовь, он наделен даром любить.

Его история обретения личного счастья начинается с воспоминания о Лене, которую он встретил в «обезьяннике» (камера для временно заключенных под стражу граждан), когда еще работал в милиции. Его

товарищи хотели ею попользоваться и выкинуть на улицу, но Анатолий забрал ее к себе домой.

Правда, Лена не была той женщиной, которая может подарить мужчине личное семейное счастье. У них обоих возникло предчувствие и ожидание любви. Но первое же испытание показало, что их возможная любовь не может произрасти в нечто высокое и прекрасное. Это испытание развело их обоих. Они были слишком разные, с различными принципами и жизненными установками. Лена ушла от него, когда Анатолий принял решение отстаивать справедливость даже ценой своей жизни. Мотив предательства имеет особую смысловую нагрузку в сюжете романа и тесно связан с мотивом одиночества. Бывшие влюбленные потеряли друг друга.

Ожидание любви, стремление наполнить жизнь смыслом не исчезают даже в нечеловеческих условиях тюремной жизни. Когда Анатолий находится на волоске от смерти, он вспоминает сына, любимую, которых еще не было в его жизни. Эти мечты-воспоминания - полное осознание смысла жизни. Анатолий уже готов был пойти на все ради дорогих людей, которых еще не знал. Мечты-воспоминания Анатолия стали для него реальностью, когда он встретил Таню. Предчувствие любви, ее обретение, трагедия и неясный финал - многие грани любви нашли отражение в этой истории.

Эти люди были похожи в чем-то, и поэтому о них можно говорить как об истинной паре возлюбленных. Они создали свой закрытый мир, что-то вроде подводной лодки, куда не попадают штормы и трагедии реальной жизни. В целом история любви Анатолия не имеет трагического финала. Однако, здесь также переплетается Эрос и Танатос. Переживания любви Анатолия сосуществуют рядом с переживаниями смерти, а фантастические сюжеты, вроде спасения героя капитаном Немо, и реальные события

переносят героя в другой мир, сквозь который проходит линия соприкосновения смерти и любви. Толмач даже усомнился в правдивости рассказа Анатолия. М.Шишкин, тем самым подчеркивал, что в этом трагическом любовном сюжете Эрос и Танатос взаимопереплетены и усиливают друг друга.

М.Шишкин использует трагедию в другой сюжетной линии любви, когда переосмысливает образы Дафниса и Хлои. Это особый художественный прием, позволяющий раздвинуть границы истории любви одного конкретного персонажа до обобщения разных историй через образы Дафниса и Хлои. Если у Лонга история Дафниса и Хлои является высокой и идеальной, то М.Шишкин уменьшает пафосность данного чувства. У М.Шишкина подчеркивается национальность влюбленных (орочи и тунгусы являются врагами и поэтому любовь здесь наталкивается на эту вражду, подобно вражде Монтекси и Капулетти). У Лонга же это неважно и история любви заканчивается хорошо.

Образы Дафниса и Хлои являются архетипическими, что показывает на вневременный характер такого рода отношений, применимость для любой эпохи и культуры.

Эта идея выражена через метафору - истории меняют людей как варежки, но остаются из века в век устойчивыми. Слова о нападении разбойников возвращают читателя к истории о Дафнисе и Хлое Лонга.

Достаточно интересен эпизод с Дафнисом, который по дороге к своей возлюбленной засыпает и просыпается в «мире наизнанку». В этом мире все устроено не так «как должно быть», а «так как есть».

Когда Дафнис просыпается в мире «наизнанку», ему кажется все таким же, как раньше, но что-то все же изменилось. «Дафнису вдруг приходит в

голову, что, может быть, он просто во сне перевернулся, а теперь пришел в свой город. Он идет домой к Хлое... Открывает Хлоя - такая же, только какая-то чужая. Спрашивает: «Вам кого?» Дафнис замечает: на вешалке в прихожей - милицейская шинель с погонами... Дафнис наконец шепчет пересохшими губами: «Ты меня разве не узнаешь?» Хлоя: «Нет». Дафнис: «Я же твой Дафнис!» Хлоя: «Вы с ума сошли? Дафнис - мой суженый, вот он, на кухне сидит, зовет ужинать. Я его долго искала, всю жизнь, и наконец нашла. Мы собираемся пожениться - так было в пророческом сне, правда, совсем в другой истории» [Шишкин, 2010].

Таким образом, данная история закончилась не так как у Лонга. Дело в том, что М.Шишкин не ставил своей целью создание пасторального романа, в котором все должно было закончиться хорошо. Логика сюжета «Венериного волоса» всегда пронизана трагизмом. У Лонга Хлоя, похищенная разбойниками, чудесным образом возвращается к Дафнису. У М.Шишкина, Хлоя не вернулась к своему возлюбленному.

Еще одной сюжетной линией, в которой рассматривается тема любви, была история самого Толмача. Он любил Изольду, у которой до него был Тристан. Тристан и Изольда любили друг друга и ездили на каникулы в Рим. Но Тристан погиб в автокатастрофе. Толмач и Изольда не смогли сохранить свои отношения. Они поехали вместе с сыном в Рим для того, чтобы попытаться эти отношения спасти. Рим для Толмача был городом любви. В этом городе переплетались мимолетное и вечное. Любовь земная были чем-то мимолетным, но она позволяла заглянуть в вечность.

Они решили, по выражению Изольды, дать их семье последний шанс. Что все это зря, стало ясно с самого начала: они снова поругались - из-за открытого окна - еще в пробке перед Сен-Готардом, а потом всю дорогу ехали молча.

С самого начала по приезде в Рим Толмач отмечал искусственность города. Город представлялся не «вечным» и «единственным», а просто в качестве аттракциона для туристов. Толмач отмечал, что в городе много копий, даже Тибр казался ему копией настоящей древнеримской реки. Толмач сделал одну ошибку, он спросил Изольду об одном кафе, в котором она предположительно была ранее. Это могло усилить ощущение читателя о том, что и любовь Толмача и Изольды была только копией ее прежней любви к Тристану. Изольда чувствовала то же самое и поэтому она раздраженно сказала о Колизее: «И вообще я не понимаю, почему обязательно нужно увидеть все эти сросшиеся цепи, где-то подобранные щепки и неизвестно чьи кости» [Шишкин, 2011].

Ночью они проговорили до трех: все одно и то же, какие-то бессмысленные, никому не нужные слова, потом толмач пытался заснуть в столовой на неудобном диване, закрыв голову подушкой, чтобы не слышать всхлипываний Изольды.

Толмач рассказывал Изольде о Кирилле, о том, о чем наверняка не мог знать Тристан. Толмач пытается показать свою уникальность, а не вторичность. Однако, здесь невольно Тристан опять начал говорить о смерти и стал описывать погибших русских офицеров в Херсонесе. Тем самым перед читателем опять стала разворачиваться картина смерти, хотя целью Толмача и Изольды было сохранение любви. Изольда в данном случае вздохнула: «опять кости» [Шишкин, 2011].

Изольда, возможно внутренне не желала продолжения любви с Толмачем. Она прочитала в путеводителе по Риму, что почти все исторические сведения, о которых ей поведал ее спутник, являются или устаревшими, или неверными.

Следует отметить, что само название «Венерин волос» произошло от растения, которое в Италии принадлежит к сорнякам и которое обвивает собой любые неухоженные строения. В Риме этого растения много. Попытки заморозить человеческие отношения обречены на провал. В одном из эпизодов приезда в Рим Толмач становится свидетелем самоубийства женщины, которая бросается со скалы в море. В эпилоге романа звучит такая фраза: «Жизнь это струна, а смерть – это воздух. Без воздуха струна не может звучать» [Шишкин, 2011].

История любви Толмача и Изольды рассыпается на осколки в Риме, тем самым показывая всю стихийность и невечность любви, в которой противостоят два начала – Эрос и Танатос. Там, где есть жизни, там есть и смерть.

Еще одна сюжетная линия любви - история певицы.

Певица связана с Толмачом тем, что он получил задание обработать её дневники, взять интервью и напомнить о ней. Задание Толмача было «воскресить певицу из мёртвых». Главной темой дневников и внутренних монологов певицы является любовь, хотя адресат её меняется.

Данный дневник содержит описание быта дореволюционной России. Мир Беллы складывается из осколков разных культур, и долгое время в нем на равных существуют рассказы отца о древнегреческих городах и скифах, предания о князе Святославе и история испанской королевы Изабеллы, рыцарские подвиги и дуэль Пушкина.

Белла также, как и другие героини романа М. Шишкина «Венерин волос» испытывает чувства любви и чувства предательства. Она была влюблена в Алешу, но одновременно чувствовала, что в ней вызревает нечто темное и развратное. Она сама себя называла «грязной мерзкой тварью» [Шишкин, 2005].

Позднее представители такого направления в психологии, как психоанализ заменили свою триаду «Оно», «Я» и «Сверх-Я» на два начала: Эрос и Танатос. Эти два начала также соприисутствуют в сознании каждого человека, в том числе и Беллы. Ее «Сверх-Я» испытывает раскаяние, она просит прощения у Алеши, которого она предала. Однако, Танатос, как начало смерти заставило ее пойти на встречу со старым поклонником, заставило ее выпить шампанское, а потом и водки.

Белла пишет: «Помнишь, тогда у нас с тобой ничего не получилось. Ни ты ничего не умел, ни я. Я предала тебя вдвойне, Алешенька, потому что я поняла, что может тело. У Л. удивительные руки. И как это удивительно и сладко быть в его руках женщиной!» [Шишкин, 2010].

Внутренняя женщина, которая до сих пор была подавлена своим воспитанием, в котором доминировали мужские дискурсы (так называемая «викторианская эпоха» в культуре), почувствовала свою силу и вырвалась на свободу. Ей «сладко быть женщиной».

Таким образом, во всех сюжетных линиях романа «Венерин волос» автор показывает противоборство буйства стихии человеческого бессознательного и неустранимой высшей инстанции культуры (религии, мировоззрения). Стихии любви противостоят невозможно. Эта стихия совмещает в себе и духовное и природное начало. Как говорил Ф.М. Достоевский: «если природу выгнать в дверь, то она влезет в окно».

Каждый человек, в каком бы времени он не находился, в каких обстоятельствах бы не застало его великое чувство любви, испытывает на себе противоборство двух неустранимых и вечных начал: Эроса и Танатоса.

2.3. Семантика временного и вечного в изображении «римских каникул»

Любовь двух людей почти всегда сопровождается появлением на свет детей. Это тоже данность материального мира и вообще условие выживания человека как биологического вида во времени. Даже возможное продление жизни, к которому уже вплотную подобралась современная наука, не сможет сломать этот мощный механизм, ведь сколько бы человек не жил, он не является вечным. Тем более это касается любви, которая как стихийная сила также рано или поздно умирает.

Такие процессы, как рождение и смерть любви – прием, используемый М. Шишкиным в романе «Венерин волос». Это ярко проявилось в описании римских каникул. Автор разворачивает экзистенциальные любовные переживания, которые в духовном плане могут прекращаться, но в физическом аспекте они продолжают в рожденных детях.

Толмач встретился с Изольдой, которая была ранее в Риме, и в котором она потеряла своего возлюбленного Тристана, и у Толмача с Изольдой возникла любовь. Они однажды вместе съездили в Рим, оставив годовалого сына бабушке.

Однако, дома, в России между ними стали нарастать противоречия, которые поставили их на грань разрыва. И тогда они решили устроить себе римские каникулы, поехав в вечный город со своим уже подросшим ребенком. Это было нужно сделать, так как Изольда говорила, что дальше так жить невозможно. Но автор констатирует, что семьи уже фактически не было. Изольда клала в постель между ними сына, дабы обозначить границу.

Само пребывание в Риме показало, что трава «венерин волос» проявляется как хаотическое природное явление, нивелирующее любые человеческие устремления. Можно согласиться с Т.Л. Рыбальченко в том, что хаотичность жизни противостоит рациональности социального бытия. Какой бы осознанный выбор не сделал человек при выборе спутника жизни, условный «венерин волос» все равно исказит изначальную суть любовных переживаний [Рыбальченко, 2008, с. 247-248]. Шишкин обнаруживает амбивалентность любовного влечения, трагическую невозможность гармонизации существования любовью», поскольку любовное влечение стихийно и хаотично, а выбор в человеческой жизни ситуативен. Он не принимается «поток жизни». Герой романа Толмач сталкивается с противоречием между любовным влечением к Изольде и распадом семьи и разлучением с сыном.

Они «решили приехать именно сюда, в Масса Лубренце, потому что здесь они проводили каникулы за несколько лет до этого дождя». Они решили дать своей семье последний шанс. Толмач и Изольда вконец разругались, а их ребенок, многое уже понимая, понимая, что его мир рушится, тихо сидел в углу и рисовал. После прогулки Изольда сказала Толмачу, чтобы он куда-нибудь ушел, так как больше не может с ним находиться в одном помещении. Когда Толмач ответил ей в том же духе, то их сын тихо заплакал. «И чтобы ничего больше не сказать, Толмач поскорее вышел на улицу, изо всей силы постаравшись медленно и мягко прикрыть за собой дверь».

Таким образом, мы видим здесь проявление той самой стихийной силы любви, которая возникает помимо воли человека, но не покидает его.

В первый раз в Риме они были в плену у Эроса, мир был прекрасен, у них было прекрасное будущее, дома их ждал славный малыш.

Рим превратился для Толмача в город любви и жизни, а потом в город смерти этой самой любви. Недаром они с Изольдой покидали вечный город неподалеку от того места, где ранее погиб Тристан. Там они с Изольдой смотрели фреску Луки Синьорелли «Воскрешение плоти», несколько раз упомянутую в романе и фрагмент которой изображен на обложке русского издания.

«Венерин волос» - роман о воскрешении словом «самого главного». С работой Синьорелли перекликается эпиграф из Откровения Варуха:

И прах будет призван, и ему будет сказано:

«Верни то, что тебе не принадлежит;

яви то, что ты сохранил до времени».

Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем.

После того, как Эрос покинул Толмача и Изольду, Рим превратился в более мрачное место. Сам Толмач, после последнего разговора с Изольдой, шел по улицам вечного города, шел дождь, а герой смотрел на огни в домах людей, и у него была мысль о том, что во многих домах, может быть, прямо сейчас, люди говорят друг другу такие же слова, что так дальше жить невозможно.

После этого он пошел гулять к морю и около скал встретил одну женщину, которая напомнила ему свою раннюю возлюбленную, которая пыталась покончить с собой, наглотившись таблеток и вскрыв себе вены. В романе автор ярко описывает сцены самоубийства, цинизм врачей, которые советовали как лучше вскрывать себе вены, следы крови в ванной, словом все, что характеризует собой сущностную природу Танатоса, как влечения к смерти. Толмач побежал обратно к Изольде, чтобы все это забыть, но оглянувшись, увидел в море розовый плащ, который был надет на женщине,

которая, по всей видимости, покончила с собой. Танатос – это такая же фундаментальная сила, которая непреодолима для человека.

Рим в первых каникулах сиял всеми красками и воспринимался Толмачем как самое счастливое место на земле. Его восхищали яркие краски, вкус вина, его прекрасная женщина, которая сопровождала путника. Первый Рим оставил воспоминания дождя и солнца.

Второй Рим был не так гостеприимен. Толмач обнаружил дневник, который Изольда писала своему погибшему Тристану. Толмач начал понимать, что она все еще любила того, кого уже нет. Толмач начинает понимать, что ее отношение к нему не является настоящей любовью. Он для нее только копия. Толмач не желает быть копией и желает забрать Изольду из Рима, чтобы ослабить или уничтожить ее связь с Тристаном. Толмач с горечью понимает, что все вокруг является только копией и нет ничего настоящего.

После того, как Изольда с сыном уехала, Тристан по другому воспринимает Рим. Теперь он для него становится серым, скучным и насквозь фальшивым.

Впоследствии Толмач в четвертый раз приезжает в Рим уже в одиночестве и идет по местам своих воспоминаний, все еще сохраняя свои чувства к Изольде. Воспоминания вновь всколыхнули его чувства и он опять захотел рассказать об этом Изольде.

Но все это осталось в прошлом. Вокруг были только копии артефактов. Отношения Толмача и Изольды были только копией подлинной любви Тристана и Изольды. Последняя хотела заменить Тристана Толмачем, но не смогла. Ведь любовь представляет собой, если так можно выразиться, онтологическое понятие. Любовь не терпит фальши, копии или подделки.

Прежняя любовь Изольды была сильнее смерти, она оказалась устремлена в вечность.

Любовь Толмача тоже была искренней и сильной, но он отказался от нее, так как понимает, что он – всего лишь копия Тристана, и все его отношения с Изольдой – только копия.

Все, что остается Толмачу – это его сын, которому он пишет письма.

Такие письма являются материализацией чувств отца к сыну. «Такие письма идут медленно, тем более, если их не отправлять. Неотправленные письма доходят вернее. У некоторых писем есть особенность протыкать время. ...Можем через многолетия и многоземелья поболтать о погоде» [Рыбальченко, 2008, с. 251]. Смысл писания писем - не восстановление контакта с сыном в будущем, а компенсация истончающейся связи, её замещение текстом.

Толмач стал жить в доме для одиноких и престарелых людей. Он пишет сыну письма, звонит ему на Рождество, тем самым реализуя свое желание контактировать с сыном.

Сын называет себя Навуходозавром, динозавром и Навуходосором одновременно, и отец предполагает, но не раскрывает смысл имени, придуманного для себя сыном. Возможно, предположить, что детская фантазия является такой бурной в силу внутренней психологической потребности создать гармоничный мир, в котором все должно быть «как надо», а не так «как есть». Но поскольку Навуходосор уже давно стал историей, как, собственно и динозавры, мы видим здесь символическое значение таких понятий в сознании ребенка. Он на бессознательном уровне чувствует, что империи отцов становятся такими же преходящими, как и любые другие империи.

Сам Толмач о своей покинутой родине пишет, представляя ее такой же преходящей империей. Там он провёл детство, где повзрослел и пережил первую любовь, где учительствовал. Толмач пишет сыну о родине как о полумифической древности: «В профиль - гипербореи, анфас - сарматы, одним словом то ли орочи, то ли тунгусы» [Шишкин, 2011].

Во всех сюжетах романа «Венерин волос» обнаруживается антитеза желания ребенка (когда сын Толмача стал отдаляться от него), тот факт, что хотя ребенок и появился на свет с помощью плоти родителей, тем не менее, после рождения он отчуждается и такое отдаление от родителей будет усиливаться всю жизнь.

Амбивалентность биологической связи отцов и детей осознаёт Толмач, истолковывая чужие истории и испытывая в себе проявление генетических и духовных связей с предками и потомком. Сам Толмач, вспоминая своего отца, начинает лучше понимать и свои поступки.

Дети могут повторять своих отцов, но они все равно не составляют с ними тождество.

Поэтика римских каникул ярко показывает всю амбивалентность человеческого бытия не только в плане любовных переживаний мужчины и женщины, но и в плане их социального бытия, их связи с будущими поколениями. Рим постепенно стал восприниматься Толмачем как фальшивый город. Даже статуя Лаокоона оказалась фальшивой, так как к ней приделали отпавшую руку. Отношения с Изольдой оказались фальшивыми и, одновременно, подлинными. Изольда хотела заменить Тристана Толмачем, но у нее родился от него любимый сын, который не был сыном Тристана. Здесь сразу вспоминаются слова Мерседес, которая сказала графу Монте-Кристо, что «родила себе Эдмона Дантеса». Но Изольда не родила себе нового Тристана. Мальчик создал для себе образ Навуходинозавра, тем самым, воплощая в этом имени, уходящую эпоху, в которой царствовали

великие люди (его родители) и создавали великие и прекрасные общества и культуры (его семья).

Римские каникулы воплощают в себе одновременно и вечное и преходящее, подлинное и подделку. Для Толмача, который любил этот город, вскрылась его фальшь в силу того, что его самого сделали копией. Будучи копией, он стал видеть и другие копии этого города. Новая поэтика также была фальшивой и поддельной. Рим Толмача принес ему самые различные впечатления и выявил всю сложность и амбивалентность человеческого бытия, которое является игрушкой грозных сил Эроса и Танатоса.

В заключение данной главы можно сделать следующие выводы:

1) в романе М. Шишкина «Венерин волос» происходит переплетение различных времен, эпох. Роман построен на нескольких сюжетных линиях, в каждой из которых описывается история любви. Эти истории любви Толмача и Изольды, Анатолия и его женщин, Дафниса и Хлои. В романе используется диахронический подход, призванный показать мотивы любви, которые по Гаспарову раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте.

2) в романе пересекаются самые различные эпохи, но, в основном, времена античности и современности. В плане развертывания действия романа и реализации его замысла, М. Шишкин делает такое совмещение для того, чтобы показать одинаковость людей, сущности человека во все эпохи. Человек всегда подвержен воздействию материальных и исторических стихий. Только любовь может сделать его подлинным и только на время, ибо любовь – та же стихия. Любовь является онтологическим понятием, она обладает бытием. Но поскольку она временна, то Шишкину необходимо всякий раз воспроизводить ситуацию – мотив любви для того, чтобы читатель ощущал бытийный статус персонажей.

3) тема любви и смерти, Эроса и Танатоса в романе является одной из ключевых. Противостояние и взаимопроникновение любви и смерти пронизывают человеческие отношения в разнообразных личностных и социальных катаклизмах. М.Шишкин пытается показать тонкую связь природного и духовного, когда любящие тянутся друг к другу, испытывая одно общее влечение. Любовь в классическую эпоху была силой, которая собирает фрагменты жизни в нечто целое. У М.Шишкина же в рамках постмодернистской парадигмы Эрос и Танатос взаимодействуют в некоем пространстве, которое расколото и разделено пространством и временем. Вместе с тем, можно сказать, что между любовью и смертью существует определенная иерархия, ведь персонажи получают онтологический статус только благодаря любви. Они жаждут любви, хотят быть в ней, несмотря на то, что они понимают ее конечность. Смерть же, горе, потеря любви уничтожают человека, лишают его бытия, даже если он и физически существует. Дафнис, потеряв Хлою, очутился в мире наизнанку. Он даже нашел ее, но это была какая-то другая женщина.

4) в романе М. Шишкина существенное место уделяется городу Риму в котором события разыгрываются в рамках постмодернистской парадигмы. В этом городе переплелись различные исторические культурные пласты, которые сопутствовали главным героям. Толмач отметил искусственность Рима, наличие в нем огромного числа копий. Он сам превратился в копию Тристана и поэтому можно сказать утратил частичку себя. Исчезновение любви ведет к пустоте и потерянности. Ему об этом сказала Гальпетра, которую он встретил в Риме. Она напомнила Толмачу о необходимости любви, которая только и делает этот мир настоящим.

Глава III. Поэтика «Письмовника» М. Шишкина

3.1. Место «Письмовника» в творчестве М. Шишкина: разные взгляды»

В отношении романа «Письмовник» существует неподдельный интерес со стороны не только литературных критиков, но также и философов, психологов, лингвистов и вообще многих любителей литературы. Каждый из авторов видит в данном романе что-то свое, выделяет какие свои представления о смысловых полях, сюжетных линиях, постмодернистских сдвигах, но большинство авторов объединяет интерес к языку романа, в котором как раз и «зашифрованы» ускользающие от четких определений бессознательные слои Эроса и Танатоса.

Д. Ларионов, исследуя роман «Письмовник», полагает, что Шишкин, «моделирует характерные эпизоды, в рамках которых описание человеческих страданий соседствует с морализмом и сентиментальностью, которых давно не знала серьезная русская проза», при этом произведения М. Шишкина отмечены «стремлением обнаружить активные смысловые узлы в материале прошлого» [Ларионов, 2011, с. 271]. Д. Ларионов также отмечает коллажность, нелинейность прозы М. Шишкина, «основанные на особом отношении к историческому процессу», а успех прозы писателя исследователь видит в «апелляции к архетипам».

Можно сказать, что история в поэтическом мире Михаила Шишкина раскрывается как колоритная, точная в деталях, но иллюзорная поверхность подлинного бытия. Одна из основных особенностей повествовательной стратегии писателя - размыкание хронотопа, «выключение времени», вынесение времени за скобку. В романе «Письмовник» время превращается в

пространство. Разные письма содержат в себе разные исторические эпизоды, но соединенные вместе, они образуют сложную мозаику различных повествований и, тем самым время, как длительность, как «зона» развертки событий, здесь становится пространством.

Рассматривая проблему войны в данном произведении, следует обратить внимание на особенности постмодернизма как литературного направления. Многие постмодернисты постоянно находятся в поиске этого настоящего совершенного бытия, которое соединяло бы в себе предметы из реального мира, идеи, мысли, воспоминания, игру воображения и внутренние переживания. В романе М. Шишкина таким «совершенным бытием» является внутренний мир героев, который отражается в письмах. Внешний мир – не настоящая реальность, он представляет собой лишь проекцию того, что происходит в самом человеке. Именно поэтому в романе и происходят различные события в разных временах.

Таким образом, можно сказать, что все-таки героями романа «Письмовник» являются люди, и прежде всего, их взаимоотношения. Сила шишкинской прозы заключается в стремлении изобразить общность человеческих переживаний, их банальную и вместе с тем убийственную повторяемость в конкретном и универсальном планах [Ожегов, 2012, с. 58]. Поэтому из его книг мы вычитываем не столько портреты людей, сколько ситуации, в которые попадают люди. Человек всегда находится в ситуации, то есть в действительности уже существующей: «А ситуация подразумевает временные, пространственные, исторические, психологические, социальные, биологические условия. Ситуация включает также конечную свободу индивида, которая позволяет ему реагировать на эти условия, изменяя их» [Ларионов, 2011, с. 274]. По отношению к ребенку ученые подчеркивают, что он не существует вне своих родителей. Они и являются для него его контекстом [Безрукавая, 2014, с. 48]. Их положение вызывает необходимость

взаимного самоопределения. Такой подход характерен также для психиатров и психологов, утверждающих, что нет такого явления, как ребенок сам по себе. В свою очередь, литературовед замечает, что «в рассказе ситуация – это элемент референции», так как «каждый рассказ воспроизводит и проблематизирует не только одни действия, но и ситуации, к которым эти действия нас отсылают или которые эти действия детерминируют. Они становятся местами, соотнесенность которых меняется по ходу повествования».

Как доказывает С. Лашова, постоянный и повторяющийся элемент рассказа – семья. Ее можно понимать как «повседневный повествовательный мотив» [Лашова, 2012, с. 89], не только используемый фабулой, но и генерирующий фабулы [Лашова, 2012 с. 90]. Представленные Шишкиным отношения между родителями и детьми можно рассматривать в рамках пограничных ситуаций. Карл Ясперс в 1919 году предложил концепцию пограничных ситуаций, понимая их как те, которые человек не в состоянии изменить. К ним он причислял смерть, страдание, борьбу, вину. Все они обнаруживаются в романе «Письмовник». Нередко появляется, имеющий автобиографические основы, мотив утраты ребенка или смерти родителей. Но Шишкинским героям не чуждо также страдание и борьба и чувство вины перед родителями.

Другой исследователь творчества М.П. Шишкина - Е.Н. Рогова видит в романе «Письмовник» проявление тенденций современной литературы. По ее мнению, сам роман появился именно тогда, когда критиками был провозглашен конец эпохи постмодерна и наступление новой эпохи, названия которой пока нет [Сироткин, 2004 с.107]. Сами критики, по мнению Роговой, не могут четко идентифицировать роман в его принадлежности к направлениям (сентиментализм, реализм, модернизм, постмодернизм). Об этом же пишет и другой исследователь творчества М.П. Шишкина – С.Н.

Лашова. По ее мнению, в «Письмовнике» постмодернистский стиль писем сменяется модернистским стилем [Лашова, 2012, с. 17]. В целом она отмечает, что в самом романе имеет место синкретический стиль изложения при доминирующем модернистском стиле. Д. Бавильский также отмечает, что в романе постмодерн исполнен как стиль модерн» [Бавильский, 2010].

Наличие в литературной критике различных определений парадигмальных характеристик «Письмовника» М. Шишкина можно объяснить «неполнотой», открытостью для интерпретаций художественной целостности романа.

Мотив повторяемости жизни и слова, образы тепла и света, с которых все начинается и которыми все завершается на очередном жизненном витке, создают в романе М. Шишкина идиллическую составляющую целостной картины мира, делают смерть неотъемлемой частью бытия в бесконечном жизненном процессе [Сироткин, 2004, С. 108]. Здесь можно согласиться с С.Н. Лашовой в том, что в «Письмовнике переплетаются разные стили. Только хотелось бы отметить, что различные стили «встроены» в постмодернистскую парадигму. Обычное повествование в каждом из писем, в котором вся ясно и понятно разнесено по различным времена и пространствам. Одновременно, по мнению Е.Н. Роговой, отмечается нарушение причинно-следственных связей в романе «Письмовник», в котором герои «рзмещаются» в иных измерениях, отличных от «измерения» реального мира.

«Разностильность» начала романа (научная лексика и разговорная) и финала (старославянизмы и современная литературная лексика) обусловлена ироническим контекстом. В первом письме романа «Письмовник» М. Шишкина проявляется авторское намерение объединить «высокое» и «низкое», литературный и разговорный стили, подчеркнуть наличие

элементов научного дискурса в рамках эстетического. Теория большого взрыва (научной теории возникновения галактики) в письме Саши описывается на «обыденном» языке, чистая теория применяется героиней к собственной судьбе. Научная речь в данном случае выступает не как эталон рациональности, не как инструмент трансляции безусловной истины, а в форме веселой, известной всем с детства загадки: «А размером эта ни окон ни дверей полна горница людей была, сообщают ученые, с футбольный мяч. Или арбуз» [Шишкин, 2010]. Балагурство, рифмованная речь словно способствуют сближению научной теории о сотворении Вселенной с судьбой обыкновенного человека. Е.Н. Рогова применяет к такому стилю изложения понятие «неосинкретизм» [Рогова, 2014, с. 115].

По мнению М. Ганина, «Шишкин обвел всех вокруг пальца, сделав вид, что написал роман о любви «За кажущейся элементарностью, почти предельной простотой композиции романа, за уменьшительными суффиксами и придыханиями Шишкин маскирует книгу о двух людях, живших в разные времена, никогда не встречавшихся при жизни, обращающихся не друг к другу, а в пустоту. Они не встречаются (и не встретятся) и после смерти. Единственная встреча Володи и Саши, когда-либо имевшая место, происходит здесь, в книге. Потому что смерть - сильнее любви. Но слова - сильнее даже и смерти» [Ганин]. Автор полагает, что все же в данном романе по большей части «зашифрованы» постмодернистские стратегии.

Иного мнения придерживается другой исследователь творчества М.П. Шишкина – С. Орбий. По его мнению, разнообразные неточности и умолчания главных героев делают их образы предельно абстрактными, придают действию архетипический характер, что не дает возможности отнести данный текст к постмодернистскому. Ведь обращение к женскому и мужскому началам предполагает «признание» некоего универсализма,

против которого выступали постмодернисты. Тем более, здесь мужское начало связано с войной, а женское с темами рождения и жизни.

Постмодернисты всегда критично относились к такому пониманию «начала» [Ильин, 1998]. Признания наличия начала предполагает, что автор является представителем традиционного общества, консервативных взглядов на роль мужчины и женщины. В этом и проявляется необычность романа «Письмовник», в котором М.П. Шишкину удалось совместить традиционные контексты с постмодернистскими.

При прочтении романа М.П. Шишкина «Письмовник» возникла и продолжается дискуссия по проблеме отнесения его к тому или иному художественному стилю или направлению.

Ироничность и иносказательность в романе «Письмовник» отмечает такой исследователь, как В.Ю. Баль. Она отмечает своеобразный гоголевский язык романа [Баль, 2016, с. 99]. Гоголь контекстуально развивал тему о десакрализации письма. Теперь и маленькие люди могут писать (Башмачки и Поприщин). В гоголевский период развития этой темы маленький человек находится в статусе мелкого чиновника, обязанности которого чаще всего связаны с переписыванием бумаг. Эти «мелкие людишки» у Гоголя приобретают статус «соли земли».

В романе «Письмовник», по мнению В.Ю. Баль, получает радикально иной ракурс освещения, так как это во многом роман о творчестве и о художнике. В «Письмовнике» архетип пишущего героя рассматривается как первооснова архетипа писателя, профессиональная деятельность которого до наступления эры печатных машин и компьютеров была связана с психологическим вживанием в таинство письма при создании и переписывании рукописей [Баль, 2016, с. 102]. Исследователь отмечает в романе «Письмовник» наличие двух нарративов. С одной стороны имеет

место нарратив переписки двух возлюбленных, в которой есть тоска от разлуки и рефлексия о смысле письма и слов, с другой стороны имеет место работа Володи писарем в штабе, где письмо имеет чисто функциональную природу. Однако, в этой функциональности у Володи рождается чуть ли не философский гуманистический пафос о жизни и смерти простого человека.

Смещение постмодернистского и модернистского стилей в романе М.П. Шишкина «Письмовник» отмечают также и Соломенникова В.И. и Колмакова О.А. Они отмечают, что само слово «Письмовник» имеет разную природу [Соломенникова, 2017 с. 27].

Толковый словарь под редакцией Д.Н. Ушакова определяет лексическое значение слова «письмовник», во-первых, как «сборник образцов для составления писем разного содержания», во-вторых, как «книгу для самообразования по языку и литературе». Существует написанный именно с этой целью письмовник Николая Курганова, вышедший в 1793 г. В то же время название романа отсылает нас к таким заглавиям, как «Судебник», «Молитвенник», то есть имеет ту же словообразовательную модель, что и данные слова, обозначающие свод законов или молитв, имеющих для читателя, с одной стороны, императивное значение, с другой - необязательность порядковой, «хронологической» последовательности. Это в полной мере проявляется в романе М.П. Шишкина «Письмовник», в котором главные герои существуют как бы в разных временах.

Этот интерес ко времени в данном романе порождает и исследование хронотопа. В частности, Прохорова Т.Г. исследует хронотоп в романе Шишкина «Письмовник». В нем, по мнению исследователя, два героя находятся в разных пространственно-временных континуумах и фактически пребывают нигде. Окружающий мир героев наполнен «ненастоящими людьми» и все здесь «ненастоящее».

«Ненастоящая» реальность расслаивается, распадается на фрагменты, воспринимается как некая свободная импровизация на тему. Это проявляется даже тогда, когда речь идет о чем-то очевидном. Например, Саша, рассказывая о своем отце, то говорит, что он был дирижером, и вспоминает, как он учил её музыке и как она, копируя папины жесты, играла с его дирижерской палочкой, то вдруг выясняется, что папа Саши - полярный летчик, затем она говорит о нем как о киноактере с неудавшейся судьбой. Подобное «расслоение» затрагивает и саму героиню. В детстве она представляла, что у неё есть другое «я»: «одна плохая, другая хорошая» Саша.

Таким образом, публикации на тему романа «Письмовник» ориентированы на дискуссии по проблеме отнесения данного произведения к тому или иному стилю, к исследованию хронотопа, а также к тематике любви и смерти.

3.2. Сходства и различия «Венериного волоса» и «Письмовника» в изображении любви и смерти

Роман М.П. Шишкина «Письмовник» также написан в рамках постмодернистской парадигмы. В нем сочетаются разные линии времени, сочетаются диалоги в виде монологов, показывается иллюзорность понимания людьми друг друга и вообще, иллюзорность понимания как такового. Здесь также имеются различные пересечения во времени, как и в

романе «Венерин волос» и используется тема войны и любви, то есть, Эроса и Танатоса.

Сам роман «Письмовник» состоит из переписки двух влюбленных людей, которые существуют в разных временах. По письма здесь точно также, как и в романе «Венерин волос», адресованы не существующему адресату.

Хронологически события разворачиваются на рубеже XIX и XX вв. во времена подавления так называемого «боксерского восстания» в Китае в 1900 г. Этот военный конфликт был выбран не случайно, так как М.Шишкин как будто хотел показать всю странность войны и ее бессмысленность. В первом письме Сашенька достаточно иронично высказывается о существующей реальности, о теории большого взрыва, об изменчивости человеческих представлений о мире. «Открываю вчерашнюю «Вечёрку», а там про нас с тобой. Пишут, что в начале снова будет слово. А пока в школах еще по старинке талдычат, что сперва был большой взрыв и все сущее разлетелось» [Шишкин, 2010]. Писатель показывает здесь условность и относительность представлений о реальности.

Володя пишет в первом письме, что он выбрал войну, которая не могла не начаться, так как «у каждого должен быть свой Аустерлиц».

Далее он пишет, почему война представляет собой важную часть человеческой жизни. Он пишет, что в этом что-то есть, жить, равняясь на скулу четвертого. Этим он объясняет солдатское (военное) самосознание.

Позднее в одном из писем он пишет о странной войне, которая произошла в Китае около ста лет назад. Странность войны связана с тем, что восстание китайцев подавляли очень разные силы, которые преследовали очень разные интересы на территории оккупированного Китая: русские, американцы, немцы, французы, японцы, австрийцы, англичане и даже

индийские отряды сипаев. То есть это были очень странные союзники, что только подчеркивает странность войны, ее пространственно-временную и смысловую разноплановость. Сами эти союзники принадлежали даже разным цивилизациям, а не то, что культурам.

Володя и Саша существуют в разных эпохах, а может быть даже в разных измерениях. А может и вовсе – вне всех эпох и измерений.

Сюжет, казалось бы, прост, но только на первых страницах. Володя погибает на фронте, Саша – остается жить дальше. Но письма продолжают идти. Будто и война не кончилась – держит Володю, не отпускает, ведь он, странное дело, должен сообщать родственникам погибших солдат об их смерти. Он остается на войне, сталкивается лицом к лицу со смертью сослуживцев, с ужасами военного положения. Единственный друг – Глазенап, но и он погибает: «увы, затишье для нас, а не для смерти»; остальные – неизвестные никому личности, которые так и останутся за кадром. Невыносимая жара, духота, тропические ливни и попытка выкроить время, чтобы написать любимой хоть строчку.

Саша в одном из первых писем предается любовным воспоминаниям. После известия о смерти Володи она погружена в горе, для нее смерть Володи – реальность, с которой нужно примириться. Она выходит замуж, теряет ребенка, заводит кошку, которая пропадает, занимается детьми подруги, выхаживает больную раком мать, хоронит её, хоронит отца, лепит из снега девочку и вместе с ней отправляется навстречу Володе, любимому и единственному.

Близость к роману «Венерин волос» здесь состоит в том, что в данном случае оставшаяся женщина живет в реальности гибели своего возлюбленного, как Изольда без своего Тристана. Она адресует свои письма ему, но его уже нет. Однако его письма продолжают идти и в этом и

проявляется загадочность человеческого чувства, загадочность времени. В этом времени переплетаются различные смысловые направления, различные пространства, объединяемые силой любви двух людей. Разнообразие времен и пространств иллюстрируется поминание в письме Володи Комода, который, по замечанию главного героя «Письмовника» не является сыном императора Марка Аврелия. Этим тоже проявляется схожесть «Письмовника» и романом «Венерин волос»

И герой, и героиня – на войне, которая идет за жизнь и свет. Как сохранить хоть что-то во всепоглощающем калейдоскопе смерти? Верой в Бога? Герои к нему не обращаются, у них есть высшее начало – весть и вестник, альфа и омега. Любовь дарит им жизнь и вечное успокоение. Как в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» – герои обретают покой, выходя уже за рамки текста, освобождаясь от букв и слов.

Следует отметить, что роман в письмах для литературы XXI в. нетипичен настолько, насколько нетипична обычная почта в век интернета и мобильной связи. Но время не играет роли в тексте, его как будто нет. В мире Саши оно схематично – события сменяют друг друга, стареют родители, стареет героиня. В мире Володи – время остановилось, война бесконечна. Участники этой войны так привыкли ощущать её постоянно, что даже после смерти продолжают воевать.

Герои романа почти фантомны. Например, отец Саши в разные моменты повествования оказывается то лётчиком, то актёром, то дирижёром. Такую художественную особенность можно принять за вопиющее несовпадение подробностей, но только в том случае, если рассматривать «Письмовник» с точки зрения законов эпистолярного жанра. Однако фабула этой переписки настолько свободна, что практически не поддается пересказу и привычной организации: завязка – кульминация – развязка. Начало и конец

маркированы в ней относительно, всё остальное подчиняется странной логике человеческой памяти и времени. Это очень схоже с романом «Венерин волос», в котором многие истории, рассказанные Толмачу, на поверку оказываются ненастоящими, выдуманнными, в них смешана правда и вымысел, что порождает все эти смешения и разноплановые повествования.

Парадокс: текст о смерти становится утверждением жизни. Герои не умирают – они «становятся тем, чем они были всегда – теплом и светом». Сюжет оправдывает сначала мир, в котором живут герои, а затем саму смерть – она спасает, смерть – это способность отыскать *царство попа Ивана*.

Принципиальные неточности и умолчания в портретах главных героев делают их образы предельно абстрактными, придают действию архетипический характер – что может быть универсальнее, чем мужское и женское начало; мужской образ в произведении связан с вечной темой войны и смерти, женский – со столь же вечными темами рождения ребёнка, жизни и, разумеется, любви.

Само действие в романе написано в странной манере, то же можно сказать и о письмах.

В романе отсутствуют предисловие, послесловие, объясняющие, откуда взялись эти письма, роману это не нужно, как, собственно, и читателю. Пространство текста нелинейно: письма героев не содержат вопросов, не содержат прямых ответов – они вне реальности, они идут от сердца к сердцу. Единственная точка соприкосновения героев в пространстве реальном – воспоминания об их любви, первой встрече, свиданиях. Всё остальное – поиск ответа на вопрос *кто я?* Впервые этот вопрос на войне сам себе задает Володя, когда у него украли пилотку: «И вдруг подумал: кто я? Где я? И пошел мыть сортир. И во всем мире появилась какая-то легкость.

Нужно было здесь оказаться, чтобы научиться понимать простые вещи. Понимаешь, в говне нет ничего грязного» [Шишкин, 2010, с. 15]. И тут же этим вопросом задается Сашенька: «И как можно понять минус? Минус окно – это как? Оно же никуда не денется. И то, что за окном. Или минус я? Такого же не бывает» [Шишкин, 2010, с. 15].

Володе нужен Аустерлиц, это должно помочь ему жить. Сашеньке, «жадной до счастья», судьба посылает несчастья – жизненные трагедии с той же целью. Мир испытывает на прочность. После смерти Володи героиня живёт в пространстве зимы и холода, герой – в мире духоты и испепеляющей жары. Нельзя сказать, кому хуже, да и нет в этом смысла – важно одно – «кругом смерть, а я ощущаю в себе лавину жизни, которая меня захлестывает, поднимает, несет к тебе», – пишет Володя [Шишкин, 2010, с. 258].

Одной из точек соприкосновения героев становится смерть. Жизнь – это минус по Шишкину (страдания, потери, серость, духота), смерть – тоже, но исключительно для героев: она происходит в их окружении с незавидной частотой. Но противоположности притягиваются и рождают «плюс» – вечность и любовь – теплоту и свет. То же самое мы находим и в романе «Венерин волос», в котором жизнь и смерть, мир и война переплетаются друг с другом в причудливых сочетаниях, в которых любовь и страдание всегда находятся рядом. М.П. Шишкин показывает, как любовь в качестве ключевой эмоции человеческой жизни проникает сквозь пространство и время, как она связывает разные пространства и разные времена, может быть даже не нуждается в них. Одновременно и в «Венеринем волосе» и в «Письмовнике» любовь не может ходить без смерти, они всегда рядом. Автор показывает, что любовь или ее отсутствие может быть познано, если где-то рядом ходит смерть и страдание. Но это не является человеческой забавой. Не стоит для постижения любви или истинной веры искать себе

страдание искусственно, как это иногда делают романтические натуры. Однако, М.П. Шишкин показывает, что здесь не нужны никакие эксперименты, что любовь и смерть всегда рядом. Они вплетены друг в друга и никакие искусственные потуги человека здесь не имеют смысла. Ведь попытка Изольды создать себе новую жизнь в браке с Толмачем оказалась иллюзорной. Она никуда не смогла убежать от своей любви и от смерти прежнего возлюбленного Тристана, которая ее сопровождала. Аналогичная ситуация и с «Письмовником», в котором попытки Саши стать счастливой столкнулись со странной и жестокой реальностью. Это и выводит ее на постановку вопроса о том, кем она является.

Вопрос решается сам собой: «чтобы стать настоящим, необходимо существовать в сознании не своем, которое так ненадежно, но в сознании другого человека. И не просто человека, а того, кому важно знать, что ты есть». И Володя, и Сашенька – настоящие. Они живут в сознании друг друга.

«Сашенька, и никто ведь не объяснит, пока в каком-нибудь неподходящем месте само вдруг не откроется, что на вопрос *кто я?* ответа не существует, потому что нельзя знать ответа на этот вопрос, можно только быть им... Мне не дано умереть и родиться другим – у меня есть только эта жизнь. И я должен успеть стать настоящим», – Володя и Саша становятся настоящими, пережив те страдания, которые им суждено пережить [40, с. 220]. Саша и Володя – стали теплом и светом, которые они научились замечать. Авторский сюжет – картина без адресов и дат, она, вместе с героями, вне времени – вот он, мир невидимый никем. Мир между строк. Всё обобщено до предела – война без великих имен, простая жизнь с абортами и без чудес.

Таким образом, роман «Письмовник» достаточно тесно связан с романом «Венерин волос» по своему смысловому наполнению, в котором угадываются хитросплетения человеческой судьбы, сложные и жестокие линии любви и смерти.

В заключение данной главы можно сделать следующие выводы:

1) роман «Письмовник» написан в той же постмодернистской традиции и вызывает интерес многих исследователей. Постмодернисты пытались искать настоящее совершенное бытие, которое соединяло бы в себе предметы из реального мира, идеи, мысли, воспоминания, игру воображения и внутренние переживания. В романе М. Шишкина таким «совершенным бытием» является внутренний мир героев, который отражается в письмах. Внешний мир представляет собой лишь проекцию того, что происходит в самом человеке.

2) Шишкин помещает людей в некую банальную и убийственную повторяемость, рассматривая общность их переживаний в романе «Письмовник». Люди попадают в конкретные ситуации, в которых они пытаются реагировать на возникающие условия, пытаются изменить и приспособить реальность под свои нужды и цели. Здесь постмодернистский стиль Шишкина сталкивается с поиском некоего универсального основания, против чего выступало большинство постмодернистов;

3) исследователи отмечали сложность определения стиля Шишкина. Например, С. Орбий полагал, что в «Письмовнике» имеется множество неточностей и умолчаний, что делает образы главных героев предельно абстрактными, придает действию архетипический характер, что не позволяет назвать данный текст постмодернистским.

Д. Ларионов полагает, что успех прозы писателя состоит в апелляции к архетипам. Это не позволяет отнести текст романа «Письмовник» однозначно к постмодернистскому. С.Н. Лашова полагает, что в «Письмовнике» постмодернистский стиль писем сменяется модернистским стилем. Об этом же говорит и такой исследователь творчества М.П.Шишкина, как Д. Бавильский. Мы можем согласиться с этим мнением и отнести роман «Письмовник» к постмодернистскому стилю достаточно условно. В нем имеется определенный синкретизм.

4) Романы «Венерин волос» и «Письмовник» имеют определенное сходство в том плане, что писатель использует мотивы любви, которые возникают с разными людьми в различных временах и пространствах. Любовь является здесь главным чувством, которое, возможно, даже не нуждается в пространстве и времени. В обоих романах людям для ощущения своей значимости необходимо ответить на вопрос о том, кто они такие. Утвердительно на этот вопрос можно ответить, только ощущая любовь. Эрос и Танатос пронизывают ткань человеческой жизни, но только любовь всегда утверждает жизнь, подлинное бытие.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги данной работы можно сделать следующие выводы:

Роман «Венерин волос» показывает полифонию времени, безграничность и вместе с тем единство пространства, повторяемость судеб людей, которые жили в разных эпохах. Писатель изображает любовь как вечное, чистое, настоящее чувство, которое выше смерти. Основной мотив произведений – мотив любви. Угасание любви Изольды способствует усилению чувств Толмача. Его любовь настоящая, мир он видит через призму красоты Изольды, но он не хочет быть копией, подделкой. Толмач уходит, но продолжает любить Изольду. Герой сохраняет себя как личность и теряет любовь. В последний приезд в Рим Толмач идет по следам ушедшей любви.

В «Письмовнике» любовь дает надежду Володе, стимул жить и воевать. Саша пишет письма уже умершему возлюбленному, разговаривая с ним, как с живым. Ее любовь не утратилась, именно она помогает героине жить. Вечно то, что написано, запечатлено. В романе идея воскрешения через любовь и слово. Герои часто говорят о точке схода, где после смерти встречаются те, кто любил друг друга. Это произведение о любви, которой не страшны ни время, ни расстояния, ни даже смерть. Вопреки всему, что стоит между ними, герои слышат, чувствуют друг друга. Саша и Володя живут в разные времена, их встреча при жизни не возможна, но Шишкин дает влюбленным шанс обрести друг друга на страницах своего романа.

Мотив одиночества пронизывает оба романа Шишкина. Одиноким легко быть даже в окружении людей. Семья не является гарантом, что тебя услышат и поймут. Саша пишет умершему Володе, Изольда – Тристану. Героини пытаются найти утешение и понимание в прошлом, в любви.

Невероятное везение найти человека, с которым можно быть настоящим, с кем можно поделиться самыми сокровенными мыслями, кто тебя всегда услышит и поймёт. И Саша, и Изольда одиноки. Письма Саши и дневник Изольды – попытка сохранить связь с возлюбленными, сохранить любовь и преодолеть смерть.

Проблематика жизни и смерти является одной из основ таких произведений М.П. Шишкина, как «Венерин волос» и «Письмовник». Несмотря на то, что в самих романах и в различных интервью писателя эти понятия не употребляются, тем не менее, в сюжетных линиях сопоставляются взаимопересекающиеся пространства любви и смерти. Герои данных романов всегда размещаются в определенные измерения, в которых Эрос и Танатос не существуют друг без друга. Разнообразие времен в данных романах служат неявным указанием на наличие некоей магистральной линии, некоего метапространства, которое объединяет такую разрозненность.

В романе М. Шишкина «Венерин волос» в переплетении различных времен возникает определенное предощущение твердой взаимосвязи Эроса и Танатоса. Эрос в качестве бессознательного инстинкта жизни также хаотичен, как и Танатос. Все попытки человека «остановить прекрасное мгновение» заканчиваются исчезновением, мертвыми памятниками, обвитыми венериным волосом. памятниками, обвитыми венериным волосом. Судьбы основных героев романа «Венерин волос» в той или иной степени затрагивают любовь и смерть. Это касается Дафниса и Хлои, а также трагической судьбы бывшего милиционера Анатолия, который пережил войну, чувство любви, смерть матери и сестры. В его жизни любовь и смерть переплетены тесным образом. Судьба Дафниса и Хлои также далека от

идеала и существенно отличается от оригинально версии произведения Лонга.

Роман М.П. Шишкина «Письмовник» по направленности и по стилистике близок к роману «Венерин» волос. В этих произведениях основной мотив - мотив любви и смерти. В указанных романах имеет место определенное единство, в котором традиционализм, с его опорой на мужское и женское начало сосуществует с постмодернистскими условиями разворачивания сюжетных линий. В «Письмовнике» Володя описывает ужасы и бессмысленность войны на фоне своих любовных посылов для Саши. Война и любовь присутствуют в качестве неразрывного единства в сознании Володи и Саши, поскольку предполагается, что она читает его письма.

В контексте романа М. Шишкина «Письмовник» тема смерти раскрывается разнопланово. Идиллически она раскрывается в синонимической связи с темой повторяемости всего в рамках общечеловеческого жизненного цикла. В письме возникает мотив мечты о возможном рождении сына, в детстве которого осуществится идеальное представление об этой поре самого отца. Мечты героя о будущем строятся в соответствии с его собственным детским опытом. Мотив неизбежности смерти в данном письме сочетается с идиллическим мотивом цикличности и повторения человеческой жизни (жизнь героя возобновляется в сыне). На протяжении всей переписки героям хочется верить в возможность осуществления мечты, но автор ведет героев по циклическому пути обретений и утрат показывая замкнутость жизненных циклов, в которых любовь и смерть идут рука об руку.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабичева, Ю. Г. Специфика художественного метода М. Шишкина (на материале романа «Записки Ларионова») [Текст] / Ю.Г. Бабичева, М.С. Татаринцева // *Philology*. – 2016. – No 3. – С. 21–23.
2. Бавильский, Д. Шишкин лес [Текст] // Частный корреспондент. 2010. 23 дек. URL: http://www.chaskor.ru/article/shishkin_les_19083 .
3. Баль, В. Ю. Гоголевский текст в романе М. Шишкина «Письмовник» [Текст] // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. - № 4. – с. 99-114.
4. Барт, Р. Смерть автора [Текст] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994 - С. 384-391.
5. Безрукавая, М. В. Романы Шишкина : человек как жизнь и слово [Текст] // Вестник академии знаний. – 2014. - № 3(10). – С. 47-53.
6. Ганин, М. Михаил Шишкин. «Письмовник» : рецензия [Электронный ресурс]. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/>.
7. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 30.
8. Ихаб, Хассан. К концепции постмодернизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://culturolog.ru/content/view/2765/>.
9. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия [Текст] : эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.
10. Ильин, Илья. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М. : Интрада, 1996. – 226 с.
11. Каспэ, И. И слава её венки плела [Текст] // НЛО, 2005.- №75.
12. Красильников, Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе : дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 [Текст] / Р. Л. Красильников. – М., 2011. – 544 с.

13. Кучина, Т. Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XIX в. : монография; М-во образования и науки РФ, ГОУ ВПО «Ярославский гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского». – Ярославль : Изд-во Ярославского гос. пед. ун-та им. К.Д. Ушинского, 2008. – 270 с.

14. Кучина, Т. Г. Мотивная структура повествования в произведениях Михаила Шишкина // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2013. – №3. С.28-33.

15. Лапина, Е. В. Базовые понятия постмодернистской эстетики [Текст] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение, журналистика. – 2008. - № 1. – с.56-74.

16. Ларионов, Д. Общие места : в любви и на войне 9рец. На кн. : Шишкин М. «Письмовник»: роман. - М, 2010) [Текст] // Новое литературное обозрение. – 2011. - № 107. – С.271-277.

17. Лашова, С. Н. Поэтика Михаила Шишкина : система мотивов и повествовательные стратегии : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2012. – 20 с.

18. Лашова, С. Н. Хронотоп в прозе М. Шишкина [Текст] / С.Н. Лашова // Сборник III Международной научной конференции «Интерпретация текста : лингвистический, литературоведческий и методический аспекты». - Чита: Изд- во : ЗабГГПУ, 2010. – С. 184–188.

19. Лашова, С. Н. Документально-фактуальное и фикциональное в прозе М. Шишкина / С.Н. Лашова [Текст] // Сборник V Международной научно- практической конференции «Концептуальные проблемы литературы». Ростов-на-Дону. Изд-во : Педагогический институт Южного Федерального университета, 2010. – С. 88–96.

20. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман [Текст] // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 417-430.

21. Минеева, О. Е. Категория времени в романе М. Шишкина «Венерин волос» [Текст] // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. - 2013. - Т. 19. - № 6. - С. 90-93.

22. Минеева, О. Е. Художественное пространство в романе М.Шишкина «Венерин волос» и способы его создания [Текст] / О. Е. Минаева // Материалы конференции «Чтения Ушинского». под ред. М.Ю. Егорова. - Ярославль, 2012.

23. Моисеева, В. Г. Проза М. Шишкина : человеческий документ в постмодернистском дискурсе [Текст] // Пространство языка – пространство культуры // Материалы региональной научно-практической конференции.– М.: МАРХИ, 2013.– С. 134.

24. Ницше, Ф. Рождении трагедии из духа музыки или Эллинство и пессимизм / сб. Ф.Ницше. Сочинения. В 2х томах, том 1. – М. : «Мысль», 1990. –с.57-157.

25. Норец М.В.. Концептуальная трактовка концепции «мотив» в современном литературоведении // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2012.- № 1. С. 83-85.

26. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений [Текст] / С.И. Ожегов ; Под ред. Л.И. Скворцов. - М.: ОНИКС-ЛИТ, Мир и Образование, 2012. - 1376 с.

27. Оробий, С. Вавилонская башня Михаила Шишкина. Опыт модернизации русской прозы. – Благовещенск : БГПУ, 2011. – 161 с.

28. Пантина, М. Вопрос о месте художественного творчества М. Шишкина в современной постмодернистской прозе [Текст] // Летняя школа по русской литературе. - № 1. – 2012. – С.274-279.

29. Психоаналитические концепции агрессивности. В 2 книгах. Сост. и науч. ред. С.Ф. Сироткин. Ижевск : Издательский дом «Удмуртский университет», 2004. – 230 с.

30. Рогова, Е. Н. Некоторые аспекты художественной ценности романа Шишкина «Письмовник» [Текст] // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – С. 105-118.
31. Рыбальченко, Т. Л. Дети и детство в романе М. Шишкина «Венерин волос» [Текст] // Русская литература в XX веке : имена, проблемы, культурный диалог. – 2008. - № 1. – с. 247-270.
32. Скотницкая, А., Ярек, А. Талант с неправильной пропиской. Михаил Шишкин в зеркале критики [Текст] // Русская литература и журналистика в движении времени. – М., 2014. – С. 116-135.
33. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература. - М. : Флинта: Наука, 2001. – 480 с.
34. Соломенникова, В. И. Категория слова в романе М.П. Шишкина «Письмовник» [Текст] / В.И. Соломенникова, О.А. Колмакова // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. – 2017. Вып. 1. – с. 26-33.
35. Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / сб. Время и бытие. Пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
36. Хрящева Н. Слово-вещь – предмет в поэтике Михаила Шишкина (Венерин волос). / Н.Хрящева. // Михаил Шишкин. Коллективная монография под ред. Анны Скотницкой и Януша Свежего. – Краков, 2017. – С. 187-201.
37. Щербак, Т. В. К проблеме литературных архетипов в романе М. Шишкина «Венерин волос» [Текст] // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. - № 1. – с.151-155.
38. Шишкин, М. «Язык – это оборона» : Интервью [Текст] // Критическая масса. -2005. -№ 2.
39. Шишкин, М. У Бога на Страшном суде не будет времени читать все книги : Интервью [Текст] // Известия. -2005. -22 июня.

40. Шишкин, М. П. Письмовник [Текст] / М.П. Шишкин. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 412 с.
41. Шишкин, М. П. Всех ожидает одна ночь : роман, рассказы. - М. : Вагриус, 2007. – 240 с.
42. Шишкин, М. П. Венерин волос : роман. – М. : АСТ : Астрель, 2011. – 540 с.
43. Шуников, В. Л. «Я»-повествование в современной отечественной прозе: принципы организации и коммуникативные стратегии : дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 195 с.
44. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» [Текст] // Эко У. Имя розы. - М.: Книжная палата, 1989. - С. 427—467.
45. Эпштейн, М. Э. Постмодерн в русской литературе. -М., 2005. -С. 216- 217.
46. Берроуз Уильям. Гомосек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://royallib.com>