# Н. Л. Блищ (Минск)

КВАЗИРОМАН С. СОКОЛОВА «ПАЛИСАНДРИЯ»

## Поэтика романа Саши Соколова «Палисандрия» во многом соответствует важнейшим интенциям модернистского дискурса [2]. Жанровая природа романа полигенетична, она представляет собой некий конгломерат, составленный из комбинаций разных повествовательных структур, совокупность которых и формирует единый гипотетический квазироман. Это один из типичных жанров поэтики абсурда, подразумевающий полное слияние разнородных элементов.

Все стратегии автора направлены на пародийную интерпретацию трех весьма востребованных в эпоху Серебряного века жанровых форм: мемуарной, историко-биографической, металитературной. В начале романа Соколов создает иллюзию мемуарной референции. Мемуары, как известно, являлись излюбленной формой словесного творчества многих политических лидеров, именуемых автором «шайкой мемуаристов в составе предателей родин и палачей народов» [1, с. 35]. Однако авторские стратегии направлены не на пародирование того, что традиционно являлось предметом комического. Образ мемуариста Палисандра Дальберга оказывается собирательным пародийным отражением многих представителей культуры Серебряного века и эмиграции (А. Белый, М. Волошин, А. Блок, А. Ремизов, В. Набоков и др.). Биограф, которому передоверены записи Дальберга, вслед за мемуаристом занимается «мифотворчеством, подтасовкой фактов, …» [1, с. 13], что, по сути, является основным художественным приемом в автобиографических текстах, а также в политической практике. Пародией на историко-биографический роман выглядит история жизни героя, вовлеченного в исторический процесс, подменяемый свернутой процессуальностью, не имеющей ни начала, ни конца. История — это «часы процедурных раздумий о судьбах Родины» [1, с. 25]. В романе нет категории времени, однако текст изобилует временной символикой (часы Спасской башни, стрелки часов, часовщики, временщики).

Синтезу двух названных жанровых образований способствует имитирование металитературной формы, — привычной для русского модернизма тенденции, — ориентированной на описание самого творческого процесса. Семантический хаос лишь внешне устраняется видимой архитектурностью композиции текста и подчеркнуто грамотной диспозицией материала. Литературоведческая осведомленность автора настолько демонстративна, что абсурдное содержание романа оказывается органично вписанным в некоторый — часто общеизвестный, традиционный — канон. Показательны в этом отношении многочисленные самокомментарии, симулирующие литературоведческий анализ и, одновременно пародирующие металитературные пассажи модернистов, главным образом В. Набокова. Например, о специфике категории времени в романе Соколов пишет: «безвременье вредно, губительно. Оно разъедает структуру повествования до мутной неузнаваемости» [1, с. 236], вследствие чего «текст постепенно утрачивает присущую ему изначальную четкость и обретает расплывчатость» [1, с. 235]. Демонстративно узнаваем автокомментарий системы образов: «Переиначивая господина Флобера, я мог бы в сокрушенности сердца признаться, что Мажорет — это я » [1, с. 230]. Неоднократно назван основной художественный прием: «со мной случается ужебыло», или «я отчетливо вспомнил, как именно все уже было — было» [1,с. 233]. Соколов неоднократно ссылается на основной в его романе композиционный «принцип матрешки», что вызывает ассоциацию с модернистскими романами В. Брюсова и А. Белого, В. Набокова, где исторический, мистический и субъективно-авторский ракурсы совмещены в одном тексте наподобие матрешки. Постоянно присутствуют узнаваемые пародийные стилизации. Например, комментируя мемуарные записи Палисандра, биограф будто бы вскользь замечает, что тот «использует здесь прием амплификации. Он берет картину моего моментального озарения и накладывает ее на перспективу пространства и времен» [1, с. 231].

В «Палисандрии» Соколов создает квазибиографическое, квазиисторическое и квазитворческое пространства, в каждом из которых доведены до абсурда востребованные в эпоху модернизма жанровые формы и переосмыслены многие традиции.

Художественный абсурд романа порождается путем разрушения референциальных связей между сложившимися смыслами, восходящими к литературе Серебряного века, что обусловлено стремлением довести до абсурда идею возведения литературы в сверхдискурс, а автора в демиурги через негативную демонстрацию литературоцентризма. С одной стороны, Соколов манипулирует символистским приемом бесконечной обратимости смыслов: за каждым словом читатель интенсивно ищет цепную реакцию существующих подтекстов, а с другой — превращает его в антиприем.

Палисандр Дальберг — автор мемуарных записей, творит миф о самом себе, в основе которого реализованы приемы символистской практики жизнетворчества. Обращаясь к семантике образа мемуариста, трудно не заметить ряд прямых и косвенных отсылок к Пушкину: созвучие имен Палисандр — Александр; положение придворного поэта; неукротимое жизнелюбие. Микросюжеты о подвигах Палисандра подсвечены семантикой мистифицированных «Тайных записок» поэта. Стилизованны под записи из дневников поэта авторские пассажи: «Залеживался в ванной библиотеке своей до самого рассвета, работал верлибр и гекзаметр, амфибрахий и ямб», так как «создавал, освежал, разрабатывал виды и роды поэзии, прозы, драматургии» [1, с. 46]. И, наконец, искаженная цитация поэта: «Почти все жанры меня занимали, влекли» [1, с. 48]; и двукратное обращение к стихотворению «Что в имени тебе моем?». Совершенно очевидно, что Пушкин мыслится автором как культурный знак и как синекдоха русского литературного пантеона. Все проекции выстраиваются в двух не исключающих друг друга стратегиях: сакрализации имени поэта и всего, что с ним связано, и, одновременно, «приближения» его к себе, профанировании.

Вся послепушкинская эпоха, а особенно на рубеже ХIХ — ХХ веков, допускала «второе пришествие» Пушкина и формировала многочисленные культы писателей-пророков. Как известно, любой культ имеет в своей основе модель мифотворчества. Соколов воспроизводит процесс легитимного возведения в «пророки» в сюжетно-композиционном строении романа. В «Книге Изгнания» авторская стратегия направлена на подчеркивание «избранности», необычного происхождения и гениальных способностей Палисандра. При этом герой культа, как и положено, непризнан, выглядит «страстотерпцем» и «мучеником». В «Книге Дерзания» автор в пародийном ключе зашифровал этап взросления-инициации героя, проявлявшийся в гипертрофированном жизнелюбии и в революционной романтике, и как следствие — тюремное заключение. Тюремная камера в истории русской литературы воспринимается как место рождения писателя. Готовясь в «пророки», Палисандр заявляет: «во имя настоящего реноме путь мой в послание ляжет через террор и острог» [1, с. 61], что отсылает к легендам о писателях-революционерах, в том числе и о Достоевском. Микросюжеты о «массовом растлении престарелых» представляют собой перевернутый и многократно тиражированный мотив убийства старушки-процентщицы. «Книга Отмщения» воспроизводит мифологему «мытарств» мученика в буквальном смысле оказавшегося в нижних стратах. Сублимация садизма подчеркнута: «вешал ли я кошек? Нет», «правда, я ловил и душил цыплят».

«Книга Послания» завершает этап восхождения «пророка-писателя» на своеобразный Фавор-Олимп, заменяемый вершиной Власти. «Полагал ли я, будто вся предшествующая мне словесность есть лишь робкая проба пера?» [1, с. 257] — заключает уже канонизированный герой и становиться диктатором «Местоблюстителем». В самом начале мытарств героя представитель власти разъясняет Палисандру свою функцию в стратегии восхождения: «те люди, которым мы способствовали, создавали рекламу, оказывали достойное преследование, — они в послании благоденствуют. Иные даже в пророки выбились …» [1, с. 66]. Это совершенно прямая отсылка к историям «изгнания» и последующего санкционированного возведения в «пророки» русских писателей со времен Пушкина до современных автору «благоденствующих в послании» эмигрантов. Предметом многократного кодирования стал образ Солженицына. Все сказанное выше дешифруется в следующем ключе: власть является непосредственной участницей мифологизирования судьбы писателя и определяет пути превращения его в культовую фигуру.

Таким образом, на прагмасемантическом уровне квазиромана Соколов воспроизводит именно ту мифотворческую модель, на которой базируется культовый потенциал писателя и тем самым соединяет три эпохи: пушкинскую (нач. ХIХ в.) — модернистскую (рубеж ХIХ — ХХ в. в.) — современную (рубеж ХХ — ХХI) и возведенных в «писатели-пророки» Пушкина, Блока, Солженицына. Заметим, что все три кумира носят имя Александр. Определяя семантику имени: Палисандр — «дерево», Саша Соколов, возможно, провоцировал продолжения ассоциативного ряда: деревянный истукан, кем-то вытесанный, божок, идол, кумир. Процесс сотворения мифа о писателе-пророке автор посредством специфичных приемов переносит из плоскости художественной в политическую, сотворение мифа о диктаторе-пророке, однако этот аспект не может является предметом пристального внимания.

Игровой абсурд всегда разоблачает претензии языка на истинность и достоверность, вскрывает иллюзорность любого текста, организованного в соответствии с правилами культурного кода. Главенствующий принцип организации текста музыкальный, поскольку смысломодулирующую роль играют цепочки «древесных» (палисандровая древесина используется для изготовления музыкальных инструментов) и «музыкальных» метафор. В звучании названия слышится квазилатинская интерпретация: «поли-сандрия». При том, что «Сандро» есть итальянизированная (т. е. позднелатинская) форма «Саши», заглавие может быть понято как «много-сашевость»: Пушкин-Блок-Солженицын. От «древесной» метафоры ассоциации идут не только к «идолу», деревянной кукле, но и к ветвистой непредсказуемости текста, к дереву жизни, к биографическому родословному «древу», к пародии на схему творческой эволюции.

В качестве основного приема создания абсурдного в художественном тексте Соколов использует квазиэкфразис, который в тексте основан на корреляции вербального и иконического уровней. Благодаря данному приему текст наполняется словесными шаржами. Например: «Шагнул и канул психопатический Маяковский» похожий на «енотовидного чиновника», «в маскарадном костюме с жабо» [1, с. 34 — 55]; «грузно проследуют в беличьих душегрейках философы Шестов и Бердяев» [1, с. 255]; «снобируя толпу почитателей профланирует дворянский писатель Бунин, нобелевский лауреат» [1, с. 254].

Художественный текст превращается в замкнутый мир демонстративной литературной традиции, в основе которого лишь кажущееся подобие. Пытаясь вписаться в литературный пантеон, Дальберг сообщает, что он появился на свет в семье «потомственных руконаложников», однако далее выясняется, что речь идет не о русских поэтах, покончивших самоубийством, а о политиках и их борьбе за власть.

Саша Соколов стремится к созданию эффекта семиотического изобилия, обладающего в конечном итоге нулевой информативностью. Прагмасемантика текста ярче всего проявилась в абсурдных пародиях, созданных путем вышивания бисером цитат из стихов представителей русского модернизма по шелку виртуозной прозы: «Из дверей занавешенных густо, Взошел человек без ушей и щек [1, с. 61]; «тот челн, что был мал и утл» [1, с. 68]; «О, прости (ты) меня, Шагане» [1, с. 141]; «Когда ты на клиросе пела» [1, с. 223]; «Гложет старость постоянно тело бренное мое» [1, с. 209]. Автором пародируются и элементы символистского жизнетворчества: «торговое судно семейного процветания». Объектом пародирования стала и бессмысленность логики эмигрантского бытия, именно по этой причине герой становится коллекционером «останков соотечественников, умерших вне родины» [1, с. 252].

Несмотря на явное влияние постмодернизма и общую политическую тенденциозность, несмотря на пародирование стереотипов массового сознания, прагмасемантические аспекты, лежащие на поверхности и легко поддающиеся выявлению, свидетельствуют о том, что Саша Соколов — пленник модернистских идей. Отсюда несоответствие поставленных целей способам выражения, что, безусловно, осознавалось им самим и обозначено в финале произведения: «заранее благодарен доброжелательным критикам, посылаю все части речи, со всеми интертекстами» [1, с. 268].

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1.Соколов С. Палисандрия. СПб: «Симпозиум», 2000.

2. «Палисандрия» рассматривается в рамках системы постмодернизма в следующих работах: Липовецкий М. Н. Постмодернизм: агрессия и саморегуляция Хаоса // Русская литература ХХ века: закономерности исторического развития. — Екатеринбург, 2005.; Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. — СПб., 2001; Курицын В. Русский литературный постмодернизм. — М.: ОГИ, 2000.

Однако не все исследователи современного литературного процесса придерживаются данного взгляда. См.: Эпштейн М. Постмодернизм в России: Литература и теория. М.2000; Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 — 90-е годы ХХ века — начало ХХI века). — СПб., 2004.