

В КОНЦЕ ВЕКА

И.В. САВЕЛЬЗОН

Омский государственный педагогический институт

МАСКАРАД В ЗЕРКАЛЬНОЙ КОМНАТЕ (О романе Саша Соколова «Палисандрия»)

В статье актуализируется пафос высказывания автора одного из красивейших романов современной русской литературы: «написать роман, который покончит с романом как с жанром». Основным художественным и логическим приемом автора в статье объявляется доведение любого элемента поэтики до абсолюта, а значит — и до абсурда, а следовательно — до самоуничтожения. Довести до бесконечности все художественные параметры текста одновременно означает у Соколова и — уничтожить их, свести до нуля, разрушить. Смыкание экстремумов, бесконечности и нуля, составляет основу замысла «Палисандрии», ее постоянную канву — стилистическую, языковую, характерологическую, пространственно-временную — «you pate it», как мог бы сказать Палисандр. Стремление к универсальности есть выражение желания исчерпать возможности формальной и содержательной структуры текста, при этом аннулируя их не просто посредством подражающей пародии, но через развитие до предела самых различных его художественных потенциалов.

«...Написать роман, который покончит с романом как с жанром»¹. Так сформулировал творческую задачу Саша Соколов, задумывая «Палисандрию», свою третью книгу. Вышедшая на Западе в 1985, а у нас — в 1991-м², вряд ли достигла она этой цели буквально. Хотя бы уже потому, что и сам писатель работает над новым романом, и продолжают, конечно, создаваться другие, в том числе и явно подражающие «Палисандрии»³. Воспримем заявление автора как манифестацию креативного, созидательного, а не уничтожающего импульса и попытаемся уследить в хитросплетениях текста, каков же, по Соколову,

¹ Цит. по: *Бартон Джонсон Д.* Саша Соколов. Литературная биография // Палисандрия. М.: журн. «Глагол», 1992. С. 281.

² Октябрь. 1991. №№ 9-10.

³ См., например: *Исаев Н.* Теория катастроф // Знамя. 1994. № 5.

этот абсолютный роман (воспользуемся выражением И. Бродского: «Пик, с которого шагнуть некуда»⁴).

1.

Довести до бесконечности все художественные параметры текста одновременно означает у Соколова и — уничтожить их, свести до нуля, разрушить. Смыкание экстремумов, бесконечности и нуля, составляет основу замысла «Палисандрии», ее постоянную канву — стилистическую, языковую, характерологическую, пространственно-временную — «you name it», как мог бы сказать Палисандр (77)⁵. Стремление к универсальности есть выражение желания исчерпать возможности формальной и содержательной структуры текста, при этом аннулируя их не просто посредством подражающей пародии, но через развитие до предела самых различных его художественных потенций.

Бесконечность и ноль. Одновременная двойственность любого образа, идеи и слова обретает ранг главной черты поэтики «Палисандрии». «События, люди, предметы всегда находят себе у Палисандра параллель или пару и так или иначе переплетаются и вплетаются в ткань панно, образуя узоры симметрии, аналогии и метафоры» (209), — свидетельствует о себе текст. (Пять рядов однородных членов — два тройных по краям и три двойных в середине, образующие синтаксический облик самой этой фразы, — суть ее добавочное, само-аргументирование). Это — цитата из анонимного автопредисловия, предпосланного Палисандром своим «Воспоминаниям о старости»; книга же, описывающая самое себя, книга о самой себе — вот еще один софистический укус палисандриевской змеей собственного хвоста.

Тщательность, выверенность формы романа очевидны. «Отполированная до блеска словесная фактура «Палисандрии» облакает эффектную сюжетную структуру»⁶; «пародийный, причудливый язык его странного эксцентричного героя, эдакое своеобразное лингвистическое барокко»⁷; «элегантность Соколовского языка заметна в совре-

⁴ Бродский И. Предисловие // Платонов А. Котлован. Ann Arbor, Michigan, 1973. С. 163.

⁵ «Перечислите сами» (англ.). Все ссылки на текст романа даются по его изданию в журнале «Глагол» (см. прим. 1) с указанием страниц в скобках.

⁶ Жолковский А. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе // Его же. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Сборник статей. М.: Сов. писатель, 1992. С. 290.

⁷ Бартон Джонсон Д. Цит. соч. С. 281.

менной прозе с первого появления писателя. В «Палисандрии» Соколов показывает все, на что он способен в этой области»⁸.

В своей речи Соколов, ссылаясь на опыт дружеского общения с профессором Южнокалифорнийского университета (Санта-Барбара) А.К. Жолковским, делит всю словесность на «сработанную на скорую руку и созданную не спеша.

Друзья полагают себя апологетами медленного письма, и взгляды их на природу его совпадают». И далее: «Текст, составленный не спеша, густ и плотен. Он подобен тяжелой летейской воде. Ах, Лета, Лета, писал один мой до боли знакомый, как пленительна ты своей медовой медлительностью, как прелестна. Текст летейской воды излучает невидимую, но легко осязаемую энергию. Теоретики медленного письма обозначили энергию термином архаическим: качество. Но, помимо сей голой абстракции, неторопливый стилист обретает и нечто существенное. Блаженны медлительные, говорит мой до боли знакомый, ибо они созерцают течение Вечности. Медлители — это гурманы, эпикурейцы искусства, так как только они вкушают истинное наслаждение и пользу от творческого процесса с его облагораживающими терзаниями»⁹. Писатель отчаянно пытается преодолеть гнет «языковой тюрьмы»¹⁰, освоить суггестивные лабиринты языка: «Я хочу поднять русскую прозу до уровня поэзии»¹¹, — заявляет он в интервью тель-авивскому журналу «22».

В этой краткой статье мы рассмотрим лишь основные направления креативно-разрушающей работы автора «Палисандрии». К их числу отнесем, в первую очередь, заглавный образ универсального героя, гармоническую эклектичность стиля и языка романа, широкий размах культурных ассоциаций, мотивы маски и зеркала, становящиеся структурообразующими принципами повествования, а также темы Времени, Вечности и Истории.

Соколов, кажется, лишает читателя права требовать от автора соблюдения правил литературной игры, в то же время, внешне, гиперболизированно их выполняя — по сути же разрушая. Назвать для того, чтобы разрушить — вот парадоксальный смысл его художественного кодекса. Любой абзац, любая фраза могут принести с собою смену

⁸ Вайль П., Генис А. Цветник российского анахронизма // Октябрь. 1991. № 9. С. 62.

⁹ Соколов Саша. Palissandr — c'est moi? // Палисандрия. М.: журн. «Глагол», 1992. С. 265.

¹⁰ Соколов Саша. Тревожная куколка // Континент. 1986. № 48. С. 84-91.

¹¹ Цит. по: Бартон Джонсон Д. Цит. соч. С. 285.

субъекта повествования¹² — при неизменности общей языковой манеры; каждый мимолетный образ способен увести казавшийся целенаправленным рассказ в непредсказуемую сторону — при общей композиционной закольцованности начала первой и конца последней книги романа, его пролога и эпилога. Каноном становится отсутствие всяких канонов, с читателем как бы подписывается договор об отказе от любой конвенциональности, излюбленным приемом автора провозглашается деавтоматизация всех художественных приемов.

2.

Итак, обратимся к центральному герою романа. Уже имя и фамилия его заключают в себе механизм действия принципа зеркальности, двойничества: палисандром в ботанике называют древесину деревьев вида дальбергия. «Двуликий Дальберг» — далеко не единственное его обозначение в романе, хотя, пожалуй, наиболее глубокое по смыслу. Лемур и лямур, Палисандр Прелестный и Палисандр Приблудный, Его Сиротство и Его Вечность. «Внучатый племянник сталинского соратника Лаврентия Берии и внук виднейшего сибирского прелюбодея Григория Распутина, /.../ Палисандр Дальберг прошел по-наполеоновски славный путь от простого кремлевского сироты и ключника в Доме Массаж Правительства до главы государства и командора главенствующего ордена», — говорится в лихорадочно-восторженном предисловии «От Биографа», публикующего в 2757 году текст «Палисандрии». Многочисленные личные таланты, ошеломляющие черты внешнего облика, богатая родословная и головокружительная биография отказываются складываться, не помещаются в облик единого персонажа. Перечислим: знаменитый художник и скульптор, крупный филолог, математик, поэт, музыкант, великий писатель, выдающийся борец за человеческие права, знаток филателии, а также умелец-вышивальщик и штопальщик. Внешний облик: «огромный русский отрок», семипалый (пальцы так велики, что не пролезают в дырочки на телефонном диске), косоглазый, с бельмом на глазу, абсолютно лишенный волосяного покрова, вместо разбитой в детстве переносицы живлена платиновая пластинка. Особые приметы: сексуально необычайно одарен; гермафродит (способен выполнять и мужскую, и женскую половые функции). Кроме тех данных, что сообщает о предках

¹² «Стремление к универсальности сказывается даже в способе повествования: оно ведется в первом, втором и третьем лицах и в конце даже в среднем роде». - *Вайль П., Генис А.* Цит. соч. С. 62.

Палисандра Биограф, в одном из прежних воплощений тот побывал и жеребцом Екатерины II.

Собственная биография Дальберга выстраивается из уже отмеченных нами Соколовских экстремумов, то есть практически без переходных отрезков оперирует только крайними состояниями человеческого существования: знатность и безвестность, культ личности и предельное унижение, безмерное богатство и нищета, амплуа великого любовника и жертвы сексуальных издевательств, юность и старость. Подобное обилие жизненных испытаний, выпадающих на долю персонажа, в реалистическом художественном мире определило бы собою жанровую природу текста, превратив его в роман воспитания, в историю человеческой души, открыв богатейшие возможности для психологического исследования. В модернистском же романе Саши Соколова личность Палисандра самоценна — и потому константна; ее стержень — абсолютная самовлюбленность — не подвержен деформации временем и событиями. Напротив: «раблезианского измеренья» фигура универсального героя кристаллизует по своему образу и подобию весь роман, как бы «примагничивая» к себе в его сюжетной сфере события исключительные — интимная жизнь Екатерины II, убийство Сталиным Надежды Аллилуевой и его собственная смерть, дружба с Долорес Ибаррури и Фанни Каплан, забота и ласка членов советского верховного руководства от Фрунзе до Андропова, покушение на жизнь Брежнева, снисходительные советы Сэмюэлу Беккету по переработке пьесы «В ожидании Годо», разрешение теоремы Ферма (кстати, еще не доказанной ко времени написания романа), финальное финансовое и политическое могущество.

По известному определению С.Г. Бочарова, касающемуся вопроса о цельности психологического облика пушкинского героя, «Онегин противоречит сам себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой»¹³. Другой исследователь, А.П. Чудаков, объясняет неслиянность, а зачастую и противоположность различных характеристик Онегина «повсеуровневой отдельностью» элементов пушкинского художественного мира: «Речь идет об изображении достоверном и точном, но отдельных состояний, которые именно поэтому можно сочетать в свободной, «своевольной» композиции, исходя не из презумпции эмпирической психологической достоверности их соединения, но из задач построения художественного мира в целом»¹⁴. «Отдельность» же образа Палисандра принципиально не дает воз-

¹³ Бочаров С.Г. Форма плана. Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопросы литературы. 1967. № 2. С. 116.

¹⁴ Чудаков А.П. Структура персонажа у Пушкина // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 190-207. С. 206.

возможности для его психологического прочтения. Свободно доходящий до полярности разброс значений его «дискретных» состояний, напротив, манифестирует его «двуличие — многоличие», а значит, и принципиальный отказ автора от традиционного психологизма.

При всем этом Палисандр детских и преклонных лет — это одно лицо, один образ. Приращение знаний читателя о центральном герое носит экстенсивный характер: он узнает к концу романа не то, что вошло в душу героя, созрело в ней результатом страданий и обретений, но то, что автор (номинально — сам Палисандр) считает нужным приоткрыть в ней, одно за другим — и, очевидно, что было в ней, всеохватной, изначально. И самое важное, и самое мелкое. Так единомоментно, не играя никакой роли в сюжете, промелькнут в романе упоминания о семипалости героя, об увлечении математикой, о неизменном пользовании обувным рожком. Однако и эти мелочи преподносятся как нечто весьма важное, будучи облагорожены величием души их носителя; всякая из них, демонстративно обесмысленная, утверждает универсальность масштаба личности.

Таковы многократно декларируемая любовь Палисандра к калашам, преувеличенная серьезность в вопросах правильной варки яиц: «не единожды /.../ отдавалась команда: «Яйца неукоснительно всмятку варить!» (19), исполненные почти розановского самолюбования пустейшие, но глубокомысленные с виду записи в дневнике вроде: «Испокон веков в ряду остальных дней недели вторник справедливо почитался вторым». (Посиживая)» (176). Содержание этой, например, записи явно равно нулю, но в том-то и суть неукоснительно осуществляемого замысла Соколова, что нулевое содержание стремится стать самоценно бесконечным, поскольку содержанием стремится стать форма. Бесконечное развитие стилистики медленного письма призвано превысить критическую величину и уничтожить существование романного содержания, сомкнувшись с ним¹⁵.

Личность Палисандра так широка и масштабна, что простирается как вглубь текста, так и, некоторым образом, вовне его. Мы не станем касаться теперь проблемы взаимоотношений автора и героя, а отметим лишь, что в уже названной нами речи («Palissandr — c'est moi?», то есть «Палисандр — это я?») Соколов так и не дает отрицательного ответа на этот вопрос (надо ли было бы тогда произносить целую речь?). Стилистическая вычурность и атмосфера неокончателности всякого слова крайне приближают эту речь к «Палисандрии»; в финале

¹⁵ «Ничто» и «нечто», «овеществленное ничто»; обращаясь к этим проблемам, Соколов попадает в широкий литературный контекст от Гофмана, Шамиссо, Стивенсона — до Булгакова, Набокова, Кафки, от мистически-метафорических рассказов Борхеса — до научно-фантастической гипотезы лемовского профессора Донды.

ее воспроизводится стихотворение из романа, оканчивающееся строками:

И мыслишь озадаченно: «Кто знает,
А может, ты и дерево: бывает».

При всей несомненной субъективности повествования невозможно определить ее источник. Вот как раскладывается полифоничность самого авторского слова. Палисандр — одновременно описатель (в манерах «я», «вы», «Вы» и «он») и описываемый, при этом еще и автор критических комментариев к описанию, упрекающих описателя в неточности или забывчивости. А также к проявлениям его субъективности следует причислить часто звучащий «внутренний голос» — кстати, еще и вступающий, внутри личности Палисандра, в спор с некоей «интуицией»:

“«Случайно?» проклонулся где-то в сплетенье птенец интуиции. «Забыл?»

«Будущее покажет», спокойно ответил ему внутренний голос” (31).

Галерея образов Палисандра пополняется не только за счет его воплощений в прежних инкарнациях, но и за счет двойников в описываемом, теперешнем существовании. Отражение в зеркале — что может служить лучшим символом и примером для темы «ничто и нечто»? Объявленное Соколовым намерение положить конец роману через смыкание смысла и стиля повествования, через уравнивание нуля и бесконечности вполне закономерно приводит его к мотивам зеркала, двойничества, маски. Желание отыскать за видимостью суть не оставляет читателя, задача писателя — обратна: создать образ универсального героя, существующего одновременно во всех своих проявлениях, перетекая из одного в другое, но не находящегося ни в одном из них полностью. Действия Соколова по отношению к личности его персонажа можно описать парадоксом честертоновского отца Брауна. Где умный человек прячет камешек? — На морском берегу. — А где умный человек прячет лист? — В лесу (рассказ «Сломанная шпага»).

Ребенком Палисандр, презирая окружающих, «полагал, что все люди — за исключением меня — безобразны. /.../ Случилось, однако, так, что я вырос. Я вытянулся за черту драпировки, увидел свое отражение и пережил типичную драму смертного человека. Мне стало вдруг ясно, что я не лишен присущих всем остальным недостатков, то бишь — нелеп и гадок, как все остальные. То есть — подобен им, эрго — причастен к их порочному кругу» (204). Легко изменяя первое лицо на третье, он рассказывает о своих усилиях вырваться из давящего круга действительности: «А выздоровев, решил сколь возможно за-

быть о своем типичном уродстве, что в первую очередь означало — бежать своих отражений. И он бежал. /.../ Борясь с отражениями, он придумал различные трюки. Так, пошивая у крепостного меховщика доху, он мог часами стоять перед зеркалом, не открывая¹⁶ глаз. А когда уставал, надевал очки с фиолетовой оптикой — для слепых, называемые им гомерическими. То же и у цирюльника. Позже возникла идея маски. Я стал постоянно носить всевозможные маски — палаческие, карнавальные, марлевые и т.д. Тогда справедливость восторжествовала, ибо мои отражения больше не узнавали меня, а я не узнавал в них себя. И следовательно, мы не узнавали друг друга. О душевное равновесие, я обрел тебя вновь» (204-205).

Отказаться от своей принадлежности к «остальным»¹⁷, от «типичного уродства» — значит уйти от истинного положения вещей, создать некую новую, иллюзорную реальность (нельзя избежать оксюморонов, рассуждая об этом романе). Итак, боязнь *зеркала* привела к ношению *маски*. Совмещение двух этих символов прочитывается как отказ от реальности и достоверности собственного «я». И это уже — попытка обратить «нечто» в «ничто»: передняя часть головы перестает, усилием палисандровой воли, быть зеркалом души, выразителем индивидуальности и т.д. Она объявляется только местом для маски. Собственное лицо Палисандра как бы изымается из этого мира; маски, *беспрерывно* сменяемые им, суть варианты того, каково оно *не есть*, каково же оно *есть* — не знает до времени никто. «На голове у меня была маска жирафа, и все вокруг говорили, что я в ней необыкновенно пригож» (34); «из екатерининского псише (род старинного зеркала на высоких подставках) /.../ на меня загляделся один мой до боли знакомый, одетый, однако, почти инкогнито: столь преобразили его прашуровы лохмотья. (Вдобавок на нем была критская маска Орфея, одна из ценнейших в его огромной коллекции)» (72). Границы между «я» и «не-я», между внутренним и внешним, между «нечто» и «ничто» феноменоло-

¹⁶ По точному замечанию А. Жолковского, это — «обращенный вариант привычного «не отрывая». - *Жолковский А.* Цит. соч. С. 292.

¹⁷ Ср. категорию «прочих» в «Чевенгуре» А. Платонова: «...слово «прочие» становится наименованием / именем, обозначающим группы, класса, рода, вида, несмотря на то, что в современном русском языке «прочий» означает как раз то, что в какую-то группу и подобное *не* вошло, что осталось (прочий — остальной, другой; все прочие — все остальные)». «Конечным денотатом оказывается «никто», — замечает В. Ристер. (Rister Višnja. Имя персонажа у А. Платонова // *Russian Literature. XXIII* (1988). С. 133-146. С. 138). Однако если понятие «прочие» определяется у Платонова и его персонажей по отношению к большей части социума, то отталкивание от «остальных» вполне подтверждает гипертрофию личности у Палисандра. Констатируется не противопоставление двух частей общества, но — по крайней мере равноправное! — противостояние личности всем «остальным» вкупе.

гически размываются, человек из «я» перерождается всего лишь в одного своего «до боли знакомого».

Размыванию личности, в частности, повествователя, Соколов скрупулезно устанавливает стиливое соответствие: назовем его оскальзыванием повествовательного объектива. Внешнее меняется знаками с внутренним. Палисандр описываемый перестает быть равен Палисандру описывающему. «И — вот Вы уже поскакали, смотрите!» (211), «что я на самом деле /.../ такое с точки зрения /.../ себя как стороннего наблюдателя?» (69), «сразу как-то ссутулившись и осев, я вышел» (212), «по моим словам» (31), «не обращайтесь внимания, мы у нас не в себе» (195) и др. Личность / событие / идея и их подобие («параллель или пара»), строго говоря, не вызывают впечатления двоения. На экране повествования вещь и ее подобие отчетливо видятся в одном контуре, — вздваивается значение вещи, смысловое наполнение образа, ибо съемка производится объективом, мгновенно перескальзывающим из одной точки в другую. Образы вещей оказываются поэтому тесно связанными, но не самодостаточными. «Нет-нет, не помыслите ерунды, — я вижу себя, лицеэрю и следовательно наличествую. Я — есть, клянусь Вам. Клянусь и подчеркиваю» (69). Личность, небезосновательно опасаящаяся упрека в двойничестве / неподлинности, пытается выставить доказательством собственное же честное слово.

Пафосом слиянности экстремумов проникнута и система двойников Палисандра (или двойников-Палисандров?). Обрести душевное равновесие «кто-либо из Палисандров» может лишь через потерю связи с чем бы то ни было в этом мире, через установление полного равноправия и независимости всех своих проявлений. Центральный персонаж, отказываясь существовать иначе, нежели в маске, то есть от тождественности самому себе, облегченно исчезает в сонме двойников, как в многогранной зеркальной комнате. Бесконечные отражения, уверяющие в действительности своего бытия, начинают воспроизводить друг друга, поскольку больше просто некого отражать; исчезнув, центральный герой оставил центр комнаты пустым. Где умный автор прядет своего персонажа? — В зеркальной комнате.

3.

Стремление к разрушению романа посредством универсализации элементов всех его уровней неизбежно и манифестивно сказывается на стилистике художественного языка «Палисандрии». Деавтоматизации образной структуры текста соответствует деавтоматизация образной его структуры, производимая столь же искусно, сколь и планомерно. Среди основных приемов пересоздания сложившихся норм языка Со-

колов активно использует тавтологию, плеоназмию, употребление ненормативной формы слова, доходящее до создания авторских неологизмов, нарушение узуальной лексической и грамматической сочетаемости слов, изменение состава устойчивых словосочетаний, различного рода каламбуры, умело владеет аллитерацией, внутренней рифмой, эффектом стилистического разнobia. Одно только перечисление всех Соколовских языковых находок, реализующих незадействованные в языке его возможности, значительно превысило бы по объему настоящую статью. Более того: «Палисандрия» настоятельно требует специального лингвистического исследования. Поэтому, давая лишь общий и приблизительный абрис этой проблемы, приведем только некоторые характерные примеры.

- Тавтология: «И вот уже вздымаясь по мраморной лестнице, мы вздымались по ней» (55), «придет, придя» (108), «говорил я ему, говоря» (111)¹⁸, «развратила меня, совратив» (22, 223), «мы проезжаем, въезжаем, едем и подъезжаем» (135).

- Плеоназмия: «Стояло так называемое тридцать первое декабрь» (111), «рубили так называемые дрова» (154), «Только без церемоний. Да или, как говорится, нет» (137); появляются целые плеонастические образы-описания.

- Употребление ненормативной формы слова, неологизмы: «многоюродных» (73), «тон беседы был воп, то есть исключительно светск» (81), «молодящаяся пожилуха» (89), «сестришник» (98), «мамули, бабули и прабабули» (105), «ежевечно» (60), «бился косноязык изреченной мысли в колоколе головы» (78): неологизм «косноязык», рождённый для выполнения метафорической функции, образован как синтез признака («косноязычная мысль») и предмета («язык колокола»); «голландские ваннодель» (36), «Эк тебя, сироту, возмужало да посуровело» (216).

- Нарушение лексической и грамматической сочетаемости слов. Зачастую в основу этих креатур положены: 1) более свойственное поэтическому языку сжатие исходного выражения, суггестивно воспроизводящее первоначальный смысл, но корежащее его синтаксический облик, 2) употребление «соседнего» слова, то есть синонима вместо слова, прямо требующегося данным контекстом, 3) смешение прямого и переносного значений слова, 4) неправильное выстраивание деепричастного оборота, 5) сведение вместе слов различных стилистических пластов, то есть стилистический разнobia, 6) сведение вместе слов, принадлежащих к различным семантическим полям, 7) инверсионный

¹⁸ Ср. постоянный речевой оборот, начинающий большинство из глав книги Левит: «И сказал господь Моисею, говоря».

порядок слов во фразе, 8) настойчивое и последовательное стремление к расцветиванию языкового облика текста под язык XVIII-XIX веков, 9) «игра с именами», ненормативная редукция принятой формы собственных имен:

1) «сутулясь по отчету дому» (16), «Иной на моем, по выражению Пастернака, «бедственном месте»» (27), «своими сутулыми и благородно лысеющими легионами» (60), «в своем неукоснительном дневнике» (81), «имевшая на вас свои тщетные виды» (94), «на предмет обладания ими и отдыха в их непринуждённом кругу» (117);

2) «изящной перегородки складного толка» (вм. «типа») (57), «Я риторически выгнул надбровные дуги» (вм. «красноречиво») (58), «я должен вручить вам ряд денег» (вм. «некую, определенную сумму») (72), «Тушуйтесь же» (вм. «стыдитесь же») (77), «он вызывал во мне это чувство систематически» (вм. «постоянно») (63), «оренбургский пуховый пеплос» (вм. «платок»)(92);

3) «Первое поползновение мое было в сторону двери» (69), «мне ж показан был Дом Массажа» («рекомендован врачами + «указан начальством») (79), /становятся/ «смотрителями общественных санузлов, маяков или вовсе в пространство» (130);

4) «Всмотревшись, мне сделалось по преимуществу больно» (63), «обрушиваясь, осенило меня» (69), «Витая еще в путевой прострации, вид ее показался мне знакомым» (81);

5) «Изображение корреспондировало» (вм. «соответствовало») (14), «публика ринулась в окрестные тюльри» (вм. «в парки») (60), «окрыленного чемоданными настроениями» (61), «взор его горел хорошим казарменным юмором» (177);

6) «статуи, на зиму предупредительно замурованные в гробоподобные ящики» (81), «числился в офицерах того разряда, за коим упорочилось бравое имя запаса» (83);

7) «Уложили мы в немудрящие гробики их зубные щетки свои» (вм. «Мы уложили свои зубные щетки в их немудрящие гробики», т.е. в футляры) (79), «вечно в карточных весь долгах» (109);

8) «подворотничёк» (14), «бочёнок» (67), «аммуниция» (64, 114), «Я приступаю гербаризировать» (вм. «начинаю») (60), «Орест, говорим мы, Модестович Стрюцкий» (156), «План дальнейших поступков долженствовал воследовать» (191), «не премину упомянуть своеместно» (213);

9) «Б. — подсказал мне А.» (62), «метрдолетя, которого звали З.» (81), «С. удалился, а П. — разрыдался» (217), «поглаживая моего кота В.» (258), «Иосиф встретил Надежду, когда она была фигуранткой императорского варьете» (о знакомстве Сталина и Аллилуевой) (74),

«Выслушав Леонида, Алексей совершенно преобразился, воскрес» (о разговоре Брежнева и Косыгина) (66).

• Изменение состава устойчивых словосочетаний. Основные приемы: 1) введение во фразеологизм или в высказывание пословичного типа нового элемента, изменяющего его смысл, 2) редукция подразумеваемого элемента (минус-прием), 3) замена подразумеваемого элемента с изменением совокупного смысла, 4) наложение друг на друга двух языковых клише — один из наиболее постоянных, «трудоемких» и эффективных способов языковой деавтоматизации:

1) «Один Ваш / мой *до боли* знакомый» (21, 72 и др.), «Я не хочу налагать *Вам* охулки на руки» (74), «сон оказался *на редкость* в руку» (85), «пусть и на *самом* дальнем Востоке» (87), «лишили *всякой* невинности» (99), «не чая в вас *ослабевшей* души» (99);

2) «он не давал Вам ни шанса» (вм. «ни единого шанса») (49), «Иваны мы, сударь, непомнящие» (вм. «Иваны, родства не помнящие»), (73), «мне не в чем винить ни вас, ни кого бы то ни» (96), «Он поступает так потому, что не может не» (97), «и Ваш покорный (163);

3) «Александровский *вертоград*» (вм. «сад») (67), «Учитывая ее чистосердечное признание, *Ессентуки* заметит ей *Пятигорском*» (пародируется стиль приговоров о ссылке) (79), «честное *пензионерское*» (93), «Слава *Зевесу*» (вм. «богу») (106), «как у *Ачлаха* за пазухой» (вм. «у Христа») (82), «выстоять *всенощную* напролет» (вм. «ночь напролет») (107), «и *пожилые* люди стали любовниками» (вм. «молодые люди») (229), «ее либеральный, добрый и *вечно чем-то довольный* Лео» (отбрасывание приставки порождает новый, неожиданный образ, — тем более, что речь идет о Брежневе) (151), «Вашими, сударь, устами *фекалии б кушать*, позвольте уж доложить» (вм. «да мед пить») (148);

4) «идушим как бы на цыпочках снегом» («идуший на цыпочках» + «идуший снег») (35), «летащим — словно бы к «Яру» — почерком» («летащий к «Яру», то есть в модный трактир» + «летащий почерк») (55), «дамы и господа борзописцы» («дамы и господа» + «господа борзописцы») (790), «Ищи-свищи, говорят, ветра в поле» («Ищи-свищи» + «Ищи ветра в поле») (108), «предпринял шаги в направлении типографии» («предпринять шаги, меры» + «шагать в направлении чего-л.») (111), «Эти и им подобные шапки горят со страниц... прессы» («газетные шапки», то есть заголовки, + «на воре шапка горит») (145), «надавал молодцу казначейских билетов» («надавать оплеух, пинков и т.п. кому-л.» + «дать денег кому-л.») (81).

• Каламбуры также выстраиваются по самым различным схемам сходства / отталкивания — 1) фонетического (аллитерация), 2)

грамматического, 3) семантического, 4) культурно-исторического и т.д.:

1) «оклеветан клеветами» (13), «острофобия» (по аналогии с «астрофобия» — боязнь острых предметов) (58), «дерзающий передразнить дрозда» (96), «карается по Корану» (82), «Ибо это так называемый тик. А поскольку причина данного тика так связана с часовыми приборами, то попросил бы его называть точнее — тик-так» (97), «В Тамбове фрустрируют суфражистки» (159);

2) «качающийся в своем вольтеровском кресле-качалке Председатель Совета Опекунов моих, или, как я скаламбурил бы по-английски, *my rocking-chairman*»¹⁹ (62), «мы впали... в детство. Мы выпали из ума, из воли» (98), «на них — только розовый пеньюар — пеньюар да и только» (90), «а самому прибраться то, знаете ли, невдомек, то, вроде бы, недосуг, то что-нибудь третье» (37), «капитан от складирования», «складеец» (по моделям, напр., «капитан от инфантерии», «гвардеец», «путеец» и т.д. — элементы военной иерархизации) (83);

3) «генерал-генерал философских войск» (13), «морской кавалерист» (13), «снов я не усматриваю в силу какой-то патологической ненаблюдательности» (прием наложения двух клише: «не вижу снов» + «не замечаю в силу ненаблюдательности» (74), «виселица декабристов, *рачительно* сберегаемая для потомков» («тщательно», «бережно» — или же «предусмотрительно, запасливо, для позднейшего использования») (76), «звать сторожей, чтобы они колотили *вас* колотушками» (колотить можно только *в* сторожевую колотушку) (101), «тезоименитство небезызвестного Ленина» (90), «Вам не надует?»... «Навряд ли», сказал Андропов. «Я надену чепец»(62);

4) «западные экономы от Оуэна до Фурье» (каламбур основан на бессмысленности противопоставления представителей одного и того же социально-утопического направления) (111), «на станции Эмск-Кабацкий» (им. в виду «Москва кабацкая», цикл стихов С. Есенина) (66), «РКК — Родительский Комитет Кремля» (79).

Внутренняя рифма. «Как быть: полагать ли, что *кот*, с рожденья живущий в якутском квартале Гонконга, — *якут*, а живущий в чукотском — *чукот?*» (147), «Чем темней становилась *ночь*, тем лучше она рифмовалась с *дочерью*» (123), «*Вечный* прямо какой-то. *Извечный* наш сирота» (157), «*тон* беседы был *воп*»²⁰ (81).

Стилистический разнобой, контраст. «И взволнованная моя голова патетически *заторчала* из форточки» (63), «реквизит городского

¹⁹ От англ. «rocking-chair» (кресло-качалка) + «chairman» (председатель), букв. «качающийся председатель».

²⁰ От франц. «bon ton» — хороший тон.

спектакля, к восхищению модного зрителя расставленный исключительно *нехаляво*» (73), «многие завязывают их неряшливо, *нехаляво*» (230), «Какая-то Вы, м.г., тварь дрожащая: всё трепещете, умиляетесь, приискиваете утраченные другими иллюзии. *На черта они кому сдались, между нами, девочками, говоря*» (43), «Масс-медиа положительно *оборзееет*» (185).

Филигранная стилистическая игра Саши Соколова в этом романе, повторяем, с трудом поддается даже первичному, приблизительному описанию. Тем не менее, перед сколько-нибудь обобщающими выводами упомянем еще о нескольких характерных приметах «Палисандрии» — уже более «внешних». В тексте постоянно производится выстраивание рядов однородных членов, порой до пародийности утяжеляющее повествование: «Недалек и неловок, ненужен и невелик, он безвыездно и безнадежно жительствовавал, где велела судьба — где положено: в Жмеринке, в Туле» (124), «Вот — стул и стол, чтобы было на чем и за чем сидеть, закусывать, мыслить и все набрасывать конспиративным бисером памятку, тезис, приказ» (78), «Сядем, будем припоминать имена архитекторов, инженеров, прорабов — да сколько бронзы пошло — да гранита — да извести — да при ком возвели — да зачем — да сколько рабочих погибло — да чаю согреем» (97-98), «Хватит ли дробы да пороху, пороху да тенёт, тенёт да чучел, чучел да разных ошейников, ошейников да манков» (64). Это дотошное перечисление соположенно мыслящихся предметов, действий и обстоятельств мощно играет на придание тексту интонации стилистической солидности, глубокомысленности, порою даже — пафосности. В то же время стремление назвать все, относящееся к предмету описания, (а зачастую — и весьма от него далекое), иконически повторяет на синтаксическом уровне общий, как мы помним, художественный императив автора: доведя до бесконечности развитие всех приемов, всех характеристик и потенций текста, — уничтожить роман как жанр.

В русле всеобщей деавтоматизации находятся также и способы оформления текста; особенный характер пунктуации при прямой речи и диалоге, подчеркнутое соблюдение сокращенного написания языковых штампов — «м.б.» («может быть»), «м.г.» («милостивый государь»), «т.к.» («так как»), «т.е.» («то есть») и т.п.; по свидетельству Бартона Джонсона, только Карлу Профферу, владельцу издательства «Ардис», удалось при подготовке к публикации «убедить Сашу отказаться от наиболее экстремистских стилистических новаций, таких как отсутствие заглавных букв, точек и использование специального графического макета при построении текста»²¹.

²¹ Бартон Джонсон Д. Цит. соч. С. 284.

4.

В «Палисандрии» содержатся десятки, сотни разнообразных культурных знаков и ассоциаций. Это имена исторических деятелей, в первую очередь — партийных и государственных руководителей Советского Союза²², представителей русской, советской и мировой культуры — писателей, композиторов, архитекторов и т.д. и их творений. Это и названия географические, среди которых, следует отметить, названия иностранных городов в количественном отношении заметно преобладают над названиями русскими, зачастую выстраиваясь в списки-маршруты или списки-свидетельства экзотической широты мира; здесь же упомянем о том, что единственный сколько-нибудь подробно представленный в романе город — это Москва и особенно — топографически и топонимически описываемые Кремль и Новодевичий монастырь. (Такие описания в значительной своей части мистификационны, но об этом — позже). Это — и библейские контексты; античная и восточная (буддийская) мифология; многочисленные скрытые (в той или иной степени), прежде всего литературные цитаты и аллюзии.

Удваивая и умножая до неподвластности учету число ликов — а лучше сказать масок — главного героя, Саша Соколов раздваивает и умножает и образ самого мира как арены действия романа. Прием мистификации становится в «Палисандрии» вариативным проявлением общего деавтоматизационного императива, причем последний, как видим, заключается в стремлении любой предмет, лицо, событие или идею не просто ввести в отношения явление / суть, следствие / причина, внешнее / суть, но и продолжить эти отношения в обратном векторном направлении. То есть: автор оставляет лишь имя явления, подменяя его смысловое наполнение, четко автоматизированное в общественном сознании, — собственным, неожиданным смыслом. Мистификация продолжает здесь использовать принцип масочности, но с той разницей, что в качестве маски выступают имена, отдельные черты характера и биографий *реальных* деятелей истории и культуры. Маска теряет свое основное знаковое качество, связь плана содержания с планом выражения; маска, смысл которой состоит в автоматизации, жесткой регламентации психологического облика «одеваемого» ею персонажа, подобно другим элементам художественного мира «Палисандрии», получает способность ко многоликостному существованию, при этом неизбежно теряя свои конститутивные признаки и, по сути,

²² Поддавшись силе воздействия этого ряда имен и связанных с ними сюжетных коллизий, П. Вайль и А. Генис пришли к явно неполному выводу: «Саша Соколов написал историю СССР». - *Вайль П., Генис А.* Цит. соч. С. 61.

уничтожаясь. Процесс передачи маски персонажу произвольно выбираемого ампула во многих случаях — хотя и не обязательно! — сопровождается возникновением комического эффекта. Юмору языкового уровня, порождаемому, в основном, причудливыми комбинациями элементов универсальной стилистической палитры Соколова, здесь соответствует юмор образа, порождаемый явным несоответствием автоматизированной маски и деавтоматизированного ее наполнения.

Таков палисандриевский «Брежнев» — «либеральный, добрый и вечно чем-то довольный Лео, душа компаний, песенник и балагур» (151), а сверх того страстный охотник и даже зомбированный мертвец; такова переименованная история покушения на «Ленина» со стороны «Фанни Каплан», «многолетней интимной его соратницы, не пожелавшей делить любимого человека с претенциозной и недалекой Крупской, которую Фаина считала большой мелкобуржуазкой. Решив, что сначала убьет его, а потом и себя, Фаина отправилась на завод Михельсона, где выступал Владимир. Работники предприятия, к счастью, не допустили трагедии, и любовники отделались незначительными царапинами» (132). Таков «Андропов»: «Отличнейший гитарист, детство свое претерпел он в Мордовии, в юности пел и плясал в цыганском хоре особого назначения» (54) и т.п., — «Да и вообще из мира сценического искусства, с эстрады в Кремль шагнуло немало ярких, истинных дарований. Начинала с канкана выученица Петипа тетя Катя Фурцева; известным у себя на Урале канатоходцем и вольтижером был когда-то Яков Свердлов; *Анастас* Микоян устраивал публичные спиритические сеансы; а Жданов работал маркёром в игорных домах Мариуполя» (54). Такова Смотрильная башня Кремля (45) и мн. др.

Пожалуй, трудно составить «моральный портрет» («моральный кодекс»?) Палисандра. В разных эпизодах романа он — то благородный мститель за поруганное чувство, то притесняемый и бесправный нахлебник в замке Мулен-де-сен-Лу, то «фанфарон и бретер, фат и циник с замашками ломового извозчика» (95)... Вернее, этот портрет, то есть описание индивидуальности, становится собранием самых разнообразных, несовместимых между собою психологических черт, — а значит, как и все в «Палисандрии», через безмерное преумножение — уничтожается. Таковы и пристрастия Палисандра в области мировой культуры и политики, его хаотичные, немотивированные, но категорические оценки. Он дружен с кровавым диктатором Дювалье, считает «монументом духа» вымышленные мемуары одиознейшего Иди Амина — и выводит едва ли не издевательский образ всеобщего любимца и кумира Владимира Высоцкого (состарившийся, тот становится бродячим шарманщиком с попугаем).

При этом единственным объектом, всегда оцениваемым с неизменным восхищением, для Палисандра остается только субъект оценки — деятель всех наук и искусств, он сам. Палисандр Дальберг. Единный и бесконечно многообразный во всех своих инкарнациях и двойниках, человек всякого пола и возраста одновременно, изъясняющийся во всех стилистических манерах и даже « в обратном порядке, на вдохе, не — из, но — вовнутрь» (206), согласно всем законам языка — существующим и окказионально создаваемым, — Палисандр проникает собою все уровни текста, замыкает на себя все элементы его структуры. *Он сам становится этим текстом*. Образно говоря, сверхгерой как бы превращается в «черную дыру», нарушающую все привычные законы искусства и втягивающую в себя весь роман. Деавтоматизируя образы мира и его обитателей, множа их обличья, автор как бы дестабилизирует эти образы, лишает их силы внутренней логичности и бросает в подчинение многоликому сверх-образу.

5.

Итак, принцип всеобщей деавтоматизации и его орудия — приемы двойничества, маски и мистификации — становятся в художественном мире «Палисандрии» структурообразующими. Маски надеваются не только на лицо заглавного персонажа в количестве, заставляющем вспомнить восклицание Осипа Брика: «Когда актер срывает с себя маску — под ней грим!»²³ или ряд последовательно снявшихся друг другу персонажей Борхеса (рассказ «В кругу развалин»). Масочный характер приобретают в романе образы реальных деятелей и исторических событий. Масочным становится само слово, что манифестируется уже в первой фразе пролога: «Вдруг случилось буквально следующее» (13). Фраза эта — своего рода визитная карточка всей последующей книги, предупреждающая: «читать медленно!» Вчитавшийся обнаружит: оба наречия («вдруг» и «буквально») выполняют исключительно эмотивную функцию и могут иметь лишь вспомогательную, но никак не самостоятельную логическую и / или художественную ценность. Оставшиеся же слова, («случилось следующее»), — стоя при абсолютном начале текста, не могут быть следствием и отказываются служить причиной чего бы то ни было. Раздутая интонацией пылкой бессодержательности (как и описанный выше афоризм о месте вторника в ряду дней недели), фраза повторяет пресловутую судьбу мыльного пузыря, говоря читателю: «Здесь ничего нет, читайте дальше». Единственный эффект, производимый первой фразой романа,

²³ См. в: Шкловский В. Третья фабрика. М.: «Круг», 1926. С. 70.

таким образом, оказывается чисто формального свойства: эта фраза есть маска, надетая на пустоту, она иконически предвосхищает последующие эволюции овеществляющейся формы и самоотрицающего содержания.

Действительно, текст зачастую описывает себя сам, откровенно обращает внимание читателя на свои основные вопросы: «Безвременье вредно, губительно. Оно разъедает структуру повествования до мутной неузнаваемости. И вместе с самим Палисандром мы перестаем понимать, в какой из его инкарнаций все это случается. Кто он — осиротевший мальчик Средневековья, юноша Железного века или старик Переходной эпохи, взыскующий приюта в том замке, где он по меньшей мере однажды родился и вырос? А может быть, он двулик — многолик, и происходящее с ним есть двудейство — иль многодейство? Неясно. Тем более, что привычная логика бытия достаточно опрокинута» (236).

Тема Времени — один из основных обертонов романа. Его можно подразделить, вполне традиционно, на время Вечности, время Истории и время личности. Однако иерархия этих категорий намеренно нарушается: сверхгерой довлеет над Историей и в своей величественной универсальности оказывается родственным Вечности. Тема Времени и образ часов закольцовывают текст. В прологе это — кремлевские часы на Спасской башне, на стрелках которых без шестнадцати девять повесился «дедоватый дядя» Палисандра, Лаврентий Берия. В эпилоге же это — Вселенная, оборачивающаяся не только Вечностью, но и собственными часами. Придя «на засаленную черную лестницу имени Достоевского», наклонившись «над пролетом имени Гаршина», повествователь оглядывается на свою, обрывающуюся ныне жизнь. Его переде́ргивает от отвращения.

«Автора вырвало.

И вращая стрелки вселенских часов — часов на миллионах небесных брильянтов в миллиарды карат — прихлынули в виде воспоминаний все остальные столетия». Приобщение ко Вселенной с ее «миллионами небесных брильянтов» в сопоставлении с болезненной боязнью героя относительно звезд (в английском издании роман так и был озаглавлен — «Астрофобия») может быть прочитано как воссоединение с вечностью, которой боится его живое тело и жаждет бессмертная душа.

Так заканчивается многоликий роман Саши Соколова. Роман, отрывающийся от единого образа мира и уходящий от прямых ответов на любые вопросы. Самой своей художественной структурой «Палисандрия» утверждает пафос одновременного, симультанного единства и многообразия всего: это «не столько роман, сколько не то чтобы

цикл, а каскад романов, плавно переходящих друг в друга естественными уступами: не успевает один закончиться, а следующий уж начался. Произведение выстроено по принципу пресловутой матрешки: роман в романе, роман в романе and so on»²⁴ (210).

Среди близких «литературных соседей» Соколова — А. Платонов и В. Набоков, жестко связывающие распадение традиционного образа мира с разрушением норм традиционной стилистики²⁵, а если так — непременно просятся в сравнение Хлебников и обэриуты. Причудливый, тщательно выверенный стиль, по-стихотворному насыщенный калейдоскопически-суггестивной образностью, роднит «Палисандрию» с «Петербургом» А. Белого, «Египетской маркой» О. Мандельштама, прозой Б. Пастернака. Исследователи усматривают сходство Соколова с Чеховым²⁶... В тексте романа присутствует отсылка к «Посмертным запискам старца Федора Кузьмича» Л. Толстого с их пафосом разделения / единства великого и ничтожного, царственного и преступного, с сюжетообразующим мотивом двойничества (унтер-офицер Струменский вполне может быть прототипом Палисандрова двойника, «морского кавалериста» Якова Незабудки), с желанием, оглянувшись назад, «рассказать повесть моей ужасной жизни».

Эта статья есть результат стремления к хотя бы первичному описанию замечательного, искусного романа. Без сомнения, он явится предметом дальнейших исследований — и сам по себе, и в рамках творческого мира Соколова, и в широких контекстах русской и мировой литературы. Горький, умирая, произнес о незавершенном «Климе Самгине» знаменитые слова: «Конец героя, конец романа, конец автора». В случае же с «Палисандрией» конец героя и конец текста этого романа, к счастью, не положили конца роману как жанру и уж совсем несколько не совпали с концом автора. Саша Соколов работает над новой книгой, и даже если старый роман мертв, то — да здравствует новый роман!

© Савельзон И.В., 2002

²⁴ И так далее (англ.).

²⁵ Ср. также постоянное введение в текст романа одного из важнейших платоновско-федоровских тезисов: «Смерти нет!» (113, 131 и др.)

²⁶ См. *Волгин М.* Бессмертное вчера. Чехов и Саша Соколов // Литературное обозрение. 1994. № 11/12. С. 13-15.