

Орнаментализм в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»

Орнаментализм — сложное историко-литературное явление. Очевидно, что усиление орнаментализма обусловлено какими-то закономерностями, присущими ему и возможностями, которые этот стиль даёт авторам, а также логикой развития самой литературы, в которой однажды возникшие тенденции продолжают так или иначе оставаться актуальными.

Основное свойство орнаментального стиля, по мнению Д. С. Лихачёва, состоит в том, что слово в орнаментальном стиле имеет стиховую природу. Орнаментализм делает слово самоценным, вскрывает его дополнительные значения, создавая, таким образом, сверхсмысл, ощущение единства и целостности всех образов, формирующееся на уровне стиля. Это свойство стиля, было востребовано как древнерусской литературой, так и русской литературой начала двадцатого века, создавало эффект надсмыслового значения слова, уводящего читателя в первом случае — в мир духовного, а во втором — в сферу неомифа.

Во второй половине XX в. орнаментализм наиболее последовательно реализуется в стиле Саши Соколова, в частности — в его романе «Между собакой и волком». Использование орнаментального стиля Соколовым объясняется основной проблематикой всего творчества писателя — попыткой преодолеть ограниченность слова, раскрыть его истинные возможности. Роман «Между собакой и волком» является наиболее ярким примером такого стремления. Неясный сюжет, постоянное двоение, умножение и «путаница» персонажей, особая языковая логика развития повествования — всё это создаёт преграды для поверхностного считывания сюжета, превращая чтение романа в постоянную борьбу с языковыми стереотипами. Сложность романа усугубляется и тем, что он распадается на три части: в первом комплексе глав субъектом речи является некий Илья Петрикеич Зынзырэлла, странствующий нищий, юродивый калека, точильщик; второй комплекс глав — «Ловчие повести» и «Картинки с выставки» — написан от лица «стилизованного автора», как называет его сам Саша Соколов¹; третий комплекс глав представляет собой сборник стихов, написанных героем романа Яковом Ильичём Паламахтёровым.

Главы, субъектом речи которых является Илья Петрикеич Зынзырэлла (или Дзынзырэлла) выделяются среди остальных глав наличием рассказчика. Рассказчик этот может быть рассмотрен как типичный герой так называемого «характерного сказа»²: он представляет определённую социальную среду, его речь обращена к слушателю (формально — некоему Сидору Фомичу Пожилых, следователю по особо важным делам, к которому он обращается, жалуясь на то, что егеря украли у него костыли). Речь в той или иной степени спонтанна и носит приметы именно устного повествования. Однако за внешней формой характерного сказа скрывается особое слово — не разговорное, а литературное, часто — почти стиховое, рождающее смыслы, которые не способен продуцировать типичный герой характерного сказа. Приведём пример использования такого слова:

Человек я для данных мест сравнительно посторонний, но поскольку **точильщик**, постольку **точку ножи-ножницы**, и с панталыку меня вряд ли, пожалуй, сбить, пусть я с первого взгляда и совершенный культяп. **Точу и косы, и топоры**, и другой хозтовар, но такие подробности только усугубили бы *речь*. По *реченной* причине опускаю и события-и-с-колокольни долой лет, лишь настаиваю, что до сего дня вплоть в судимые не попал, даром что обитал в значительных городах (...) В чём и раскаиваюсь, избрав для этого артель индивидов имени **Д. Заточника**. (...) В теплоту — всё те же **ножи**: ходим вокруг да около и отходим в отхожие промысла. Наоборот, в морозы обслуживаем население по **точке** и клёпке, поелику с ноября по апрель, ежедневно, без выходных, бобылье и уроды наподобие вашенского корреспондента звенят и крутятся на зеркале вод, а как смеркнется — так Вы приветствуете их в трёхэтажной тошнилковке, прозванной с чьей-то заезжей руки кубарэ; но Илью среди них не обрящете. Вам взгрустнётся: что он за мымра такой, почему не сообразит себе пару **точёных**, как у людей, неужель презирает **пошаркать на острых по гладкому**, ужели гребует кружечкой полезно-общественного пивка? Заблуждение, от свойственного ни в чём да не отрекусь, и не из тех я **точильщиков**, которые *не востры суть*. (...)..полюбил раскатиться — и не уймёшь, было б чем отпихнуться — **дзын раза**, гражданин Пожилых, **дзын раза**, и *подъелькивай, брюзжи себе до Валдай-пристани*...³

Мы видим, что в отрывке основной пласт использованной лексики связан с точением и острыми предметами (точильщик, точку ножи-ножницы, точу и косы, и топоры, ножи, обслуживаем по точке, пара точёных). Периодически в монолог рассказчика вторгаются лексемы со значением «говорения» — речь, реченная причина. Тематически «точение» и «говорение» объединяются в имени Д. Заточника (это имя несет в себе значение «точения» и «остроты»), а сама фигура Даниила актуализирует значение автора литературного произведения, а следовательно — художника слова). Далее возникает образ катка и катания на коньках. При этом лексемы «каток» и «коньки» заменяют субстан-

тивированные прилагательные «точёные», «острые», «гладкий». Далее рассказчик начинает имитировать звук скольжения о лёд: «дзын раза, гражданин Пожилых, дзын раза» и вдруг продолжает, казалось бы, путая глаголы, обозначающие скольжение с глаголами говорения: «подъелькивай, брюзжи себе до Валдай пристани». Тем не менее, этот последний оборот — вовсе не ошибка рассказчика, а буквальная реализация метафоры, лежащей в основе пословицы «Болтай, болтай, недалеко (до) Валдай». Такое же пересечение разных смыслов возникает, когда Илья заявляет, что он «не из тех точильщиков, которые не востры суть». Получается, что в отрывке тематически и лексически выстраивается следующий ряд: точение-точильщик-заточник-говорение-острота-скольжение-смыслы-говорение. И словоохотливость рассказчика, и род его занятий и увлечения его, и даже фамилия — **Зы**нзырэлла (или **Дзы**нзырэлла), — всё это пересекается в единой смысловой точке. План выражения значительно превосходит обилием смыслов план содержания и в то же время — не разрушает его.

Прибавим сюда метризацию (основа которой — анапест), ассонансы, повторы, как словесные, так и смысловые, и мы получим весомые причины для того, чтобы говорить о чертах орнаментальной прозы в данном фрагменте.

Важно отметить, что рама письма-обращения и присущий этому жанру канцелярский дискурс не исчерпывает стиль глав, формальным субъектом которых является Илья Петрикеич.

Рассмотрим ещё один фрагмент романа:

В местности глухой, где спасается древнеюший люд-глухарь, которому вся твоя филармония вне надобности; или в области тупой, где никто ничего не сечёт, не режет, не рубит из-за лени повальной; в местности тупой и в области глухой к исходу напрасно изжитого света, когда людям играл, а они не вняли, иль домогался, поточить ли не требуется то да сё, дабы иметь на пропитание с них, но не вынесли ни малой даже иглы, разузнай у старого коромысла дорогу к воде и канай, пустобрюхий, к ней в гости, что к теще на званый борщ. Ты хромай большакама на единосушной ноге, ковыляй заливными лузьями, осененный блёстким узорочьем. Что такое, что это, словно бы засветилось там тускло-вато так, словно бы тля блудящая на кладбище Быгодоц? Что засквозило в чапыхниках серебром наподобие как бы того, как сквозит алюминиевый котелок твой недраенный в прорехах нештопанной сумы твоей? Что это там польхнуло кубовым холодным огнём, будто бы из-под купецкой полы на базаре сосуд гусь-хрустальный с сиволдаем бесценным в очи твои суховатые польхнул? Что это там развеивается впереди сарафанной рюшью, тёщиным языком? Что да что, ишь — чевокалка какой выискался, беда мне с тобой. Волчья река это, паря, твоя родная. Ты скажи ей: ау, старшая, напои меня, огорченного, текучей собой, накорми перехожего своими ракушками, мне их побольше дай, они приятны на вкус.

Их предоставь лишь, а соль и спички имею с собой всегда, ну и спать, разумеется, уложи вдоль течения, камышек под затылок помягче сунь. И она говорит: для тебя мне, Илюша из Городнищ, ничего, если разобраться, не жаль; например, воды — хоть залейся; и такое же положение с ракушками — кушай и не считай. А камышек — хочешь под голову, хочешь — на шею дам, отдохай тогда на здоревье хоть до Страшного Суда.

Отрывок организован по типу волшебной сказки: герой-путник (у которого, кстати сказать, есть сума с набором определённых регламентированных предметов — соль, спички) приходит к реке как к волшебному помощнику, обращается к ней с заранее подсказанной себе же речью, за которую река дает ему кров, еду и возможность перехода в иной мир — камень на шею. На уровне стиля отрывок тоже организует дискурс волшебной сказки: характерные обороты «в местности глухой — в области тупой», «напои меня, огорченного — накорми перехожего», обращение «Илюша из Городнищ». Однако приведенный фрагмент не является точной стилизацией. Дискурс волшебной сказки здесь доминирует, но не подчиняет себе полностью лексический пласт. Так «область тупая», где «никто ничего не сечёт, не режет, не рубит из-за лени повальной» явно существует в тексте в двух значениях — тупой как незаточенный и как глупый. Получается, что в лексеме появляется два семантических центра, и читаться она может и как жаргонизм, и как литературное слово. При этом оба смысла не вступают в конфликт, а дополняют друг друга. То же происходит и с глаголом «не сечёт». Включая его в ряд «не рубит, не режет», автор с одной стороны, актуализирует его литературное значение; с другой стороны, из-за такой явной, нарочитой актуализации ещё более выпукло проступает иное, жаргонное значение — «не понимает». Таким образом, значение остроты, о котором говорилось выше, расширяется и применяется уже не только к острому языку и острой речи, но и к острому уму.

Вторжение несвойственных волшебной сказке оборотов продолжается и дальше — «тля блудящая», «чевокалка». Вводные слова и обороты «разумеется», «если разобраться» тоже вводят в текст оттенки современного разговора.

Получается, что приведённый текст чрезвычайно разнороден, но, тем не менее, воспринимается читателем как нечто целостное. Ощущение целостности рождается здесь не только за счет наличия организующего текст дискурса волшебной сказки (в более широком контексте, как мы уже видели, он соединяется с другими дискурсами, например, с канцелярским), но и общим смыслом, рождающимся благодаря пересечению

значений лексем и «скреплению» этих лексем единым сказовым ритмом.

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем и в следующем отрывке:

Пора нам, следовательно, в театр. В зарослях особи́лся, под номером раз, дом горбатый. Дом-не дом, а часовня из бывших с ампутированным крестом, и растенья белеющие, ивы что ли, склонились над ней, как анатомы. А табличка старинного начертенья вам сообщала: анатомический театр. Там у нас санитар знакомый дежурства нёс. Задвигаемся сразу к нему, в подвал: сторожуешь? Показывай давай артистов своих. Санитар погреба нараспах — смотри, не жаль, за показы пока не взимаю. (...) Гостеприимцу — вопрос: как выдержи́ваешь в таком тартаре служить, ведь не грустно, не гребостно ль?...

Здесь мы снова наблюдаем пересечение разнородной лексики, дискурсов и смыслов: дом с ампутированным крестом, над которым склонились деревья-анатомы (т. е. по сути — мертвая церковь, которую уже успели расчлени́ть) оказывается анатомическим театром. Типичное для советского времени явление — использование церквей под хозяйственные нужды — благодаря остранению (само слово «особи́лся» говорит о том, что дом выделяется из общего больничного пространства, сам по себе является особым) переосмысливается и становится художественным образом. Образ этот — образ ветхого, мёртвого уже здания и в то же время — объекта неясного, размытого («дом-не дом») соотносится с архетипом волшебного дома-избушки (он ещё и горбатый), где происходит обряд инициации. В этом смысле характерен дискурс, в котором возникает этот образ — дискурс волшебной сказки. Но на этом автор не останавливается. Его привлекает еще одна возможность для построения образа, заложенная в названии «анатомический театр», и он развивает значение театра: трупы начинают восприниматься рассказчиком как актеры, и ходит он не столько в морг, сколько посмотреть представление. На перекрестке этих значений рождается еще одно, самое главное — значение смерти как лицедейства, операций, проделываемых над мертвым телом как обряда, свершаемого в доме с ампутированным крестом. Зарождается своеобразное амбивалентное отношение к смерти, которое, впрочем, не выходит за этические границы и не мешает рассказчику сокрушаться по поводу погибшей девушки или же расспрашивать санитаря о том, насколько «грёбостен»⁴ его труд. Таким образом, образ морга окончательно не разрушается, но автор указывает на принципиально иные возможности его трактовки — как дома на границе двух миров (жизни и смерти) и как театра.

Такой трактовке образа дома-часовни-избушки-морга-театра соответствует образ героя волшебной сказки, который благодаря санитару

(волшебному помощнику, обитающему в «избушке») обретает новые одежды:

Мы откланялись — и в партер: санитар-санитар, дай нам хламиды какие-нибудь, не в пижамах же до мест назначения добираться. И вытряхивает Иван из каптёрки одежду — ворох ворохом: налетай. Сколько ж душ добродушных по подвалам у нас сыроватым рассеяно! Благодарствуй, медбрат дядя Ванечка, тароватости твоей мы племяннички. Объяснял: поновой туалеты приносят артистам родичи, а обноски с испугу нередко не требуют. Выбрал я тогда себе галифе адмиральское голубое, парадное, выбрал в тот раз чиновничий шапокляк набекрень...

Ощущение страха перед мертвецами словно бы пропадает — они — артисты, а значит, позаимствовать их «туалеты» — не грех. Образы смерти-игры и морга-театра наслаиваются на «сказочный» дискурс и на ритмику, свойственную фольклорным сказаниям и создают образ смерти, нестрашной герою.

Получается, что разнородные дискурсы соединены в главах, формальным субъектом речи которых является Илья Петрикеич, единым стилем, единой работой со словом и образом. Происходит разрушение традиционных фразеологических оборотов, традиционных образов, автор каждый раз остраняет их, заставляет читателя вскрывать в них новые оттенки значений, которые позволяют переносить их на принципиально новые предметы и понятия. Так, к примеру, происходит с названием артели, в которой работает герой — «артели индивидов имени Д. Заточника». Имя Даниила Заточника имеет у читателя, во-первых, стойкую ассоциацию с древнерусской литературой, а во-вторых, принято считать его производным от «заточение» (ведь именно из заточения обращается Заточник к князю). Оно, однако, явно оказывается в несвойственном ему контексте советской традиции называть учреждения именами знаменитых людей. Нетипичные для имени «Заточник» условия актуализируют другую его семантику — точение, которая напрямую связана с деятельностью артели. Так происходит *перестройка* как имени собственного, так и образа.

Аналогично автор работает со словом и в главах, субъектом речи которых является «стилизированный автор» и которые, главным образом, отражают сознание другого героя романа — Якова Ильича Паламахтёрова.

Пейте и закусьвайте. И сама пила и закусьвала. Звали *Марией*. *Маши*нист пил, закусьвал, звал *Мариной* и пере*ж*евывал то *же* самое — доро*ж*ное, *ж*елезное, *с*кучное, переливая из Орехова в Зуево. *П*ост*я*нно летели под*ш*ипники, горели буксы, *с*ооб*щ*ались показания манометра, и перед *к*а*ж*дым тоннелем неукоснительно захлопывалось поддувало и открывался сифон.

Ритмика и звукопись соединяют образы машиниста, железной дороги, движения в единый смысловой комплекс, создают синкретичный художественный мир. В то же время характерная для Саши Соколова перестройка фразеологизма «переливать из пустого в порожнее» свидетельствует о предельной филологичности текста и соответственно — о литературности мира романа.

Похожее соединение образов происходит и при описании свидания Марии с машинистом во время дождя:

...сквозили зарницы тайного. Станет явным за полночь, когда сквозь сон услышишь, как во дворе шепотом забредит дождь-машинист и вся земля, опьянённая, отравленная настоем осени Маша, горестно покорится ему, приемля его настырное мелкое семя».

Земля, принимающая семя дождя и Мария, принимающая семя машиниста, становятся единым образом, основанном на культурном образе женщины-матери-земли.

Кроме того, нельзя не отметить немотивированные, на первый взгляд, скачки сюжета, характерные для романа «Между собакой и волком». Они, как может показаться, почти никогда не обусловлены какими-либо объективными обстоятельствами. Напротив, всячески подчёркивается их произвольность. Так крик «Газетные новости!» провоцирует повествователя на сообщение о том, что «ещё в Лапландии не доили коров, ещё в Назарете не кричал муэдзин, а на охотничьей мызе французского короля всё ещё пили *chartreuse*».

Этот резкий переход, в свою очередь, позволяет дать своеобразную «вставную новеллу» о трагической гибели короля во время застольного балагурства. Возвращение же к основному повествованию, в мир волжских лесов и доезжачего Паламахтёрова происходит через сон королевы, которой снится:

...дикий вепрь с физиономией ненавистного ей горбуна-доезжачего восхищённо ласкает её под сенью камелий возле купален. (...) Ей мнится, что некоторые из егерей, скрывавшиеся в беседке и бывшие тайными свидетелями недостойной сцены, желали бы насмеяться над её августейшем бесчестьем.

Очевидно, что в смене микросюжетов действует тот же механизм, что в работе со словом и с образом: они не подчиняются традиционной логике повествования, а происходят из-за, казалось бы, побочных деталей. Тем не менее, именно эти детали и важны для Саши Соколова, который наглядно демонстрирует очевидный для него тезис: *«А любит Б, Б — В, В — Г. Какая доука. Если любое сравнение клавикиант, то всякий сюжет — инвалид высшей марки, член привилегированной*

*гильдии калик переходжик, коего благодетельная вдова залучает под вечер дабы умыть безногому ноги его»*⁵.

Уничтожая традиционные сюжетные ходы, Саша Соколов обнаруживает возможности творения сюжета в самом языке. При этом микросюжеты, сплетаясь, образуют единое причудливое орнаментальное повествование.

В свете проблемы орнаментализма необходимо отметить систему лейтмотивов, которая проходит через главы «от Ильи Петрикеича» и через главы «от стилизованного автора» и в определённом смысле соединяет их в единое целое. Дело в том, что Дзынзырэлла и Паламахтёров живут на разных берегах реки Итиль, что подчеркивает и противоположность их позиций, и одновременно — их схожесть, слитность. По сути, они говорят и мыслят об одних и тех же вещах, но с разных точек зрения. Так Орина, по которой беспрестанно тоскует и сокрушается Илья в интерпретации Паламахтёрова — Марина. Интересно, что в образах обеих этих героинь, являющихся отражением друг друга, также присутствует двойственность: Орина одновременно и обычная продажная женщина, работающая в башне на железнодорожной станции, готовая отдаться за гребень любому машинисту или смазчику, и — предвестница смерти, «Вечная Жизнь», забирающая с собой мужчин, после чего они трагически погибают; в образе Марины же соединяются черты блудницы и святой. Два разных и одновременно схожих образа, каждый из которых тоже, в свою очередь, двойится, оказываются, благодаря специфике сюжетно-композиционного и стилистического построения романа одним целым, бинарные оппозиции сближаются.

То же происходит и с другими образами романа: образ волка, с одной стороны, неразрывно связан с Ильей⁶, а образ собаки — с егерем и охотником Паламахтёровым: «Полубуйтесь-ка, кстати, на наших ублюдков и выборзков. Пугающе длинные, гадкие, закрученные по-обезьяньи, будто филипповские кренделя, оставляют ли их хвосты хоть призрачную надежду на благородство кровей». Однако Илья Петрикеич, считая, что убивает в лесу волка, как выясняется позже, убивает борзую собаку. Таким образом, отличительные черты двух героев снова смешиваются, и эти объединения образов, сюжетов, мотивов является концептуальной чертой романа «Между собакой и волком». Мы склонны считать, что такое постоянное и явно намеренное сближение бинарных оппозиций в романе на уровне лейтмотивов и сюжетных линий, выступающее единым комплексом со стилем автора, с его работой со словом, также является проявлением орнаментализма.

Для Саши Соколова орнаментализм становится конструктивной чертой творчества и позволяет решить основную проблему его творчества — проблему поиска нового художественного слова, причём механизм работы со словом посредством орнаментальной поэтической прозы распространяется у Саши Соколова и на сюжет, и на персонажей. Свойство орнаментального стиля — возможность сближать бинарные оппозиции посредством нахождения некоего сверхсмысла — используется Соколовым для построения всего романа, основной идеей которого становится зыбкость вещей и явлений. Орнаментализм в контексте творчества Саши Соколова становится максимально широким явлением и выходит уже за границы стиля как такового, реализуясь в работе с образом, лейтмотивами, сюжетными линиями, становясь остраивающим механизмом произведения.

Примечания

- ¹ «Картинки с выставки» ... написаны от лица автора, но автора стилизованного, т. е. опять же не от моего лица прямо» — цит по: *Смит Дж.* Стихи в романе Саши Соколова «Между собакой и волком» // <http://akost.nm.ru/sas2.html>. Мы в дальнейшем будем пользоваться этим авторским термином для обозначения субъекта речи в данных главах.
- ² Термин «характерный сказ» употребляется нам в соответствии с тем, как понимает его В. Шмид. См.: *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 261–267.
- ³ Здесь и далее — курсив в цитатах везде мой. — *А. А.*
- ⁴ В данном случае слово «грёбостен» является производным от «грёбаный», т. е. заменой слова «неприличный».
- ⁵ *Соколов С. Palissandr — c'est Moi?* <http://www.podrobnее.ru/microuho/disk1/Moshkov1/PROZA/SOKOLOV/glagol.html>
- ⁶ «Илья Пророк — святой, в честь которого назван герой романа, связан в народных представлениях с волками; его образ восходит к образу Перуна — тучегонителя и “волчьего пастыря”, который и сам способен оборачиваться волком» (*Яблоков Е. А.* «Нашёл я начало дороги отсюда — туда»: О мотивной структуре романа Саши Соколова «Между собакой и волком» // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С. 210).

«Элегии на стороны света» Елены Шварц

В этой работе мы рассмотрим «Элегии на стороны света» Елены Шварц. Посредством их анализа мы собираемся показать, как поэт пытается дать форму миру и как он стремится найти свое «я». Ключевым в анализе станет образ круга, поскольку он является у Елены Шварц символом некой реконструкции мира. Мы решили изучить цикл «Элегии на стороны света», состоящий из четырех стихотворений, написанных в 1978 г. Выбор обоснован тем, что само название указывает на связь стихотворений с темой «ориентации» — это, своего рода, программные стихотворения, в которых излагаются мысли поэта о географии и о структуре мира. Кроме того, существует пятая элегия, «Большая Элегия на пятую сторону света», сочиненная в 1997 г., которую интересно сравнить с четырьмя первыми с целью понять путь, проделанный поэтом за двадцать лет. Поэтому сначала мы рассмотрим «Элегии на стороны света» в их совокупности и попытаемся обнаружить общность их структуры, а затем обратимся к «Большой Элегии на пятую сторону света», чтобы подвести итоги поиску лирическим героем иного мира, иной географии.

В «Элегиях на стороны света», как и в большинстве стихотворений Елены Шварц, лирический герой ищет «кого-то», кто назван иногда Богом, двойником, а иногда «тайным я». Этот двойник находится в другом мире, за горизонтом. Поэтому герою придется нарушить структуру своего мира, чтобы заглянуть в другое пространство. Каждая из «Элегий на стороны света» посвящена одной из сторон света, и каждая построена по указанной выше схеме.

Первая элегия — «Северная Элегия» — состоит из четырех строф и стольких же картин-действий. Три первые строфы, на первый взгляд, совсем не связаны — место действия, субъект и сюжет каждый раз меняются. Их объединяет лишь мотив круга, символизирующий замкнутость мира, в котором живет лирический герой. Этот мотив мы находим во многих стихотворениях Елены Шварц. На наш взгляд, самым показательным в этом смысле является стихотворение «Новорожденному» (1968), в котором изображается рождение младенца: «Но что-то дрогнуло и вниз / Рвануло тяжело к земле / Младенец вздрогнул, обернулся, / Хотел вернуться, не вернулся, / И белый свет