

А.В. КУБАСОВ

УДК 821.161.1-4(Шишкин М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,446

НА ПОДСТУПАХ К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ КРЕДО МИХАИЛА ШИШКИНА (эссе-трактат «Спасённый язык»)

Аннотация. Статья посвящена анализу эссе Михаила Шишкина «Спасённый язык», который рассматривается как квинтэссенция творческих принципов писателя, декларация эстетического символа веры в художественно-публицистической форме. Эссе отражает стремление писателя к компрессии, сжатию смысла при минимальном количестве слов, что достигается в том числе за счет интерференции художественного и критического дискурсов. В статье разбираются основные принципы миромоделирования. Принципы переходности, синекдохи и метонимии, а также эллиптичности способствуют компрессии текста. Дополнительный смысл тексту придают принципы подмены, смыслового разрыва и инверсии. Работа с помощью слова и словотворчество для Шишкина являются собой сакральный акт, имеющий опору в Писании. Автор опирается на известную фразу из Евангелия: «В начале было Слово и слово было Бог и слово было у Бога». Или по-другому: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» (Откровение Варуха, сына Нерии). Каждый очередной текст Шишкина – это попытка воскресить исчезающий и ускользающий от человека фрагмент действительности. «Спасённый язык» – это залог спасения самого писателя.

Ключевые слова: М. Шишкин, эссе, «Спасённый язык», эстетическое кредо, принципы переходности, подмены, эллиптичности, смыслового разрыва, инверсии.

Умение повышать удельный вес слова и при этом извлекать из него добавочные смысловые оттенки – одна из примет работы профессионального писателя. Стремление к компрессии, сжатию смысла при минимальном количестве слов характерно и для Михаила Шишкина, автора достаточно объемных романов. Два произведения писателя, написанные им в начале творческого пути, представляют, на наш взгляд, некое подобие декларации опыта самопознания личности. Они посвящены исследованию природы литературного творчества. Речь

идёт о рассказе «Урок каллиграфии» и эссе «Спасённый язык», в которых автор исследует проблему, как с помощью письма (рассказ) и языка (эссе) рождается художественный мир, который уплотняется, «отелеснивается», обретает цельность и начинает жить своей независимой от автора жизнью.

В основе эссе «Спасённый язык» лежит интерференция художественного и критического дискурсов. Произведение состоит из 16 фрагментов, включая вступление и послесловие, которые условно можно назвать «главами» и которые предполагают достаточно глубокую смысловую развёртку. Они отделены друг от друга графически (пробелами), что делает их относительно автономными. В основе композиции эссе лежит монтажный принцип.

Заголовок «Спасённый язык» изначально вызывает в сознании читателя несколько вопросов, главными из которых являются «кем спасённый?» и «от кого или от чего спасённый?». Возможна постановка и другого принципиального вопроса: «Почему язык надо от кого-то или от чего-то спасать?» Ответы на эти вопросы читатель должен найти в тексте.

В структуре анализируемого эссе намечены основные принципы создания художественного мира Шишкина. Они воплощены, конечно, и в его романах, но данное произведение, в силу своего малого объёма, делает их особенно наглядными.

Принцип переходности – один из ключевых в эстетике писателя. Начинается произведение с констатации смены обстановки: «Должно было пройти немало времени после переезда с Пушки в кантон Цюрих, чтобы странное ощущение нереальности, карнавальности происходящего *незаметно сменилось* (курсив здесь и далее мой – А.К.) на робкое удивлённое доверие...» [Шишкин 2006: 345]. Уже здесь намечены два хронотопа: московский, прошлый, и швейцарский, настоящий. Они создают в сознании автора напряжение, которое заставляет его переосмыслить свой прежний писательский опыт: «Сразу после *смены декораций* стал дописывать начатый в Москве роман, а ничего не получалось. Буквы, которые выводил там, здесь имеют совсем другую плотность. Роман получался о чём-то другом» (345). Важная особенность идиостиля Шишкина – перевод в символ обыденного (или точнее – открытие в обыденном грани символического). «Декорации» в данном случае – концептуальная метафора, за которой тянется шлейф привычных коннотаций и словоупотреблений. Смена декораций заставляет актёра по-другому играть свою роль. В статье «На русско-швейцарской границе» Шишкин прямо напишет: «Так, наверно, в те

атре смысл любой сказанной фразы изменится, если поменять декорации» [Шишкин 2006 а]. В этом можно усмотреть смысл бесконечно играемых нескольких пьес Чехова. Недаром в этой главке мелькнёт фамилия драматурга, засурдиненная тем, что упоминаемый «Чехов» – это не Антон Павлович, а название казино на Малой Дмитровке. Таким образом, возникает, быть может, главная концептуальная метафора, объемлющая все произведения Шишкина, которую можно сформулировать как «театр жизни». Очевидно, что в России существуют свои традиции «театра жизни», а в Швейцарии – свои. И простой перенос их с одной почвы на другую бесплоден. Отражается это на статусе слова, вроде бы лексически и графически неизменного, но всё-таки другого на фоне той или иной «декорации». «Границы, расстояние, воздух делают со словами чудеса. <...> слова здесь будто приобретают вид на жительство, из средства становятся *субъектом* словесного права. Любое русское слово звучит здесь совсем не так и значит совсем не то» (345). Слово, становясь «субъектом словесного права», по логике вещей, уже не должно безоговорочно подчиняться творческой воле автора, у него проявляются собственные интенции, с которыми писателю приходится считаться. Так возникает своеобразная «эстетическая демократия», заставляющая с уважением относиться к «самостийному» слову. Такой живой язык, обретая специфическую субъектность, может покинуть писателя и тем самым обезоружить его. Желая остаться писателем, он должен как-то спасать себя и свой язык.

Автор пытается раскрыть причины смены звучания слов в другой среде: «То, что в России разлито, разбросано в атмосфере, в осадках и харях, в "Грушницкий – юнкер", в чеченской войне, в "Христос воскрес из мертвых" – здесь всё сосредоточено в каждом слове, записанном кириллицей, упихано, утрамбовано в каждую Ы» (345). Разберём данную фразу детально. Во-первых, отметим *принципы синекдохи и метонимии*, которые использует писатель. Оба они явно обладают потенциями компрессии текста. Цитата из «Героя нашего времени» является собой кристально чистый образец ясности и краткости, который играет роль художественного эталона для автора эссе. Кроме того, эта цитата, будучи синекдохой, обозначает всю русскую литературу и её квинтэссенцию – психологический роман, в русле которого созидает свои художественные миры сам автор. Эта фраза близка по смыслу литературоведческому клише «традиции русской литературы». Аналогично ключевая строка из пасхального песнопения – синекдоха и метонимия конфессиональной инаковости нашей страны по сравнению со Швейцарией. Климат, люди, их история (чеченская война), вероисповедание... Всё это «разлито, разбросано в атмосфере» России. В от-

существование таковой в Швейцарии оно концентрируется в слове, в каждой букве, даже в «Ы», которая, как известно, обозначает фонему, являющуюся предметом спора московской и петербургской фонологических школ: «Россия со всем своим скарбом переселилась в шрифт» (346). Эту фразу можно признать экстрактивной выжимкой из рассказа «Урок каллиграфии», где сочетаются гимн шрифту и письму с его апологией.

Смена значимости веса слова отражается на судьбе писателя за рубежом. Это раскрывается в следующей главке эссе, в которой повествуется об истории посещения автором кладбища в Цюрихе: «Приехав в первый раз в город Джойса, я направился сразу с вокзала на кладбище Флутерн» (346). В этой части можно обнаружить ещё одну особенность художественного миромоделирования Шишкина – *принцип подмены*, который характеризует не столько лживость «театра жизни», сколько метонимическую близость в нем разнородных явлений, которые легко вводят человека в заблуждение. Автору кажется, что он попал на нечто подобное демонстрации многочисленных почитателей похороненного на известном цюрихском кладбище Джеймса Джойса. Однако оказывается, что секрет плотной толпы, идущей к могиле автора «Улисса», в другом: «Потрясённый, я искал какого-то *подвоха*. И, увы, сразу нашёл: хоронили Элиаса Канетти, завещавшего закопать себя рядом с великим слепцом» (346). Имя лауреата Нобелевской премии (1981) Элиаса Канетти (1905-1994), как и каждое имя собственное в предельно компактном тексте, оказывается полифункциональным. Во-первых, изначальный швейцарский хронотоп получает временную локализацию: легко установить, что Канетти умер 14 августа 1994 года. Во-вторых, один из важных эпизодов жизни этого писателя связан с его эмиграцией в Англию в годы аншлюса Австрии. Отъезд автора эссе в Швейцарию, таким образом, получает как бы отражение в чужой истории жизни. В-третьих, Канетти является автором романа «Спасённый язык» (1977), заглавие которого омонимично заглавию эссе Шишкина. При этом совершенно ясно, что омонимичность, идущая от автора эссе, сознательно запрограммирована им. Наконец, немаловажно и то, что автор русского произведения с помощью Канетти метафизически приближается к любимому автору «Улисса». Где-то на периферии читательского сознания при чтении данного отрывка возникает мысль о популярной в недавнем прошлом теории «смерти автора», которая из умозрительной абстракции становится в данном случае чем-то осязаемым и вполне реальным.

В следующей части автор эссе углубляет намеченную параллель. «Спасённый язык» Канетти строится как роман-воспоминание. Одна

из фобий героя романа – боязнь физической потери языка как органа речи и, как следствие, изживание этой травмы путём создания текстов. Таким образом, проявляется многозначность определяемого слова в эссе русского автора. «Язык» в данном случае перестаёт быть узуальной лексемой из словаря и обретает пространство смысла, то есть становится чем-то таким, что не может зафиксировать ни один словарь в мире. Слово в таком понимании относится к явлениям не статическим, а динамическим. Оно начинает играть смысловыми оттенками. За словом стоит не столько определенный денотат, сколько разновекторные читательские ассоциации. «Язык» становится обозначением не только орудия писателя, но и органом мысли, чувства, инструментом для осмысления жизни... Для писателя «страх остаться без языка» особенно травматичен. Потеря языка равносильна потере самого себя, деструкции личности. Это может стать жизненным тупиком, катастрофой. Язык каждый раз как бы пересоздаётся писателем. Готовых слов для него фактически нет. Их надо создать, вылепить из тех, что отечественные лингвисты называют «национальным корпусом русского языка». Освободить слово из плена узуса, нормы, придать ему свой неповторимый аромат, новый смысловой оттенок. Такое новообретённое слово, выращенное на почве национальной истории, веры, менталитета, климата, искусства, становится вещественным. С помощью таких слов и создаётся, говоря языком автора эссе, «вещество литературы».

Сделаем еще одно добавление к ранее сказанному о *принципе подмены по смежности*. То, что заявлено на уровне поэтологической стратегии, имеет подкрепление на уровне речевой тактики и практики. Одной из форм этого подкрепления, на наш взгляд, является создание мнимой однородности из неоднородных и даже разнородных феноменов. Приведём примеры: «Наречие, лишённое *артиклей* и богатое *падежами, как скота, так и людей...*» (347); «Студенты цюрихского славянского семинара читают Хармса (*со словарём и восхищением*)...» (347); «Самый *абсурдный и хармсовский* текст...» (348); «... в стране, где *война и выбрасывание старух из окон* есть просто образ жизни» (348). Конечно, такой приём сам по себе не нов, он восходит к традиции русской и зарубежной литературы абсурда (вспомним тех же Хармса и Джойса). Именно такие конструкции ясно доказывают, что, например, слово «старуха», поставленное в один ряд с «войной», как раз и означает нечто такое, что не может быть зафиксировано ни в одном словаре.

Как был найден выход из тупиковой ситуации, которая заключается в отсутствии готового языка, готовых слов для писателя? «Соб-

ственно всё просто: я должен был спасти *свой* язык. *Мой* язык должен был спасти меня» (346). Поставим логическое ударение в этих фразах на словах «свой» и «мой». Смысл этой акцентуации в том, что она подчеркивает индивидуальность акта спасения языка каждым художником. Он сам определяет, в какой форме, каким способом он будет «спасать себя» через спасение языка. Заканчивается глава формулировкой эстетического кредо автора, который приходит к выводу о том, что «*нужно писать чисто и ясно*» (347).

Остальная часть эссе может рассматриваться как развёртывание и обоснование этой формулы. Ядро её составляет проблема понимания-непонимания. Язык – это слежавшиеся, спрессованные пласты из разнородных смысловых явлений: опыта жизни, истории, искусства, климата, веры, менталитета этноса. Поэтому проблема взаимодействия разных языков – это история их взаимного непонимания: «Опыт языка, прожитой им жизни, делает языки с разным прошлым несообщающимися сосудами. *Прошлое, живущее словами*, не поддаётся переводу, то самое русское прошлое, которое никогда не факт, но всегда аргумент в бесконечной махаловке» (347).

Далее следует возведение рационального утверждения к иррациональному, абсурдному, а точнее – абсурдистскому выводу: «Задача языка – после Вавилонской башни – и заключается в непонимании» (347). За этим стоит особенность миропонимания писателя, которую можно выразить примерно так: *алогичное есть не что иное, как форма превосходной степени логичного, реалистического, умопостигаемого*. По мнению автора, языки с библейских времён вовсе не служат для «горизонтальной коммуникации», то есть межличностной. С тех пор, как Господь, возмутившись гордыней людей, строивших Вавилонскую башню, смешал их языки, они перестали понимать друг друга. И ситуация ничуть не изменилась с того приснопамятного события. Отвергнув лежащее на поверхности общепринятое мнение о коммуникативной значимости языка, автор далее должен дать ответ на естественный вопрос о подлинном назначении языка. Если «горизонтальная коммуникация» изначально обречена на неудачу, то результативной, по логике вещей, может быть только коммуникация «вертикальная».

Если задача языка «заключается в непонимании», то «искусство русской речи» служит чему-то иному, такому же трудно переводимому на язык понятий, как тот или иной аромат: «Искусство русской речи имеет свой закупаренный аромат, присущие только веществу русской литературы ингредиенты» (347). Значит, писатель работает не столько с предметными значениями слов, сколько с их «ароматами» (коннотациями). Метафора позволяет Шишкину сжато и образно сказать то, о

чём ещё в тридцатые годы минувшего века писал М.М. Бахтин: «Язык для живущего в нём (в романе – А.К.) сознания – это не абстрактная система нормативных форм, а конкретное разноречивое мнение о мире. Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определённым произведением, определённым человеком, поколением, возрастом, днём и числом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею напряжённой жизнью; все слова и формы населены интенциями» [Бахтин 1975: 106]. Михаила Шишкина можно назвать писателем, обладающим обострённым словесным обонянием.

Развёртывая метафору из эссе, можно придти к выводу, что писатель сродни парфюмеру, в распоряжении которого определенные ингредиенты, заданные тем или иным языком. И из этих ингредиентов он должен создать свой текст, свой букет ароматов, подобный флакону духов. «Можно перевести рассказ о первом и последнем дне Блюма на русский язык, но это вещество отечественной словесности текст Джойса отторгает. Кровь слов сворачивается. "Русский Улисс" может быть только с "человечкиной душой"» (347). Обратим внимание на заковыченный автором эссе окказионализм. «Человечкина душа» является как бы осколком того языка, на котором надо писать «Русского Улисса», которого пока еще нет. Это одна сторона медали. Другая – столь же бесплодные попытки передать аромат русской речи с помощью другого языка. В результате получается, что «швейцарский Хармс» имеет мало общего с русским: «Швейцарский Хармс о чём-то другом. Наш – однойцевый близнец того же Платонова. Их слова, выброшенные на альпийский ветер, звучат в русском веществе *чисто и ясно*» (348). Хармс и Платонов писали отнюдь не просто. Но «чисто и ясно», то есть образцово, с точки зрения автора эссе. Так что же это такое чистота и ясность письма? Предшествующий фрагмент даёт основания говорить о том, что это качества, или, лучше сказать, «закупоренные ароматы», которые извлечены из «вещества русской литературы» и потому соприродны ему. Между переводом и первоисточником оказывается гораздо большее расстояние, чем между текстами разных авторов, писавших на одном языке.

Эссеист возвращается к мыслям и идеям, которые были даны поначалу в свёрнутом виде. «Обериутский абсурд – развитие башмачкинского реализма в стране, где война и выбрасывание старух из окон есть просто образ жизни» (348). Почему автор прибегает к подмене привычного выражения «гоголевский реализм» еще одним окказионализмом («башмачкинский реализм»)? Не потому ли, что генезис русского абсурда восходит не только к автору, но еще и к типу героя?

Акакий Акакиевич изъяснялся, как сказано в «Шинели», «большею частью предложениями, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения». Если бы он стал вдруг писателем, то, вероятно, сумел бы, как и создатель его образа, несмотря на свое косноязычие, писать «чисто и ясно». Вариацию этой мысли, её развёртывание находим в рассказе «Урок каллиграфии». Главный герой его – судебный писарь Евгений Александрович. Номинация героя нам представляется контаминацией двух различных героев Пушкина, являющихся тѣзками (не имеющих, правда, отчества; их «отцом» является Александр Пушкин). Это Евгений Онегин и бедный чиновник Евгений из «Медного всадника», который в поэме произносит всего лишь одну фразу, вполне в духе «башмачкинского реализма»: «Добро, правитель чудотворный! Ужо тебе...».

Писать «чисто и ясно» не синонимично слову «просто». Кредо связано с интенцией автора к выражению сокровенного смысла, непознаваемой сущности вещей, к акту творческой воли, направленной на создание «вещества литературы», сопряженного с «веществом существования».

Принцип эллиптичности тоже весьма характерен для всех уровней повествования Шишкина. Автор укладывает всю историю русской литературы Нового времени в несколько фраз. «Сперва погоны, ленты, оды на восшествие. Потянув ляжку, в общем-то, совсем недолго, русская словесность вышла в отставку» (348). Историю русской литературы Нового времени автор начинает с XVIII века, совмещая объект и субъект письма в метафоре. Тут же отметим синекдохичность («погоны, ленты, оды на восшествие»). Литература XVIII века – это некое подобие казенной службы, когда служащий может, в соответствии с желаниями и возможностями, подать в отставку, отойти от литературы. Не то будет в следующем столетии. Новый этап развития отечественной словесности – золотой девятнадцатый век, когда поэт становится больше, чем поэтом: «И, начитавшись на досуге и прозрев, вспухла от ощущения собственной значительности. И завернулась в гоголевскую шинель, как в тогу» (348). Литература становится чем-то сакральным, а если так, до должен быть и обряд посвящения, принятия в ряды пишущих. И Шишкин дает сжатое описание этого действия, используя классический текст.

Эссеист прибегает к трагедии пушкинского «Пророка». «Шестикрылый серафим» в стихотворении Пушкина проводит болезную операцию, удаляя то, что мешает обычному человеку стать пророком («сердце трепетное вынул», «вырвал грешный мой язык»). У Шишкина действует уже своего рода «шайка» серафимов, которая совершает

кровавый обряд писательской инициации: «...всякого пишущего по-русски серафимы, подкараулив где-нибудь на пустыре или Воробьёвых горах (прозрачная аллюзия на Герцена и Огарёва – А.К.), били по яйцам, выкручивали руки, рвали – по Далю – мясистый снаряд во рту, служащий для подкладки зубам пищи, и шептали: восстань, виждь, внемли и жги!» (348). Показательно в этой фразе раскавычивание цитат. Это и дословное воспроизведение из словаря В.И. Даля странного для современного уха определения органа речи из словарной статьи «Язык» [Даль 1991: 674–675], и снятые с котурнов слова Бога из хрестоматийного стихотворения. В данном контексте чужие слова остраиваются. Они написаны так же, как в тексте-источнике, но означают нечто иное, далекое как от стихотворения, так и от словаря. В этой воображаемой сцене посвящения в русского пророка реализуется не «горизонтальная коммуникация», а как раз «вертикальная». Ведь серафимы действуют не сами по себе, а выполняя волю Бога. Их задача сделать «всякого пишущего по-русски» бесполом, безруким и безъязыким. Это шанс для преодоления писателем своей повседневной косности, необходимости рождения заново, в новом качестве, с непривычным мировидением и миропониманием. Если он, будучи битым и пытаным, сможет всё-таки «восстать» и, видя и слыша окружающий мир, «глаголом жечь сердца людей», тогда-то и рождается Пророк. Писательство на Руси – это преодоление обстоятельств и одновременно спасение себя. Писать на Руси – значит действовать не «благодаря», а «вопреки».

О месте жительства Шишкина в Швейцарии обычно упоминают, имея в виду бытовой смысл комфортного «инобытия» писателя, не раскрывая глубокого эстетического значения этого факта. Жизнь за пределами России позволяет писателю объективировать язык, на котором создаются его произведения (так же, кстати, как когда-то Гоголю). Установить неощутимую для читателя, но важную для писателя дистанцию между собой и языком, который тем самым усиливает свою «орудийную» значимость, свою «вещественность». Субъектность языка отчасти укрощается. Таким языком легче работать, он поддается более тонкой огранке и шлифовке. Тексты Шишкина написаны словом не только изображающим, но и изображённым. Особенно ярко это проявилось в «Письмовнике», но, без сомнения, данное качество присутствует и всем остальным романам писателя. Еще раз процитируем М.М. Бахтина: «Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов "языков", стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» [Бахтин 1975: 416].

Язык и литература не только связаны воедино, для Шишкина они, вдобавок к этому, еще и противопоставлены друг другу. Так как в статьях и интервью автор «Спасенного языка» проявляет себя весьма последовательно, проясняя какие-то тезисы из других работ, то уместно прибегнуть к параллельному освещению одного текста другим. В работе «На русско-швейцарской границе» Шишкин пишет: «Будучи одновременно творцом и тварью (специфическими субъектом и объектом – А.К.) отечественной действительности, русский язык является формой существования, телом тоталитарного сознания» [Шишкин 2006 а]. Язык и литература – это разные формы существования сознаний: тоталитарного и нетоталитарного: «Русская литература – это не форма существования языка, а способ существования в России нетоталитарного сознания. Тоталитарное сознание с лихвой обслуживалось приказами и молитвами. Сверху – приказы, снизу – молитвы. Вторые, как правило, оригинальнее первых. Мат – живая молитва тюремной страны». Шишкин в качестве писателя уехал не столько из России, сколько «из языка», из тоталитарной формы существования сознания: «Отъезд из русской речи меня к ней же и обернул» [Шишкин 2006 а]. В «Спасенном языке» автор анализирует тот же свой «отъезд из русской речи» и его эстетическое значение.

«Тюремная страна» может привести к тому, что любой пишущий может оказаться под прессом обстоятельств: «В соответствии со вкусом эпохи и зловонием обстановки пророк может обнаружить себя где угодно – хоть гонящим из-под нар романы уркам. И это ничего не может изменить в его статусе: данное серафимом только серафимом и возьмётся» (348). Пророк – это своего рода невольник, который преодолевает «зловонную обстановку» с помощью своего дара.

Мысль о непреложности неких метафизических законов, сходных с теми, что можно наблюдать в мире физическом, формулируется следующим образом: «Можно думать лишь о вкусе слов, но невозможно при всём желании нарушить должностную инструкцию. Так природа всё за человека придумала: он думает о сладостном трении гениталий, а получают дети. Пророк думает о сладостном ворочании языка, а серафим вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину. Писал о старухах, вываливающихся из окна, а получалось о конце света и единственной возможности спасения: полюбить, покаяться» (349). Данный фрагмент отражает, на наш взгляд, еще один важный принцип поэтики Шишкина – *принцип параллелизма*. Если в классической геометрии две параллельные прямые никогда не пересекутся, то у Шишкина, как в неевклидовой геометрии Лобачевского, эти прямые как раз то и дело пересекаются. Это можно наблюдать в больших произведе-

ниях писателя; текст «Письмовника» являет собой эти самые две «параллели», проведённые в разное время в разных местах, которые каким-то волшебным образом постоянно взаимодействуют. Так что одна из задач, стоящих перед писателем, соединять то, что, на первый взгляд, кажется несоединимым.

Имплицитные из последнего отрывка поневоле заставляют вспомнить классическую поэтическую апелляцию: «Велению Божию, о Муза, будь послушна». Эссеист приземляет её, низводя до «должностной инструкции», данной Богом через посредство серафимов. Так рождается мысль о том, что писатель – это своего рода послушник, выполняющий то, что предписано ему свыше. Кажимое и действительное, видимое и сокровенное в деятельности писателя-послушника могут расходиться, потому что дар писать «чисто и ясно» ниспослан Богом через посредство серафима, который «вкладывает в кириллицу суть, смысл, дух, глубину». Тем самым утверждается, что писатель – это со-творец.

Вся деятельность писателя – это поиск такого языка, который обеспечивает желанные чистоту и ясность. При этом то, что на поверхности кажется таким очевидным, однозначным и прозрачным, оказывается источником непонимания. Примеров великое множество, начиная с эпохальных и заканчивая повседневными: «И говоря по-русски, невозможно понять друг друга. Юровский зачитывает в подвале приговор, а доктор Боткин не понимает. <...> А в набитом автобусе? А на опостылевшем супружеском ложе?». И далее: «Косноязычие, начиная с "мама мыла раму" и через передовицу о врагах народа или "обзор тусовок" – к Бродскому, собственно и есть единственно возможная форма существования языка. И изящная словесность – лишь одно из проявлений косноязычия» (349). То есть косноязычие не является главной причиной непонимания. Доказательство тому – история языка в онтогенезе на уровне личности и государства. Будучи практически тотальным, косноязычие не создаёт препятствий для «горизонтальной коммуникации». Выйти из косноязычия нельзя. Но косноязычие косноязычию рознь. Писателю открывается единственный вариант для достижения цели: «Просто надо найти язык особой косности, на котором можно что-то объяснить. Сказать и быть понятым» (349). Для Шишкина такими образцами высокого косноязычия являются Андрей Платонов, Даниил Хармс, Иосиф Бродский. За пределами очевидных адресных отсылок эссе можно вспомнить и других классических предтеч такого типа письма. Приведем оценку Льва Толстого, хорошо иллюстрирующую тезис об «особой косности» его языка: «Вы думаете, ему легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он

по девять раз перемарывал – и на десятый получалось наконец коряво» [Гинзбург 1982: 356]. «Корявость» письма Толстого, очевидно, тоже служила тому, чтобы «сказать и быть понятым». Плохопись автора «Войны и мира» не исключала, а наоборот создавала условия для того, чтобы и его слова звучали «в русском веществе чисто и ясно».

В истории мировой литературы есть яркие образцы борьбы с языком-«субъектом» за «язык особой косности». Для Шишкина актуален пример Джеймса Джойса и его экспериментального романа, над которым полуслепший мастер работал в течение 16 лет. Автор эссе задаёт риторический вопрос: «Для кого, собственно, пишутся "Поминки по Финнегану"? Роберт Вальзер проводит последние десятилетия записывая роман за романом всё уменьшающимся почерком, уходя вместе с буквами в бесконечность». Крайние формы «особой косности» проявляются в том, что в экспериментальном романе Джойса почти 50 тысяч «слов из числа использованных в книге употреблены по одному разу, среди них встречаются заимствования примерно из семидесяти языков» (349-350). Швейцарский писатель Роберт Вальзер (1878-1956) искал свою «особую косность», свой код и соответствующие ему приёмы на путях графического оформления текста. Обращение к его имени важно для понимания рассказа М. Шишкина «Урок каллиграфии» (1993).

Вывод из приведённых примеров и рассуждений даётся не вслед за их непосредственным изложением, а позже, после некоей внутренней «вводной части». Это ещё один приём, связанный с кодированием и передачей смысла, который можно назвать *принципом смыслового разрыва*. Он служит удержанию внимания читателя, а также перечтению того или иного фрагмента. Сукцессивность, последовательность становится лишь одной из форм восприятия текста. Текст графически представлен как набор частей, которые можно и должно читать не только последовательно – от первой части до последней, – но и вразброс. Поэтому обратимся сразу к сделанному предварительному заключению: «Вальзер удивился бы упрёку в неразборчивости написанных им букв, которые к концу жизни съёжились до размера точки. Джойс не сомневался во внятности «Finnegans Wake». Оба сказали чисто и ясно то, что хотели сказать, и были поняты» (350).

Почти абсолютная «непонятность» текстов Джойса и Вальзера для читателя, по мнению автора эссе, не исключает их ясности и, как следствие, понимания. Вопрос: понимания кем? Ответ на этот вопрос содержится в предыдущих частях. И дан он вначале в форме риторических вопросов: «И если смысл языка всё же в коммуникации, то тогда кого с кем? На каком языке понимали друг друга Франциск и пти-

цы? Или, скорее, вопрос нужно поставить по-другому: с кем пересвистывался босоногий из Ассизи?» (350). Ответ – «с птицами» не удовлетворителен, так как не позволяет ответить на другой вопрос: почему понимали друг друга Франциск Ассизский и птицы? Очевидно, потому что обладали кодом, обеспечивавшим это понимание. Откуда они получили его? Единственно возможный ответ – от Бога. «Выпущенный в мир человек получает язык для возможности вертикальной коммуникации» (350).

Завершается эссе цитатой из «Жития протопопы Аввакума», данной без каких-либо авторских комментариев: «При сем взяли священника пустытника, инока схимника, Епифания старца и язык вырезали весь же; у руки отсекли четыре перста. И сперва говорил гугниво, по сем молил пречистую Богоматерь, и показаны ему оба языка московский и здешний на воздухе: он же, один взяв, положил в рот свой и с тех пор стал говорить чисто и ясно, а язык совершен обретесе во рте» (350).

Этот отрывок из текста «Жития» являет для Шишкина образец письма, которое может быть названо «ясным и чистым» и вместе с тем по-особому косноязычным. Цитата связывает воедино практически все ранее выдвинутые тезисы: описание пустозерских казней соотносится с той шайкой серафимов, которые совершают инициацию писателя, вместе с тем это образец «вертикальной коммуникации» («молил пречистую Богоматерь»). Здесь же говорится о прямом лишении человека языка, этого, по Далю, «мясистого снаряда во рту, служащего для подкладки зубам пищи», о выкручивании рук, только более жестоком («у руки отсекли четыре перста»). Чудо, явленное Епифанию, ставит его в ситуацию выбора языка: обычного, «московского» или «здешнего», то есть метафизического, сродни тому, который позволял Франциску и птицам понимать друг друга. И вот тогда-то и рождается писатель-пророк, который обретает данный ему свыше дар «говорить чисто и ясно». Вместо «мясистого снаряда во рту» у него «язык совершен обретесе во рте».

Цитата из Жития протопопы Аввакума выполняет не только функции итога, той декларации письма, писательской стратегии, под которой подписывается автор «Письмовника», но одновременно еще и эпиграфа, поставленного по отношению к тексту не в привычную препозицию, а в постпозицию и тем самым играющим роль знака, указывающего на необходимость реверсивного перечтения эссе. Последний текстовый фрагмент иллюстрирует *принцип инверсии*, важный для поэтики прозы Михаила Шишкина.

Итак, можно сказать, что слово и словотворчество для Шишкина – акт сакральный, имеющий опору в Писании, следующий словам из Евангелия: «В начале было Слово и слово было Бог и слово было у Бога». Или по-другому: «Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем» (Откровение Варуха, сына Нерии). Каждый очередной текст Шишкина – это попытка воскресить ушедший фрагмент действительности. «Спасенный язык» – это залог спасения самого писателя.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л.: Сов. писатель. 1982.

Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. Т.4. М.: Русский язык, 1991.

Шишкин Михаил. На русско-швейцарской границе // Новый журнал. 2006. № 242. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/sh29.html>

Шишкин М.П. Уроки каллиграфии: роман, рассказы / Михаил Шишкин. – М: Вагриус, 2006. – с.345. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте в круглых скобках с указанием страницы.