

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

Восьмая

международная летняя школа по русской литературе

Статьи и материалы

Каукоемриälä (Цвелодубово)
Свое издательство
2012

Стилистические корни «Палисандрии»¹

Роман Саши Соколова «Палисандрия» (1985)² — важная веха в истории русской литературы. Два наиболее примечательные его достижения состоят в создании странного, но симпатичного главного героя и эксцентричного, но в некотором смысле своевременного языкового стиля, адекватного этому герою и связанным с ним нарративным задачам. Определять место, которое эта книга займет на шкале русских литературных шедевров, еще рано, но очевидно родство Палисандра с кругом таких персонажей, как Евгений Онегин, Козьма Прутков, Хулио Хуренито, Остап Бендер и Гумберт Гумберт.

Несмотря на свою первоначальную эмигрантскую изолированность от широкого русского читателя, «Палисандрия» сразу же получила признание со стороны западных славистов, наметивших тематический и стилевой профиль романа. В этой статье я сосредоточусь на некоторых специфических чертах его стиля, принимая знакомство читателя с романом и его первыми критическими оценками за данное³. Я начну с соображений о ряде интертекстуальных аспектов «Палисандрии», чтобы затем перейти к ее главной интертекстуальной составляющей, — «военно-патриотической» традиции и ее преломлениям в тексте, в частности к тому, как она сочетается в романе со своей «декадентской» противоположностью.

¹ Слегка сокращенный перевод статьи: Alexander Zholkovsky. The Stylistic Roots of *Palisandria* в журнале *Canadian-American Slavic Studies* 21 (3–4; Fall-Winter 1987), pp. 369–400, — в специальном выпуске, посвященном творчеству Саши Соколова (составитель — Д. Бартон Джонсон). За замечания и подсказки я признателен Д. Бартону Джонсону, Ольге Матич и Томасу Венцлова.

² Ann Arbor: Ardis, 1985; все ссылки даются на это издание.

³ См. Olga Matich. Sasha Sokolov's Palisandriia: History and Myth // *Russian Review*, 45 (3) (1986), pp. 415–426; D. Barton Johnson. Sasha Sokolov's Palisandriia // *Slavic and East European Journal*, 30 (3) (1986), pp. 389–403; Борис Гройс. Жизнь как утопия и утопия как жизнь: искусство соц-арта // *Синтаксис* 18 (1987), сс. 177–178; И. С. [Игорь Смирнов]. Непознаваемый субъект: бессубъектность, полисубъектность, иносубъектность // *Беседа*, 6 (1987), сс. 137–143.

I. Интертексты и стиль

1. Граница между **стилем** и **интертекстуальностью** вообще проблематична, поскольку определяется тем маршрутом, который писатель прокладывает через территории, занятые авторами, влияние которых он стремится преодолеть⁴. Это особенно характерно для таких открыто металитературных текстов, как «Палисандрия»⁵, страницы которой изобилуют цитатами, аллюзиями, коллажами и стилизациями. Об интертекстуальном аккомпанементе «Палисандрии» можно было бы написать целую книгу, но здесь я ограничусь лишь некоторыми представительными примерами.

Прежде всего, многочисленны **эксплицитные отсылки** — литературные имена, литературоведческие категории и цитаты, которыми повествователь-графоман демонстративно уснащает свой текст: благословляющий Пушкина Державин, Гаршин и его самоубийство, Боборыкин, Чехов, Пастернак, Солоухин, *он же* Солженицын (!); Лопе де Вега, Скворода, Казанова, Бальзак; Шекспир и *Веселые Виндзорские кумушки*, Джойс и *Уллис*, Бекетт и *Годо*; дуб Андрея Болконского, гоголевский майор Ковалев; «маленький человек» русской литературы, акмеистские скамейки, символистская эстетика; «Все тонет в фарисействе!» — вспомнил я слова Пастернака» (с. 153); и т. п.

Столь же недвусмысленны всем известные заголовки и цитаты, попутно вводимые в текст в самых неожиданных местах: *Оскорблю и унижу* (Достоевский), *дворянского пожилого гнезда* (Тургенев), слово *вакханалия* спустя несколько строчек после упоминания о Пастернаке, *мусорный ветер* (Платонов), в *невидимых миру слезах и до смешного сквозь слезу* (Гоголь), *среди шумного бала* (А. К. Толстой), *Зацелую допьяна* (Есенин) и т. п.⁶

⁴ Это прямая отсылка к: Harold Bloom. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York: Macmillan, 1973). Блумовский подход в сущности представляет собой фрейдистскую транскрипцию формалистского концепта эволюции как борьбы литературных детей с их отцами.

⁵ Ср. у Палисандра: *писавшие об этих писавших, а также писавшие о писавших насчет писавших* (с. 20).

⁶ См. также: *молодой Карузо* (голливудский фильм), *сон моего филигранного разума* (Гойя), *лучший, талантливейший* (Сталин о Маяковском), *когда же придет настоящий день...?* (Н. А. Добролюбов), *А был ли мальчик?* (Горький), «Жизнь Клина Самгина»; *без вины виноватость* (А. Н. Островский), *память сердца* (Батюшков и советский фильм); *Не стесняйтесь — делайте свою интимную жизнь с Палисандра* (Маяковский); *театральный развезд* (Гоголь); *Прост, как мычанье!* (Маяковский); вызов персов российскому консульству

Но налицо и менее четкие **аллюзии**, смазанные искажениями или настолько обобщенные, что отсылают скорее к мотивам, нежели к конкретным текстам и таким образом граничат с чисто типологической интертекстуальностью. Тем не менее, в большинстве случаев их источники все же поддаются распознаванию. Слова Берии перед самоубийством: *Ах, Иосиф, Иосиф, зачем ты оставил нас, генацвале?!* (с. 10) звучат как подражание предсмертной жалобе Христа. Повторяющийся мотив фальшивой искренности старого солдата, выглядящей особенно иронически, когда *честная* критика больше напоминает лесть, может отсылать к Первому Министру из «Голого короля» Евгения Шварца. Встречи, на которые к Палисандру является *горбатая и придурочная побируха с... кладбища* (с. 99), по-видимому, восходят к связи Федора Павловича Карамазова с Лизаветой Смердящей, а *лопушок*, будто бы произрастающий на ее могиле, — к базаровскому представлению о жизни после смерти («Отцы и дети»).

Такой бриколаж из разнородных источников характерен для «Палисандрии». *Гирька ходиков*, падающая на детский нос Палисандра из-за того, что *распалась цепь времен* (с. 103), сплавляет фрагмент из начальной сцены «Тристрама Шенди» с классической фразой Гамлета. Сложный каламбур на глаголе *играть*, по поводу казни Берии, разыгрываемой майором Гекубой (с. 199–201)⁷, восходит к пастернаковскому стихотворению об актрисе, играющей Марию Стюарт (*Сколько надо отваги...* из цикла «Вакханалия»), к мотиву карточных проигрышей (частому в русской литературе), к хлестаковской фразе (*в дороге... поиздержался*) и, возможно, к оркестровому аккомпанементу экзекуции в «Приглашении на казнь» Набокова. Словесная игра у Соколова порой столь насыщена, что за одним словом может стоять целый набор источников. Название станции *Эмск-Кабацкий* (с. 69), отсылает к первой букве слова *Москва*, к бюрократической железнодорожной топониимике (типа *Москва-Товарная*), к стилизованно-секретным названиям городов в советской прозе (ср. «город Энск», в м «Двух капита-

(аллюзия на убийство Грибоедова) ж пение *в церковном хоре* (Блок); *прослулся... Каждой веткой. И птицей* (Фет), *одиночество сверхмарафонца* (ср. роман Алана Силлитоу), *Время, вперед* (Катаев).

⁷ Этот тематически и композиционно важный эпизод чрезвычайно богат интертекстуально. В частности, имя майора представляет собой русский вариант имени Несуба (да и вопрос сформулирован а la Гамлет: *что именно вам Гекуба?*), но звучит и как возможное грузинское имя (с намеком на национальность Берии и реальное сходство со Сталиным актера Геловани, игравшего его в фильме «Падение Берлина»); не исключено влияние имени легендарного пограничника Карацупы.

нах» Каверина) и, конечно, к есенинской «Москве кабацкой». В других случаях имеют место не столько многослойные отсылки, сколько колебания между источниками. Так, обмен письмами в пределах одного дома между Палисандром и Модерати (с. 244 сл.) напоминает как о «Переписке из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, так и об аналогичной ситуации в «Бесах». А за словами Палисандра *Молчит... народ мой* (с. 24) слышатся соответствующие места из финала «Бориса Годунова» (*Народ безмолвствует*) и из «Мертвых душ» (*Русь-тройка... не дает ответа*).

Один из повторяющихся эффектов состоит в оригинальной прозаизации поэтического материала, при которой в качестве строительных блоков текста используются известные стихотворные фрагменты: пушкинские оргиастические *последние содрогания*, знаменитая *перчатка с левой руки* Ахматовой, пробуждение, которое по пастернаковски *застигало... врасплох*, оборот *растелена и постель* из скандального стихотворения Евтушенко и т. д. Целые эпизоды оказываются развернутыми прозаическими вариациями на сюжеты знаменитых стихотворений. Так, история о соблазнении героини *проезжим корнетом* (с. 50) подверстывает к сюжету некрасовского стихотворения «Что ты жадно глядишь на дорогу...?» (и популярной песни на эти слова) сюжет песни «Молода еще ты девица была...» (на слова Е. П. Гребенки). Лирические зачины *гуляю ли я..., предаюсь ли я* и т. п. (с. 21) пародируют пушкинское «Брожу ли я вдоль улиц темных...». И даже невинный, казалось бы, деепричастный оборот *шагая... с каких-нибудь образцово-показательных похорон...* (с. 21) объединяет ахматовское *опять пришел с каких-то похорон* (из стихотворения «Борис Пастернак») с советским клише (спародированным в стиле ильфонпетровских *дежурно-показательных щей*). Порой прозаизации подвергаются не столько конкретные стихотворные тексты, сколько характерные для поэтов мотивы, как в случае с квазипастернаковскими упоминаниями *ветра, галерей, жалюзи, и малярйно зноблящих* волнений (с. 17–18), а также свиданий в разрушенном бурей саду (с. 183)⁸.

⁸ Другие примеры приблизительных аллюзий, в порядке их появления: *· привычный запах казенного времени* (Платонов?); *зима его тревожный* (Джон Стейнбек и «Ричард III» Шекспира); *сущность государства российской* (Карамзин); манера, которой Дядя Хо (Хо Ши Мин) *бросает ему [Иосифу] в лицо что-то едкое* (у Есенина — *резкое*); Сталин, обращающийся к Палисандру как к *Сандро* после его поэтического дебюта (ср. артистический триумф дяди Сандро в присутствии Сталина в «Пирах Валтасара» Искандера); *при всем своем любопытстве прислуга наша ленива, нелобоз-*

Наконец, встречаются в «Палисандрии» и автоаллюзии: *Часовой взвился соколом* (с. 9), *Я гол как сокол* (с. 174) — в том же духе и даже в том же «птичьем» коде, что и знаменитый *гордый гоголь* в конце «Тараса Бульбы».

2. Иногда несколько интертекстов образуют **кластеры**, принимающие форму либо **повторных отсылок** к одному и тому же источнику, либо многочисленных отсылок, **сверхдетерминирующих** какую-то одну деталь.

Примером **повторности** могут служить уже упоминавшиеся отсылки к Пастернаку⁹ Затекстовое присутствие в «Палисандрии» Эдуарда Лимонова, обнаруживается, среди прочего, в эпизоде, где Палисандр обедает с Беккетом, напоминающем воображаемую встречу Лимонова с Сальвадором Дали в его «Мы — национальный герой»¹⁰ и представляющем собой очередную заявку на признание стороны деятелей западной культуры. Соколов пишет как бы задним числом, после не только доэмиграционного «Мы — национального героя», но и написанного уже в эмиграции «Это я — Эдичка»¹¹, и пото-

нательна (пушкинское *мы ленивы и нелюбопытны* при встрече с гробом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум»); *Что мне проку в этих сусальных погонах...?* (Татьяна в гл. 8 «Онегина»); *И сам ответил...* (Ленин о Толстом из воспоминаний Горького о Ленине);

· *провизия...* с *душком* (осетрина в «Даме с собачкой»); *так бьют навскидку* (*Так начинают...* Пастернака); *бочкотара* (Аксенов); *Бороться, дерзать, не сдаваться* (заглавия двух частей романа Каверина «Два капитана»: «Бороться и искать» и «Найти и не сдаваться»); швыряние денег в камин («Идиот»), оперное либретто с Брежневым в качестве Казановы (пьеса Цветаевой); принятие ванны вместе с Андроповым («Парк Горького» Смита); выход Годо с яблоком (первое появление Бендера в «Двенадцати стульях»);

· топос любви между узником и свободной женщиной («Пармская обитель» Стендаля, «Лейтенант Шмидт» Пастернака); *Но — мимо, мимо* (любимая формула рассказчика в «Мастере и Маргарите»; ср. также слова *кости не тлеют*, скопированное с формулы Воланда о несгораемых рукописях); *челн*, который был *утл* («Медный всадник»); соцреалистические *механические мастерские*; воскрешение мертвых душ и тел (Гоголь плюс Федоров); Европа, которая *уже за холмами* («Слово о полку Игореве»).

⁹ Есенин тоже прослеживается в подтексте и поставляет имя главной героини — *Шагане*.

¹⁰ См. «Аполлон-77», издание Михаила Шемякина (Paris: Les Arts Graphiques, 1977), сс. 57–64.

¹¹ New York: Index Publishers, 1979.

му уверенно совмещает игривую претенциозность лимоновской магии величия из первого с ее болезненной фрустрацией в последнем.

Разрыв между блестящими ожиданиями и жалкой реальностью эффектно разыгран в унижительных для Палисандра сценах в Бельведере. Более того, Соколов придумывает и невероятный счастливый поворот этого сюжета, изображая Палисандра обучающим благодарного Сэмюэла Беккета искусству письма. Таким образом он как бы ремифологизирует фантазии лимоновского «Национального героя». Характерно, что в повествовании обед с Беккетом предшествует бельведерскому унижению, хронологически же, в фабуле, происходит позже него.

Другая серия повторов свидетельствует о знаменательной, хотя впрямую и не заявляемой связи с «Тристамом Шенди» Стерна¹². Общие элементы включают: озабоченность часами, появляющимися в обоих романах на первой же странице; квази-серьезный интерес к военной истории и теории, фортификационным укреплениям и т. п.; деформацию носа (по вине у Палисандра — часовой гири, а у Тристрада — докторских щипцов; ср. также знаменитые носологические пассажи Стерна); бесконечно откладываемое рождение героя (у Стерна) и/или его повзросление (у Соколова) и неопределенность половой идентичности персонажа (ср. предположительно кастрирующее ранение дяди Тоби и гермафродитизм Палисандра). Даже ультрасовременная борьба Палисандра за права гермафродитов и его дискуссия со Стрюцким о правах незачатых детей имеют аналогию в иронической адвокатуре прав неродившихся у Стерна. Вообще «Палисандрия» явно принадлежит к стернианской традиции пародийного повествования, с ее постоянными временными сдвигами и странными персонажами, озабоченными природой времени, своими физическими изъянами, половыми особенностями и проблематичными военными доблестями.

Сверхдетерминированность представлена в частности многочисленными случаями словесного бриколажа (ср. выше об *Эске-Кабацком*), а в более широком плане — такими лейтмотивами, как «конный» аспект любовных побед и поражений Палисандра. Уже троянский *день-конь* (с. 154) задает эмблематический образ существа, нагруженного смыслами, которым предстоит овеществиться во множестве вариаций. Троянский мотив также символизирует древ-

¹² Роман Стерна известен образованным российским читателям не только сам по себе, но и благодаря посредничеству Виктора Шкловского, в частности, его статье «Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна», в его «О теории прозы» (Москва: Федерация, 1929), сс. 177–204.

ний мир, архаику, Время вообще. Древнегреческие коннотации вернутся, когда лошадиная сущность Палисандра испытает ревность к жеребцам Эллады, а также в эпизодах извращенной любви втроем¹³ между Палисандром-жеребцом (то есть своего рода золотым ослом Апулея¹⁴), князем Потемкиным и Екатериной. Этот треугольник совмещает темы «любви/смерти» (Екатерина умирает во время сношения; жеребца-Палисандра отправляют на бойню; его череп будет лежать в ожидании своего князя Олега из пушкинской «Песни») и «времени» (молодежь играет в бабки, которые остались от мертвого жеребца¹⁵).

Обе темы разработаны с помощью скрытых отсылок к Холстомеру¹⁶. Мотив посмертного использования останков жеребца-Палисандра, так же как параллельные описания жизни и смерти лошади и ее хозяина, обыгрывают не только финал толстовской повести, но и холстомеровский топос советской литературы 20-х годов, представленный в таких вещах, как «Мать сыра-земля» Пильняка, «Собачье сердце» Булгакова, «Зависть» Олеси и «Египетская марка» Мандельштама¹⁷. Ход времени и смерть преодолеваются также путем перевоплощения (в настоящем времени повествования) жеребца в человека, чьи любовные приключения, так же как и амурные похождения его любовницы Мажорет, иногда проходят в конном ключе, сопровождаясь ржанием и подобными побочными эффектами. Все это, в свою очередь, поднимает тему секса, тоже с отсылками к Холстомеру, чья зарождающаяся любовь к молодой кобылке приво-

¹³ В примечании к этой эротической сцене приводится пословица *Старый конь борозды не портит* (с. 179–180).

¹⁴ Помимо «Золотого осла» релевантен и «Кентавр» Джона Апдайка, опубликованный в России в 1966 г. и одно время весьма популярный.

¹⁵ Игра в бабки и свайку ассоциируется с темой исторических перемен, например, в «Нашедшем подкову» Мандельштама: *Дети играют в бабки позвонками умерших животных, / Летоисчисление нашей эры подходит к концу*» (см. Omry Ronen. *An Approach to Mandel'stam* (Jerusalem: Magnes Press, 1983), pp. 154–55).

¹⁶ Отмечу, в частности, мотив продажи лошади по ради покрытия долгов хозяина, например, план продать Палисандра в сераль после проигрыша Мажорет на тотализаторе в Эпсоме.

¹⁷ См. мою статью: Диалог Булгакова и Олеси о колбасе, параде чувств и Голгофе // *Синтаксис* 20 (1987, сс. 97, 103. Одна из вероятных отсылок к «Зависти» — конское мясо, содержащееся в насмешливо олицетворенной колбасе (*мемуарами тех колбас мы, к несчастью, не располагаем*, с. 181), ср. отцовскую и жениховскую любовь Андрея Бабичева к этому продукту.

дит к его холощению, — вероятный прообраз того медицинского обследования, обнаруживающего гермафродитизм Палисандра и побудившего его переключиться на повествование от первого лица среднего рода (*я запомнатовало*, с. 268)¹⁸.

Сексуальная амбивалентность Палисандра — лишь одно из проявлений его сверхчеловеческой универсальности. Он не только ребенок, мужчина, женщина, конь, лягушка и жаба (ср. фольклорную Царевну-Лягушку), он также дерево (палисандровое дерево, жакаранда), в каком-то качестве сопоставим с хрестоматийным дубом Андрея Болконского и ассоциируется с яблоней, яблоками и дионисийским виноградом. А в конном плане *день, полный созревающих яблок* метафорически сливается с образом Троянского коня и с фразеологическим описанием пятнистой, *в яблоках*, лошадиной масти (этот цвет появится затем и в посмертном описании его *чалой в яблоках шкуры*, с. 181). В настоящем времени повествования сплав мотивов «лошадь/дерево/яблоко» фигурирует в сравнении «конных» амуров Палисандра с (якобы) практикуемым в Андорре способом сбора яблок путем обивания яблонь деревянным молотком. Этой сценой вуайеристски наслаждается, взгромоздившись на дуб Болконского напротив окна спальни и предаваясь мастурбации, эскадрон морской кавалерии, фуражки которой украшены кокардой в виде морского конька¹⁹.

Конная образность находит себе место также в богатом круге военных мотивов «Палисандрии». Отметим лошадиные безобразия в эпизодах компании с фельдмаршалом Потемкиным, конную дефляцию Мажорет и ее одержимость конными скачками, ее отца, *старого кавалериста с кривыми ногами* (с. 256) и т. п. В результате, проходная, казалось бы, интертекстуальная виньетка оказывается воплощением центральных тем романа: мотивов времени, смерти, рыцарства и сексуального полиморфизма.

3. Наряду с более или менее конкретными аллюзиями, «Палисандрия» богата **типологическими параллелями**, хотя иногда

¹⁸ Это центральный повествовательный сдвиг романа. Этим Es-Erzaehlung «Палисандрия» продолжает новаторскую игру с точками зрения, начатую использованием Ich-, Du- и Wir-Erzaehlung'a в «Школе для дураков». Примечательно, что и «мы-повествование» (точнее, «вы-насповествование») находит себе место в «Палисандрии» — в пассажах, рассказываемых старыми тетками (с. 96).

¹⁹ Кстати, яблоко появляется несколько раз наряду с лошадьми и костями в стихах Манделъштама на тему времени («Нашедший подкову», «1 января 1924», «Грифельная ода»).

остается и вероятность непосредственного заимствования. Пример **виртуального источника** — в открывающей роман сцене с Берией, вешающимся на кремлевских часах. Это вполне самостоятельное воплощение темы Хроноса, но не исключено, что оно навеяно образом Кавалерова²⁰, вешающегося, во сне Андрея Бабичева, на телескопе, — тем более, что страницей раньше другой персонаж, Володя Макаров, рассуждает о Времени, циферблате эпохи и своем сне, в котором фигурирует телескоп.

«Зависть» Олеси явно занимает важное место в литературном опыте Соколова, — как и «Отчаяние» Набокова²¹, откуда, по видимому, позаимствован рассказчик-графоман, помешанный на своем личном и авторском величии, а также мотивы воображаемого двойничества, боязни зеркал, неспособности узнать собственное отражение, зеркальной инверсии слов (например, *зеркало --> олакрез*²²), ср. сцену, где Палисандр вынужден посмотреть в зеркало и осознать свою старость (с. 227). Но эта сцена напоминает также эпизод из другого романа Набокова — «Подлинной жизни Себастьяна Найта»²³. Там портрет нарциссичного героя дан как его отражение в воде, с листьями, ветвями и рябью, слегка скрывающими его облик. Сходство с набоковским романом, конечно, можно было бы списать на общность нарциссической тематики и стилистических установок, если бы не столь детальное дублирование мотива листьев и ветвей (естественных, впрочем, ввиду древоподобной личности Палисандра)²⁴.

Олеса и Набоков относятся к числу очевидных предшественников Соколова, если не прямых его источников. Но есть у «Палисандрии» и **интертекстуальные параллели**, вряд ли объяснимые в качестве непосредственных заимствований. Таков роман Вирджинии Вульф «Орландо: Биография»²⁵, обнаруживающий целый спектр типологических параллелей к «Палисандрии»; бегло укажу на них.

²⁰ См. «Избранные сочинения» Ю. Олеси (Москва, 1956), сс. 97–98

²¹ Ann Arbor: Ardis, 1978 (reprint).

²² «Отчаяние», с. 23; см. мою статью: Влюбленно-бледные нарциссы (*Беседа*, 6 (1987), сс. 146–149; «страх зеркал» может также восходить к «Двойнику» Достоевского и даже к «Приключению в ночь под Новый год» Э. Т. А. Гофмана, которое отражается в мотиве «драпировки зеркал», примечательном в «Палисандрии».

²³ New York: New Directions, 1959, p. 119; см. также «Отчаяние», сс. 59–60.

²⁴ При обсуждении таких случаев (в личных беседах со мной — А. Ж.) Соколов неоднократно ссыался на свое незнакомство предполагаемыми источниками.

²⁵ 25 San Diego, New York and London: Harvest/HBJ, 1956 [1928].

«Орландо» повествует о жизни писателя (все время подчеркивается роль Биографа), чья жизнь охватывает более чем три века, от шекспировских времен до современности. Заглавный герой имеет аристократическое происхождение, общается с монархами, политиками и лучшими писателями всех этих периодов, что позволяет автору заняться беллетризацией истории английской литературы. Изобилуют металитературные аллюзии и каламбуры. На протяжении столетий Орландо пишет стихотворение о дубе и отождествляет себя с деревом в реальной жизни, сидит под ним, строит дом из дубовых бревен, ассоциируется с ним в метафорическом смысле и захоранивает под ним свои стихи²⁶. Хотя Вульф не превращает своего героя в дерево, налицо нетривиальные метаморфозы: Орландо рождается мальчиком, затем превращается в женщину, и наделяется пристрастием к самым разным типам сексуальных партнеров. Сексуальную двойственность проявляют и другие персонажи. В фокусе повествования оказываются преходящесть жизни, смерть, быстротечность и относительность²⁷. Орландо влечет к *иным пейзажам и языкам*. Униженный/ая при дворе, он/она отправляется в почетное изгнание (в качестве посла в Константинополе), а в конце возвращается в Англию и проводит остаток дней в духовной внутренней эмиграции в своем прекрасном замке. В зеркале Орландо видит себя *в виде огня, горящего куста, и пламя свеч над ее головой — это серебряные листья; или, иначе, стекло — это зеленая вода, а она — русалка, увитая жемчугом* (р. 185).

Сходство в некоторых деталях поразительно. Биограф Орландо констатирует избыточное развитие литературной критики, *текстов о текстах*. Спустя столетия, провалившаяся сначала книга Орландо приносит автору признание и литературные премии. Лейтмотив дуба дополняется связями с другими деревьями и растениями, в том числе рождественской елкой и генеалогическим древом, розой и *розовым деревом* (rosewood = палисандр). Тема времени порождает множество разного рода часовых механизмов, фигурирующих в романе

²⁶ Не исключено, что «Орландо» — одна из мишеней набоковской иронии в том месте «Приглашения на казнь» (Ann Arbor: Ardis, 1979, с. 125), где речь идет об образцовом современном романе под названием «Quercus», т. е. по-латыни «Дуб»: многие исторические события происходят там возле этого дерева. О попытках выявить прототип «Дуба» см. John Kopper. The Prison in Nabokov's *Priglasenie: A Place to Have the Time of One's Life* // *Russian Language Journal*, 41, No. 140 (1987), pp. 176–77); Коппер акцентирует связь с Толстым.

²⁷ Десятилетия могут укладываться в полдня; дом главного героя насчитывает 365 комнат и 53 лестницы.

(который заканчивается боем часов), и вниманием к ходу/хранению/восприятию времени (*time-keeping*)²⁸. Герой имеет несколько разных ипостасей и претерпевает несколько метаморфоз, порой переживая своего рода временную смерть; в его/ее склепах стоят гробы десяти поколений предшественников. Первой любовью Орlando становится мужеподобная русская принцесса, которая ассоциируется с лисцей, волком, оливковым деревом, с горой и в ней *есть нечто гнилое* (р. 72)²⁹. Главный герой начинает свой путь неуклюжим мальчишкой, любящим одиночество. У него есть потешные кораблики, Орден Бани, ванны и ваннные соли. Часто приводятся выдержки из бухгалтерской книги³⁰. В начальной сцене мальчик играет с головами мавров, убитых его предками и свисающих со стропил родового замка.

Несмотря на примечательные сходства «Палисандрии» с «Орlando», последний представляет для нас лишь побочный интерес. Наш анализ будет нацелен на связь стилистики соколовского романа с важнейшими тематическими установками, определяющими его структуру.

II. «Военная» тема

1. Специфика литературного текста определяется его **доминантой**, имеющей тройную природу: идейную, стилистическую и интертекстуальную. Так, стиль Ильфа и Петрова воплощает их сатирический напор через комические столкновения советских клише с до-революционными и западными³¹. У Платонова трагифарсовый подрыв пролетарских утопических мечтаний принимает вид нарочито

²⁸ Слегка преувеличивая, можно было бы сказать, что, даже если бы имел место непосредственный плагиат, это не сделало бы «Орlando» значимым подтекстом «Палисандрии», поскольку «Орlando» ни в каком отношении не является литературной мишенью соколовского дискурса.

²⁹ Поскольку она является alter ego Орlando (и Вирджинии Вульф — Woolf), ее связь с «волком» (wolf) приобретает добавочные эмблематические обертоны. Напрашивается и догадка о совпадении ее имени, «Саша», с именем автора «Палисандрии» и «волчьего» мотива с «Между собакой и волком». Кстати, Вульф — автор «собачьего» текста — биографического романа об Элизабет Браунинг — «Flush» (1933).

³⁰ Ср. меню обеда Палисандра с Беккетом.

³¹ См. работы Ю. К. Щеглова: Семиотический анализ одного типа юмора // *Семиотика и информатика*, 6 (1976), сс. 185-98; Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов) // А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. *Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе*. Тенaflы NJ: Эрмитаж, 1986, сс. 85–117.

нелепого палимпсеста символистского, технологического и коммунистического дискурсов³². Оттепельный оптимизм абхазца Фазиля Искандера облекается в квази-примитивные стилевые формы, совмещающие толстовское остранение с «восточным» письмом, двусмысленно обыгрывая сталинский стереотип искусства национального по форме, но социалистического по содержанию. У раннего Аксенова художественный эквивалент идеи освобождения личности от догматического истэблшмента формируется из элементов пародируемого соцреализма, хемингуэевского индивидуализма, тинэйджерского протеста в духе Сэлинджера, вновь отрытого наследия русского модернизма, свежее реабилитированного стапбендеровского дискурса и модных жаргонизмов современной молодежной субкультуры³³.

Доминанту «Палисандрии» можно определить как смену советской идеологической непримиримости всеприемлющим постмодерным эстетизмом³⁴. Отсюда у Соколова его игровая ремифологизация одновременно: культга Кремля, декадентства Серебряного века и диссидентского и эмигрантского мироощущения, в частности, интереса к сверхчеловекам и графоманам. Поскольку полиморфизм Палисандра является эмблематическим воплощением всей этой эклектической позы, постольку ключ к стилистическим секретам романа следует искать в том, как построен дискурсивный эквивалент его многослойной личности. Выведение жизнеспособного, то есть, художественно убедительного, четырехслойного гибрида — смеси кремлевского правителя (типа Сталина) с декадентским поэтом (типа Блока), с политическим изгнанником (типа Солженицын) и бисексуалом (типа Эдички) — требовало создания не только изобретательного сюжета и соответствующего набора персонажей, но и, в первую очередь, адекватной всем этим задачам повествовательной манеры, своего рода стилистического турдефорса. Ниже я сосредоточусь на этой дискурсивной подоплеке соколовского стиля.

2. Среди разнообразных вариаций на «государственническо-кремлевскую» тему «Палисандрии» особый интерес представляет мотив, который можно условно назвать **«военным, или милита-**

³² См. Thomas Seifrid, *Writing Against Matter. On the Language of Andrei Platonov's Kotlovan // Slavic and East European Journal*, 31, No. 3 (1987), pp. 370–87.

³³ В другой работе я назвал доминантой творчества Аксенова «оптимистическую модернию» (А. К. Жолковский. *Искусство приспособления // Грани*, 138 (1985), см. с. 93).

³⁴ О постмодернизме «Палисандрии» см. «Жизнь как утопия» Гройса и «Непознаваемый субъект» Смирнова.

ристским». Как показал Синявский-Терц, соцреализм был своего рода возвратом к классицизму XVIII в.³⁵ Синявский также писал о «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Тарасе Бульбе» как манифестациях того же классицистического «героического» духа, устаревшего уже и во времена Гоголя³⁶. Естественно поэтому, что постмодернистская переоценка сталинизма, например, в искусстве соцарта, обратилась к использованию одической и эпической архаики. Картина Комара и Меламида «Товарищ Сталин и музы» изображает Сталина вполне по-соцреалистски, в форме генералиссимуса, но при этом его венчают классицистические музы, задрапированные в полупрозрачные туники³⁷. «Палисандрия» написана в том же стилистическом ключе, но идет еще на один шаг дальше, сплавляя Сталина и муз в образ единого героя — Палисандра.

Наряду с «Тарасом Бульбой»³⁸, для «Палисандрии», с ее гомеровским заглавием (типа «Одиссеи») существенна вся военно-героическая традиция русской и европейской литературы. Ее русская родословная идет от пушкинской «Полтавы» через Станюковича, Куприна («Поединок»), Маяковского³⁹, А.Н. Толстого («Петр Первый»), Новикова-Прибоя («Цусима»), Аркадия Гайдара («Судьба барабанщика»), Каверина («Два капитана») и бесчисленных книг о Великой Отечественной войне. Этим официальным каноном опре-

³⁵ Абрам Терц [Андрей Синявский]. Что такое социалистический реализм? // Он же. *The Trial Begins and On Socialist Realism* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press), сс. 127-219.

³⁶ Абрам Терц. *В тени Гоголя* (London: Overseas Publications Interchange, 1976), сс. 93-94. О тоталитарном, а также постмодернистском прочтении «Выбранных мест» см.: мою статью: Rereading Gogol's Miswritten Book: Notes on *Selected Passages from Correspondence with Friends // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word* / Ed. Priscilla Meyer and Susanne Fusso. Evanston, Ill.: Northwestern UP. Pp. 172-184.

³⁷ Подробнее см. *Artforum* 20, 8 (1982), p. 38.

³⁸ Отметим возможность влияния на замысел «Палисандрии» работ Синявского о соцреализме и о Гоголе (см. *В тени Гоголя*, сс. 282-283, 408-418). В частности, «солдатский» стиль Палисандра соответствует тому, что Синявский писал о стремлении Гоголя «совместить образ поэта с честным лицом чиновника» и быть «поэтом одического склада», который «посолдатски прямолинеен» (с. 246) и которому нравится «религиозный аскетизм и военная дисциплина» (с. 252).

³⁹ О «милитаризме» Маяковского см. мою статью: О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. *Мир автора и структура текста*, сс. 268-274.

делялся стандартный читательский рацион целых поколений советских школьников. Популярны были и произведения западной литературы, такие, как романы о Д'Артаньяне Александра Дюма-старшего и «Спартак» Рафаэло Джованьоли. Для Соколова приверженность военной тематике была тем органичнее, что он вырос в семье старшего офицера и учился в Военном институте иностранных языков⁴⁰. Таким образом, «военно-патриотическая» литература, как классическая, так и второсортная, оказывается естественным источником и мишенью субверсивного дискурса «Палисандрии», тем более что юношеский характер этой литературы идеально вторит нежеланию Палисандра взрослеть и инфантилизму его воинских речей.

Подобная субверсия имеет свои прецеденты. Принцип стилистической высокопарности по поводу мелочей⁴¹ восходит к Гоголю и Стерну, по-видимому двум главным образцам Соколова. Что касается ориентации на подрыв «имперского» дискурса, то тут одним из близких предшественников является Тынянов с его стилизованными ироикомическими рассказами из времен правления трех наиболее милитаристских русских императоров⁴². Другим важным предшественником были, конечно, романы о Бендере, широко читавшиеся в Советском Союзе на протяжении десятилетий. Так же как «Палисандрия», романы Ильфа и Петрова написаны в игриво-ребяческом ключе и строятся вокруг приключений подросткового по своей сути героя. Остап Бендер бросает вызов советскому строю, обладает почти ренессансным многообразием талантов, включая литературный, и проводит свою жизнь в странствиях⁴³, представляющих собой своего рода квест, устремленный на Запад, но отбрасывающий его назад в Россию. Производимый Бендером (и его создателями) пародийный палимпсест штампов из самых разных дискурсов, в том числе военного, естественно порождает

⁴⁰ Соколов отмечал (устное сообщение), что ряд писателей его поколения — Иосиф Бродский, Эдуард Лимонов, Юрий Милославский, Алексей Цветков — вышли из офицерских семей и потому имеют между собой много общего. Он также подтвердил, что был воспитан на большинстве вышеназванных авторов, а «Тараса Бульбу» читал «с трепетом».

⁴¹ Об этом говорит сам Палисандр, рецензируя одну из своих книг: Но и тут вам остается лишь восхититься умением автора описать все так, чтобы не описать ничего (с. 264).

⁴² «Восковая персона» строится вокруг Петра I, «Подпоручик Киж» — вокруг Павла I, а «Малолетный Витушишников» вокруг Николая I.

⁴³ В частности, на специальном, *литерном* поезде, упоминаемом Палисандром (с.208).

эпизоды, в которых Бендер является в виде *Командора*, принимающего *парад*, и ряд других прообразов «Палисандрии»⁴⁴. Особенно примечательно родство «Палисандрии» с сагой о Бендере в стилистическом плане. Соколовская игра с советизмами, хотя и не столь повсеместная, как у Ильфа и Петрова, играет неожиданно важную

⁴⁴ Набросаем вкратце «палисандрийские» мотивы «Золотом теленка»:

· Бендер является *потомком янычар*, псевдо-сыном легендарного лейтенанта Шмидта и выдает себя за киевского полицейского; Балаганов назван *первенцем* и *любимым сыном лейтенанта*, *гвардейцем* и *адмиралом*; Паниковский выступает в костюме пожарного и впоследствии *разжалуется из брендмейстеров в простые топорники*: команда «Антилопы» сравнивается с *тремя богатырями* русского фольклора.

· Бендер старается придать деятельности своей команды военно-стратегическую окраску. Он дает собственное имя их машине, рассматривая ее как *военный корабль*; *применяется к особенностям противника* (в киностудии) и, *поскольку взять крепость [= Корейко] неожиданной атакой не удалось*, решает *начать правильную осаду*.

· В роли *Командора* он соревнуется с Лоуренсом Аравийским и Наполеоном (выгатуированным у него на груди). Другие персонажи претендуют на то, чтобы быть вице-королем Индии и Юлием Цезарем; Паниковский носит *костюм короля в изгнании*; глава «Геркулеса» Полыхаев возмущен недостаточным почтением к его рангу (*Они пишут мне предлагается!.. с ума... походили*; ср. у Палисандра: *Совсем... обезумели — лейтенантов шлют!*).

· Принцип Бендера — *Командовать парадом буду я!*. Этот лейтмотив повторяется несколько раз (*Нам предстоят великие бои... Выслать линейных в мое распоряжение... Частям прибыть... Форма одежды караульная... Трубите марш!*), включая победы и поражения (*Парад не удался*).

· Два главных поражения Бендера принимают форму военных неудач. Первое происходит на фоне военных маневров и газовой атаки: Бендер, потерявший след своего врага и положенный на носилки под окнами «Геркулеса», поет военную песню и описывает себя как солдата, который *пал смертью храбрых на поле брани*. Второе и последнее унижение происходит, когда на Бендера грабят румынские пограничники (*События развертывались с военной быстротой*), и он отчаянно цепляется за *чудом сохранившийся в битве орден Золотого Руна* (который есть и у Палисандра). Этот второй провал, кладущий конец «американской мечты» героя, мог послужить прообразом бельведерского фиаско Палисандра.

· Предвосхищая палисандровский сплав «любовного» и «военного» начал, бендеровское ухаживание за Зосей начинается в газубежище под аккомпанемент лекции о свойствах ядовитых газов. В дальнейшем он приказывает своим подчиненным — *господам вольноопределяющимся* — умыться перед приходом девушки. А «лошадиные» мотивы проглядывают появляются в образе Бендера, когда он бежит *ноздря в ноздю* со своим собеседником на киностудии и *по-лошадиному мотает головой* при драке на границе.

роль в том слиянии «военного» и «декадентского» пластов, о котором речь впереди.

Литературная субверсия редко предпринимается ради субверсии как таковой; ее средства и мишени обычно выдают специфические вкусы автора⁴⁵. Попробуем поэтому принять всерьез эстетический манифест Палисандра, что по *правилам классицизма прекрасное... обязано быть величаво* (с. 270)⁴⁶. Слова *величавый* и *прекрасное* указывают не только на «классицистический» элемент, пародируемый в книге, но также и на те утонченные, изысканные, формы, в которые эта пародия облачается. Инсценируя взаимный подрыв классицистской «величавости» и «декадентства» Серебряного века Палисандр охотно прибегает к скабрёзным мотивам а la Лимонов, но старательно избегает его «низкой», вызывающе «вульгарной» стилистики⁴⁷.

Кстати, такое избегание вообще характерно для дискурсивных стратегий Соколова. Оно соответствует его принципиальной металитературной ориентации «в сторону от реальности», в частности его пристрастию к перифрастическим конструкциям, общим для классицистской поэтики и поэтики Серебряного века. Иными словами, субверсия налицо, но ее результатом оказывается эстетическая реабилитация двух «возвышенных» литературных дискурсов, постоянно занимающих внимание рассказчика.

3. Военные мотивы могут быть разделены на четыре подтипа: предметные, предметно-стилистические⁴⁸, собственно стилистические и языковые.

⁴⁵ Так, у Зоценко забавные «культурные простакки» отражают серьезное стремление автора к разумной простоте и разрыву с гипер-утонченной культурой; см. мою статью: Лев Толстой и Михаил Зоценко как зеркало и зазеркалье русской революции // *Синтаксис*, 16 (1987), с. 121.

⁴⁶ Эта слегка перевернутая цитата из пушкинского «19 октября 1825» подбивается современной отсылкой к путешествию на дирижабле.

⁴⁷ Этот принцип прямо формулируется Палисандром (см. ниже, III.2b). В другом красноречивом высказывании Палисандр признает себя находящимся в долгу перед *неистовыми модернистами древности* (с. 234), т. е., писателями Серебряного века, которые, как будет показано в дальнейшем, представляют идеальное сочетание современного и классического. Сходное совмещение являет мумией Тутанхамона, источающей запах *древних поверий* блоковской *незнакомки*.

⁴⁸ Эта промежуточная категория отражает проблему, которую создает «реальность», данная писателю исключительно в формах, уже обработанных культурой.

Предметные мотивы

а) «Мужественность, мужескость, вирильность». Этот мотив, связывающий военную сферу с более широкой сексуальной и экзистенциальной проблематикой романа, подробно рассматривается ниже (см. раздел III.2в).

б) Собственно «военность». Ее основные подкатегории это: воинские звания и рода войск; парады, военные приветствия и другие ритуалы; типы и детали военной формы; виды оружия, фортификационных сооружений и другие реалии; стратегия и тактика; военные маневры, бои, сражения; военные доктрины и формулы, часто метафорические, на грани на чисто показного милитаризма⁴⁹. Представление о причудливом богатстве военного лексикона Палисандра может дать список фигурирующих в романе воинских *nomina agentium*, практически исчерпывающих эту лексическую категорию⁵⁰.

в) «Охота». Этот готовый квази-военный (и тем самым отчасти «декадентский»⁵¹) мотив, фигурирующий преимущественно в эпизо-

⁴⁹ *Солдаты истории, поле брани, поезд сугубого назначения, отменный службист, внедрение войск и неохваченные районы земного шара, и т. п.*

⁵⁰ В порядке появления: *ветеран, казначей-попечитель, генерал-генерал, часовая, военачальники, гвардеец, службист, офицершика, повар канцелярии на марше, Командор, пехота, орудийная прислуга, стрельцы, Генералиссимус, полководец, стрельцы-привратники, денщик, кавалеристы, интернациональных бригад, конники, отставное жандармское воинство, товарищ по оружию, штафирка, хорунжий, корнет, военный в чинах, ординарец, полковник, охрана, солдаты, интендант, герой войны, казачий маршал, половой в мундире от медицинских войск, агенты всевозможных служб, фельдмаршал, маршалы, офицер запаса, капитан от складирования, вышестоящий по званию командир, складаец (!), отставник, новобранец, рядовой, гренадер, майор, кашевар-на-марше, интендант высокого ранга, лейтенант, караул, гвардия, мичман дальнего плавания, кавалерийский подхорунжий, старослужащий, морской кавалергард, пропавшие без вести, востовой, доброволец, военнотружущие, карае почетного караула, братва с... батареи... дивизиона... бригады, береговики, приморские артиллеристы, барабанщик, офицер, кортеж, эскорт, шалеры полицмейстеров, кентавр от жандармерии, ратоборцы, городовые, начальник моей охраны, кадровый офицер, подпоручик, следователь в чинах, капитан-каптенармус, прапорицк от бухгалтерии, нарочный, матросские массы, ратный простолюдин, следователь первого ранга, каптенармус, сверхсрочная матросская чернь, телохраниль, генерал, кавалергардиш подпоручик, матросики, майор театральнх войск, чины таможенной инспектуры, старый кавалерист, неизвестные солдаты, генералитет.*

⁵¹ Об охоте «Войне и мире» как приемлемой для Толстого форме воинственного поведения см. работу: С. Г. Бочаров. «Война и мир» Л.Н. Толстого // С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов, Д.П. Николаев. *Три шедевра русской классики* (Москва: Художественная литература, 1971), с. 17.

дах гедонистических досугов Брежнева, тоже играет с военной фразеологией и воинскими реалиями (моделями одежды, амуниции, ритуальными жестами и т. п.).

Стилизованная предметность

а) «Подражание великим полководцам» — способ ввести в текст исторические образцы военной стилистики. Сталин именуется *Генералиссимусом* и *полководцем*, постоянные формулы применяются при упоминании Наполеона⁵², Ганнибала (*победоносный*), Кутузова (*фельдмаршал* и его *избушка... в Филях*), Юлия Цезаря (*по-цезариански не отрывая пера от бумаги*, с. 150), Карла XII и Суллы⁵³ и даже Гитлера (*выдающийся... военачальник*).

Примечательно, что в тексте романа ни разу не появляется Суворов, хотя дух энергичной лаконичности, простоты в общении с рядовыми солдатами и аура легендарного суворовского шутовства очевидным образом пропитывает стиль Палисандраж; ср. мотив проверки часовым документов⁵⁴, последние слова Берии (*Палисандр, Палисандр, держай же*, с. 13) и подчеркнутое немногословие Палисандра⁵⁵.

Вся эта военно-стилистическая атрибутика имеет очевидное литературное происхождение (см. ниже).

б) «Рыцарство». Этот элемент, заявленный в романе довольно рано (*я напоминаю себе... рыцаря*, с. 17), всячески акцентирует обрядово-игровую сторону военного дела. Несколько раз проходит мотив «дуэли»⁵⁶, выигранный благодаря его клишированности

⁵² Например: *прошел по-наполеоновски славный путь от простого...; сравнил себя с Бонапартом...* «Нет, в узурпаторы я пока не гожусь»; хрущевская *наполеоновская шинель; четыре наполеоновские часа на сон*.

⁵³ Два последних обязаны своим появлением мании величия Палисандра: *Карл Двенадцатый... тот и вовсе был паралитик, а на руках носили. А Сулла, Корнелий Люциус, которого буквально забрасывали цветами, когда он скакал по Аппиевой дороге, — разве он не страдал паршой* (с.24). Сулла позаимствован скорее из «Спартака» Джованьоли, чем из исторических книг, а Карл XII, с его носилками и проч., — из пушкинской «Полтавы».

⁵⁴ *Предъявителя беспримерно зная в лицо, но и отчетливо зная устав, часовой... полистал документ* (с. 10).

⁵⁵ *Веками, веками* — заключительные слова его версии ломоносовского «Вечернего размышления о Божиим величестве при случае великого северного сияния» (после обеда с Беккетом, с. 140).

⁵⁶ *Требовал сатисфакции; и уж непременно стреляться; взять... к барьеру... способом пули или клинка. Дружба дружбой, дуэль — дуэлью; нелепый скандал, едва не поставивший нас к барьеру*.

и театральности. Применяются такие формулы, как *слово кадрового офицера* (с. 150) и *...без упрека*⁵⁷, персонажи то и дело формально представляются друг другу и т. п. А когда Палисандр оказывается в Европе, рыцарская метафора получает новые возможности овеществления благодаря многочисленным средневековым реалиям⁵⁸.

Стилистические мотивы

а) Военные жанры. Палисандр охотно ссылается на эпопеи, послания и схожие жанровые категории⁵⁹ и, обнажая прием, использует металитературные термины в своей образной речи (*Влага военно-патриотического умиления остекленила им очи*, с. 141). Он не только применяет военно-патриотическую фразеологию в своем повествовании (например, в комплиментарных характеристиках собственного стиля: *неукоснительный дневник; я был отрывист и лапидарен, словно на линии фронта, огня*, сс. 117-118), но и, так сказать, проводит ее в жизнь, например, строя философский диалог как ситуацию отдачи и исполнения приказа (*Ведь смерти нету? — Есть смерти нету!*, с. 144) и вообще разговаривая на стилизованном «военном» языке (*Ба*⁶⁰, *да вы, погляжу я, устроились просто отменно!* с. 118).

б) Прутковизмы. Одним из источников пародийно-военного стиля является Козьма Прутков (с примесью Николая Болконского). Некоторые пассажи напоминают Пруткова лишь самым общим образом, будучи выполнены в типовом для XVIII века духе сочетания просветительских и военных реалий⁶¹. В других случаях — как, например, когда Палисандр испытывает внезапное интеллектуальное озарение, *инспектируя состояние человечества* (с. 203)⁶², — смесь военного и философского оказывается специфически прутковской.

⁵⁷ Сталин описывается как *Дон-Кихот без упрека и страха* (с. 78).

⁵⁸ Геральдика, замки с фигурами рыцарей в коридорах, с их *кольчугами, латами, копьями, мечами* и т. п.

⁵⁹ *О... славе оружия пристало творить эпопеи; как портретист, П. не жаловал мелкие планы — хотелось монументально; Брежнев рассказывал уморительные военные анекдоты, что позже легли в основание его эпохальных книг.*

⁶⁰ Это «солдатское» восклицание встречается только в литературе.

⁶¹ *бравые полуночники ... [мы] разопьем бутылку конфискованного у гвардейцев белого... пробеседуем с дежником до зари... [и] отдадим досуг философским прозулкам, гербаршо, акварелям, и монументальной живописи* (сс. 116–117).

⁶² Другие глубокомысленные изречения приходят ему в голову *за пяльца-ми*, определено женским времяпрепровождением (ср. его андрогинность); очевиден намек на любовь губернатора из «Мертвых душ» к вышиванию, а возможно, — и на любовь самого Гоголя к вязанию.

Прямые стилизации под Пруткова (чье имя, также как и имена Стерна, Суворова, Пушкина, Ильфа и Петрова и Лимонова блистают своим вряд ли случайным отсутствием в тексте) встречаются в «Палисандрии» неоднократно. Палисандр почти точно копирует один из известнейших трюизмов Пруткова (*Будь, если можешь, счастливой. Будь!*) и изготавливает по прутковским рецептам свой собственный — металитературную тавтологию, вынесенную в эпитафию к «Книге отмщения»: *Человек, взятый под стражу, подобен тексту, взятому в скобки: он отчуждается* (с. 150). Есть и еще несколько откровенных прутковизмов⁶³ и один анекдот в духе Пруткова-деда, одновременно архаичный и рискованный, и таким образом являющийся идеальный гибрид «военного» и «декадентского»⁶⁴.

Языковые мотивы: архаизмы. Спектр этих мотивов простирается от специфических военных штампов до просто характерных для восемнадцатого века и от обычного, хотя и слегка назойливого словоупотребления до совершенно абсурдных преувеличений.

а) Лексические архаизмы это либо (квази-)древнерусские (*зане; споспешествуя; плескалице*, т. е., ванна Палисандра; *абракадабрый* — абсурдный неархаизм;⁶⁵ либо имитации архаичных заимствований из европейских языков (*пофриштикав; пижамничать; телефонировать*, заимствование, относящееся уже началу XX века)⁶⁶, либо устаревшие неологизмы (*мокроступы*, печально известный в начале XIX века предмет спора между архаистами и новаторами).

⁶³ Ср. определение вторника как второго дня недели, наставление *всякий день берeditь себе душу вопросами* и сравнение *любопытствующего человечества* с тараканами.

⁶⁴ *Однажды на вечере у принцессы Монако принц Лихтенштейн, имевший с ней ранее более нежели тесные отношения, но освобожденный от них как несправившийся с обязанностями, при всех предлагает ей куртуазный вопрос: "Как вы думаете, если бы мы условились называть свои ноги усобицами, то что в нашем случае мы разумели бы под междуусобицами?" — "В вашем, Ваше Величество, случае, — оскорбилась принцесса, — совсем немного"* (с. 111–112).

⁶⁵ Ср. также: *поспешаю, надлежат, обретается, лицезрю, наличествую, воспоследовавший, дерзну, юношествовал; седалище, плескалице, узилице, супостат, мздоимцы, мздодавцы, казнокрады, ратоборцы, мразь, рукмесло, борзописцы, трапезная; пречудно, благосозвучное, спицеблещущая; сие, чрез, равно и.*

⁶⁶ Ср. еще *отфриштикав, пикируюсь, экзерциргауз, баталья, куртина, равелин, бивуак, бастион, виц-мундир, моветон, эпистола, музыка, вирши.*

б) Морфологические архаизмы это, в основном, краткие прилагательные, иногда пародийно преувеличенные (*гневлив, но отходчив, образцовое клише такого стиля; щупл, зябл и проежж; вечерен*)⁶⁷, но есть и другие типы (*вошед, подошед, воскуриив, взлететал, варивал, с легкостью*).

в) Среди синтаксических архаизмов выделяются грамматически неправильные деепричастные обороты типа классического **Подъезжая к городу, с меня слетела шляпа*, например: *прочтя..., стало не до забав* (с. 53)⁶⁸. Второе по частоте нарушение — неправильное употребление излюбленных Палисандром предикативных кратких прилагательных (*представлялся трояк; чтобы вам сделалось покаянно; страшно творчески!*)⁶⁹. Применяются и другие типы грамматической неправильности (*был... водитель; распространилось бикфордово; считать покойного вышед*).

г) Часто несколько подобных эффектов совмещаются в целые **кластеры архаизмов** (*благоволите на эспланаду; тон был бон, т. е., исключительно светск*)⁷⁰.

III. «Военно-декадентские» гибриды

1. «Военность» рассмотренных выше мотивов, разумеется, чисто ироничная, продукт систематического подрыва. Типовые субверсивные эффекты достигаются своеобразной шутливостью повествовательного тона; оглупляющими тавтологиями (*Воздымаясь по лестнице, круто воздымаясь по ней*, с. 118) и другими типами неинформативности; и разнообразными снижающими приемами (например, монотажом возвышенных претензий с низменными бытовыми деталями: *по-цезариански не отрывая пера от бумаги, а себя — от еды, произнес я*, с. 150). Более специфичен и тематически ограничен подрыв «воен-

⁶⁷ Ср. еще: *чахоточен и хаотичен; летуч, ветрен; вездесущ; смугловат, хмуроват и подтянут; взвихрен; блед и необратим.*

⁶⁸ *Навещающая... мне показали; всмотревшись, ... мне сделалось больно; огибая... острова, беспрестанно качало.* В тексте многочисленны также вполне правильные деепричастные и иные тяжелые конструкции, передающие атмосферу восемнадцатого века самим своим избытком.

⁶⁹ А также: *представал молодеват, предстал кромешен, случился удачен, случился радушен, сказавшись занят, пребывает бодр, сделался опечален, как дерзновен!; бываем застигнуты, оно щемяще, могли быть впечатляющи, это краеугольно; звук был... не перепончат; случается одиноко.*

⁷⁰ А также: *паки и паки влачишься; бегите сих алчущих плотского; врачевать их, бичуя; невежа, неуч, не дружен с иностранными языками и, манкируя образованием, жуирует жизнь.*

ного» полюса его совмещением с противоположным, который можно условно назвать «декадентским». Часто такое совмещение характеризует самый способ введения военных мотивов в сюжет. Так, пресловутая «мужескость» рассказчика оказывается довольно прозрачной маской его сексуальной двойственности, а «рыцарство» имеет отчетливые утонченно-женственные коннотации. Обращение к репертуару прутковских мотивов носит, ввиду вымышленности Пруткова и его графоманству, вдвойне литературный, то есть «ненастоящий», характер, а архаизмы Палисандра — уже совершенно вторичны, будучи неряшливо слеплены обрезков школьной премудрости.

В этих и других типах медиации между двумя полюсами «военное» начало может быть представлено собственно «военными», архаическими, эпико-героическими мотивами и т. п., а «декадентское» — всем спектром человеческих «слабостей», от самых обыденных до предельно упадочнических, включая распутство, порнографию, а также причуды гениев, которым «все позволено». Есть несколько **способов** такого совмещения. Один состоит в применении «военных» оборотов речи к «декадентским» реалиям, другой — в создании реальных гибридов, третий — в описании реальных гибридов с помощью словесной эквилибристики. Ненавязчивым воплощением «декадентского» начала может служить скрытая оркестровка «военной» прозы поэтическими эффектами — метрической правильностью текста и каламбурными аллитерациями (например, *вРЕМя сТРЕМиТ искРоМЕТно*; это, к тому же, трехстопный дактиль, с. 87)⁷¹. Иногда сочетание элементов, представляющих один и тот же полюс, но разнящихся по интенсивности, звучит, как совмещение противоположных полю-

⁷¹ А также: *кудлатоголов, блудовзoren, расхристан и лоблю, повторяю, морские сраженья* (амфибрахический тетраметр); *ШаШки выШли из ноЖен с Шелестом Шоколадной фольги; ... ПодГОРНый и ГеоРГадзе, Гончие и борЗые; Не заРЕЮт На РЕЯх и изРаненно Рея СРЕДИ ДЕРЕвьев*; и т. п.

«Палисандрия» изобилует параномасиями, аллитерациями, ритмически рядами, поэтическими тропами, целыми абзацами в манере прозы Белого и поэзии Пастернака и другими приемами, поэтического языка. В качестве стилистических реализаций «декадентского» акцента их следовало бы перечислить отдельно от их совмещений с «военными» мотивами. Это могло бы стать предметом отдельного исследования, здесь же я ограничусь двумя примерами. Металитературный обмен между Беккетом и Палисандром полон анапестических фрагментов и параномасий, ср.: *мой ГоДо НуКуДа Не ГоДится и снисХоДиТельно вХОДиТ ГоДО* (с. 139, 140). Среди попыток русских мастеров слова посоперничать со знаменитым верленовским *Il pleure dans mon coeur/ Comme it pleut sur la ville*, соколовская по праву займет почетное место, ср.: *У многих обложено нёбо, но небо — у всех* (с. 93).

сов. Так, в образе непрерывно курящей Фаины Каплан, которая *всякий раз, как ее постигал оргазм, заходила еще и в табачном кашле* (с. 146), кашель — это утрированный симптом «декадентства»⁷², тогда как оргазм в этом контексте предстает скорее как некое проявление здоровья и таким образом сближается с «военным» началом⁷³.

Остановимся вкратце на основных типах **совмещений двух полов.**

а) Военная фразеология / мирные реалии: *генерал-генерал философских войск* (по образцу таких чинов, как *генерал-лейтенант*); *гвардии пожилой* (вместо *рядовой*); *вся толща воспоминаний* (т. е. сам роман) *читается безотлагательно*; *цыганский хор особого назначения* (возможный отголосок искандеровского «Сандро из Чегема»); *орденоносная конка* (исторически реальная тайная подземная туннель Сталина, описываемый одновременно в современных военных тонах и ностальгически мирных дореволюционных)⁷⁴.

б) Военная фразеология / сексуальные реалии: *...мертвые сраму не имут* (с. 18; военный лозунг князя Святослава, примененный к описанию некрофилии); *предпринял вмешательство во внутренние ее дела* (с. 87); Палисандр как *новобранец*, несет свою службу *рядового ключника на каторге эротических буйств* (сс. 90-91); *аудиенция завершена и свидание окончено* (сс. 186, 187; *свидание* одновременно в любовном и тюремном смысле)⁷⁵.

⁷² Склонность к табаку также имеет свою революционную, т. е., «военную», сторону.

⁷³ Архаический стиль может воплощать и «декадентский» полюс, например, когда он используется только как носитель установки на эстетизм.

⁷⁴ Ср. также: *по-отечески беззаветно любил* (чувства Берии к Палисандру); *возлюбил всецело, словно сынов* (любовь Палисандра к падающим листьям, вполне естественная для его древесной идентичности); *в порядке отчаяния повесился* (с. 9; ср. *в порядке миража* у Ильфа и Петрова); *походная ванна; разговор в походе о первой любви; становясь родителем-одиночкой в походных условиях; легионы мемуаристов; пруды в ледяных мундирах* (метафора, уместная в лирической поэзии); *генерал* (Андропов), который также *филателист* (ср. с клишированным образом нацистского начальника лагеря, играющего на скрипке); *крепнет наша душа, одеваясь броней коросты*.

⁷⁵ Ср. также: *легион Похоти; в период военных пертурбаций, когда вопреки уставу случалось все что угодно* (мысли Брежнева в присутствии служительницы бани); *отчеты соительницы; воздать по всей строгости* (о наказании сексуальной неверности); *на кладбище комендантский час* (т. е. время вакханалий); *очередная разрядка моей напряженности* (оргазм); сексуальные встречи с Фаиной Каплан на стрельбище; *бескомпромиссная погоня по живому следу* за объектом изнасилования, в которой *определен-*

Кратко рассмотрим два примера.

Заявляя, что его сексуальное поведение *обходительно, но безапелляционно* (с. 38; употребляются и другие «категорические» эпитеты: *безотлагательно, беззаветно, всецело*, с. 81), Палисандр описывает свою сексуальную мощь в военно-бюрократических терминах. В свое время аналогичные приемы всерьез разрабатывались Пастернаком, стремившимся совместить традиционную поэтичность с бытовой речью; ср. *Любимая, безотлагательно... ответ* («Два письма»).

А в словах Палисандра (обращенных к Брежневой, в ситуации интимной близости): *Есть экзистенс... и хотим мы этого или не жееаем, он предъявляет нам с вами достаточно жесткие требования. Выполнить их — наша задача* (с. 177) явной стилистической основой служит дискурс сталинских пятилеток, но не исключена и полускрытая ирония по адресу его попутнического освоения — типа опять-таки пастернаковской *пожизненности задачи* или фразы Бендера: *Таковы суровые законы жизни*⁷⁶.

в) Реальные совмещения полюсов. Пример одного из подтипов — казарменное донжуанство Палисандра: *позволил я себе нечто в духе наших гвардейцев, нередко озорничавших со своими подружками в крепостных подворотнях* (с. 38; речь идет о раннем половом опыте Палисандра со служанкой)⁷⁷. Образцом для подражания Палисандру служит Наполеон, *который укрощал дворцовых строптивщиц... среди*

но есть что-то от символистской эстетики (с. 215). В этом последнем примере «бескомпромиссная» установка сродни другим «абсолютизирующим» эпитетам, в то время как отсылки к мифам об Актеоне и Атланте напоминают о Серебряном веке; ср. «Заплети этот ливень...» Пастернака (цикл «Разрыв», 5).

⁷⁶ Об эстетическом «компромиссе» Пастернака с советским дискурсом см. мои статьи: *The 'Sinister' in the Poetic World of Pasternak // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 29 (1984), pp.24-31, и *Механизмы второго рождения: о стихотворении Пастернака «Мне хочется домой, в огромность...» // Синтаксис* 14 (1985), сс. 77–97.

⁷⁷ Ср. также: нежелание Брежневой *затевать... преступную связь с каким-нибудь телохранителем*, — нечто, что она как раз осуществит после связи с Палисандром (ср. комментарий к этому эпизоду: *Рассказывая эту развязную кавалергардскую быль, взор Ореста горел хорошим казарменным юмором*); развернутое воспроизведение романа девушки с *проезжим корнетом*; неизбежное обсуждение размеров мужского члена Петра Великого; *казенную учтивость* Ореста по отношению к Брежневой и его дикие фантазии о ней (которые впоследствии осуществляются); и идею простецких, без фокусов, половых связей *накоротке, по-тюремному*.

шумного бала⁷⁸, в пылу сражения, на параде (с. 39). Образ Наполеона возвращается еще раз, когда пожилой уже Палисандр сам становится жертвой чрезмерных половых притязаний: *Мажорет оставила мне лишь четыре наполеоновские часа на сон... на исключительно жесткой койке* (с. 275).

г) **Реальные военно-сексуальные гибриды, усиленные военной тропикой.** Описание половых свиданий с Каплан в тире ведется в категориях, общих для военного и эротического кодов: свидания происходят во время *стрельбы из положения лежа*; Палисандр *атаковал ее шомполом неги с казенной части*, в то время как она, *уперев волевой подбородок в мешок с песком, продолжала целиться в яблочко* (сс. 144–146)⁷⁹. Интересный случай представляет собой *философские войска (генерал-генералом* которых состоит Берия). Кажущийся на первый взгляд чисто словесной риторикой, этот военно-интеллектуальный гибрид обретает конкретность в эпизоде с *майором театральных войск Текубой*, исполняющим роль Берии.

д) **Другие совмещения** включают описание скабрёзных сексуальных ситуаций подчеркнуто архаичным языком; таков, например, неорархизм *юношествовать* (сс. 96, 108), излюбленный Палисандром переходный глагол соития, так сказать *verbum copulandi* (с. 146)⁸⁰. Иногда архаический стиль воспаряет в поэтические высоты и в результате представляет сразу оба полюса: высокопарно-архаический «военный», и изысканно-лирический «декадентский»⁸¹. Наконец, «военным» стилем может описываться «декадентство» в самых своих жалких проявлениях — в виде инфантильности, дряхлости, бесполости, ср.: *спицеблещущая колесница* (с. 88; квази-гомеровское описание каталки Шаганэ), а также имя *Трюхильда* (с. 217), сочетающее *труху* с суффиксом героических имен типа Брунгильды.

⁷⁸ Примечательно, что Остап Бендер ссылается на те же поэтические строки, когда ухаживает за Зосей Синицкой в «военном» контексте газовой атаки.

⁷⁹ Ср. еще палисандровские *тактические победы над вертикалями*, где занятие любовью на пустых пьедесталах в склепе (уже совмещающем кладбищенский топос с сексуальными коннотациями разговоров в мужской раздевалке или бане) описывается в терминах военных тактик.

⁸⁰ Ср. еще: *похабственные* ассоциации игры на бильярде, *ложесна ее зудели*; и полупрутковское-полусталинское определение полового акта: *поелику коитус есть не только единство, но и борение противоположностей*.

⁸¹ Но дважды *блажен дерзновенный узник, который посылно отмстил позавшему предмет его восхищения функционеру, познав... супругу последнего*, где любовный треугольник предстает в виде одновременно рыцарской мести и извращенной страсти, описываемых в высоких эпико-романтических тонах.

2. Рассмотрим более детально **четыре характерных случая «военно-декадентских» совмещений**: небольшой пассаж, отдельное слово и два мотива.

а) Ваяние. *Спросил пластилину и гипсу и где-то вблизи казармы предавался лепке, пленяя болезненное воображение матросских масс не столько многофигурностью композиции, сколько здоровой эротикой фабул и форм. По окончаньи — все роздал. Нет высшей награды художнику, нежели зреть, как трепетно вождедеют к его искусству заскорузлые руки ратного простолюдина* (с. 161). Этот эпизод (происходящий в элитной тюрьме-поместье вскоре после покушения Палисандра на Брежнева) развертывается в целый букет дискурсов — своего рода стихотворение в прозе, вдохновленное главными темами романа.

В фабульном плане Палисандр, пользуясь в неволе исключительной свободой, быстро изготавливает порнографические скульптуры для тюремных охранников. Высокая степень его свободы отсылает к хорошо известным прецедентам типа привилегированного содержания в тюрьме Наполеона и других королевских особ, а творческая деятельность в условиях заключения — к другому известному клише (ср., в частности, занятие Жилина резьбой по дереву «Кавказском пленнике» Толстого).

Охрана и казармы представляют «военное» начало, что дает повод ввести военно-революционную лексику (*матросские массы*) и ее архаический эквивалент — перифрастический образ *ратного простолюдина*. К архаическому пласту относятся и слова *зреть* и *нежели*, а также усеченные окончания отглагольных существительных (*воображенье; по окончаньи*). Архаизмы позволяют соединить имперскую стилистику классицизма с романтическим культом художника: *предавался, пленя воображение, высшая награда, трепетно*.

Эпическая величественность и восторженный лиризм перемежаются с «объективностью» повествования о творческом процессе в третьем лице на языке советского искусствоведения (*не столько..., сколько...; многофигурность композиции; фабул и форм; здоровой эротикой*). Использование этого наукообразного дискурса парадоксальным образом способствует демонстрации палисандровского нарциссизма, поскольку похвальба героя предстает как бы научной констатацией фактов⁸². Одним из приемов, помогающих преодолеть разрыв

⁸² О сходных приемах у Лимонова см. в моей статье: The Beauty Mark and the «I»s of the Beholder: Limonov's Narcissistic Poem «Ia v mysliakh poderzhu drugogo cheloveka...» // *Russian Literature and Psychoanalysis* / Ed. Daniel Rancour-Laferriere (Amsterdam: John Benjamins, 1989), pp. 329–352.

между субъективной и объективной точками зрения⁸³, является межуарный модус повествования (то есть, одновременно личный и фактографический), задаваемый первыми же словами пассажа, которые приводят на ум стереотипный образ путешественника добрых старых времен, остановившегося в придорожном трактире, чтобы потребовать *чернил, бумаги, хлеба, козьего сыра*... Характерны сентименталистские обертоны этих действий под влиянием момента, гениального наития, чему соответствуют и мгновенность творческого порыва, и немедленная раздача его плодов, и тщательно отмеренная небрежность деталей (*где-то вблизи*).

Все это стилистическое нагромождение заведомо абсурдно, с его одновременным использованием пластилина и гипса, оксюморонным сочетанием *болезненного воображения* и *здорового эротизма*⁸⁴. Но несоответствия тщательно замаскированы, и соль отрывка, конечно, именно в искусной подгонке друг к другу несовместимых элементов. Одно из таких совмещений построено путем взаимного наложения двух клише со словом *воображение*: романтического *пленяя воображение* и психо-диагностического *болезненное воображение*; их шокирующее столкновение подчеркнуто архаически усеченной формой связывающего их существительного (*воображенье*). Другое подобное совмещение — игра на архаичном глаголе *вождедельть*, позволяющем сочетать духовную тягу к искусству с плотским влечением к порнографическим изделиям. Несколько иной угол зрения на парадоксальное сочетание «военного» с «декадентским» стоит за крупным планом *заскорузлых рук*, стандартной синекдохой соцреалистического образа простого рабочего, хорошо согласующейся с «плебейским» элементом архаического *простолюдина*, и красноречиво оттеняющей непосредственность эротического жеста.

В сюжетном плане композиционное единство эпизода обеспечено общей схемой совмещения творческого полета великого человека с низкопробной порнографией для масс, причем оба эти компонента несут в себе как «военное» начало, так и «декадентское». А жанровому единству пассажа способствует опора на прутковообразное философствование, с его обычной смесью претенциозного графоманства

⁸³ Расщепление налицо уже между эпическим прославлением героя в третьем лице и лирической установкой на первое лицо.

⁸⁴ Это еще один случай, когда два варианта одного и того же — «декадентского» — мотива трактуются как взаимно контрастные, причем *здоровая эротика* берет на себя роль вот именно здорового начала.

и канцеляризм⁸⁵. Наконец, все разнообразные мотивы сплетаются воедино благодаря обилию аллитераций и метрически правильных фрагментов⁸⁶.

б) *Зизи*. Палисандр вводит это эвфемистическое обозначение гениталий довольно рано (с. 51), с опорой на целый ряд мотивов. Потребность в нем объясняется самой неназываемостью объекта, обреченного вести *неявный, сумеречный образ жизни* («декадентский» элемент), несмотря на *выслугу лет, верноподданность, стойкость и другие бойцовские качества* (стандартные «милитаризмы»). В духе языковой благопристойности Серебряного века⁸⁷, Палисандр превозносит *куртуазность* избранного наименования, лишенного даже тени вульгарности, и его *благозвучность ветровым колокольчиком*. К его достоинствам относятся также его инфантильный оттенок и применимость к *гениталиям и джентльменам, и дам*, что позволяет предвосхитить позднейшее обнаружение гермафродитизма Палисандра⁸⁸, в то время как свойственным ему облик *интернационального реченья* оказывается предвестием заграничных странствий героя. Наконец, с грамматической точки зрения, *зизи* естественно трактуется как существительное среднего рода, что эксплицитно прописывается в тексте (*то, оно*), готовя кульминационное переключение повествования в первое лицо среднего рода.

Интертекстуально это словечко восходит к Пушкину: *Цимлянское несут уже, За ним строй рюмок узких, длинных, Подобно талии твоей, Зизи, кристалл души моей, Предмет стихов моих невинных, Любви приманчивый фиал, Ты, от кого я пьян бывал* («Евгений Онегин», 5: XXXII). Этот подтекст, удостоверяющий металитературный статус пассажа, тематически вторит большинству его составляющих. Отметим намек на военный *строй* и сравнение рюмки с женской талией, дающие в результате *фиал любви*, одновременно возбуждающий и куртуазно возвышенный, особенно благодаря последующей мета-

⁸⁵ В другом случае на рассказчика прутковского типа игриво возлагается роль заключенного подпольщика, использующего, на манер Чернышевского, Морозова и Ленина, свой тюремный досуг для работы.

⁸⁶ Отметим амфибрахические строки: *Спросил пластилину и гипсу и здоровой эротикой фабул и форм* и дактилическую: *По окончаньи все роздал, богатые также аллитерациями.*

⁸⁷ Он отмечает *деликатность — по крайней мере вербальную*, характерную для Мажорет *при всей ее половой распущенности.*

⁸⁸ Особенно поскольку его половые органы описываются как инструмент, *ублажающий женщину, реже — мужчину, а в клинических случаях — четвероногого друга.*

морфозе в метапоэтический *предмет стихов*. Сексуальная двусмысленность образа усиливается несколькими способами: офранцуженное (ср. оборот *интернациональное реченье*) имя — бесспорно, женское, но в то же время весьма анонимное, стихи — невинные, а *кристалл* — неодушевленный и мужского рода⁸⁹. В устах Палисандра *кристалл души* (у Пушкина исходное значение *кристалла* — «хрустальный бокал») приобретает добавочный фаллический оттенок, но сохраняет и свою духовную, металитературную природу⁹⁰. Так палисандровское *зизи* одновременно предстает его полисексуальным «боевым»/«декадентским» органом и орудием металитературной болтовни а la Пушкин.

в) «Мужественность, точнее, вирильность» (т. е. «мужескость» в узком смысле принадлежности к мужскому полу) — формулировка, призванная отразить настойчивое, но и субверсивно-двусмысленное обыгрывание в романе слов с корнем *муж-*. Двусмысленность минимальна, когда она наводится лишь общим квази-героическим тоном повествования, как, например, в случаях нарочитого преувеличения этого начала, ср. *скупая, как мужская слеза, меблировка* (о комнате Сталина, с. 82). Стилистический подрыв подкрепляется метафоричностью оборота и отсылкой к стереотипному образу одинокого старого солдата, но какое-либо эксплицитно выраженное «декадентство» здесь отсутствует⁹¹.

Чаще «вирильность» появляется в контексте сексуальных фантазий и, таким образом, «извращается», ср.: *вся низость мужской натуры* (с. 50) воображаемого офицера-насилъника (позаимствованного из «Что ты жадно глядишь на дорогу...?»); ср. также капризную искушенность Мажорет относительно *нас, мужчин*, проявляющуюся в

⁸⁹ Дополнительный эффект поставляется биографическим контекстом фрагмента. Прототип пушкинской *Зизи*, Евпраксия (Зизи) Вульф, «была полновата», и у Пушкина с ней были «талии одного размера», как сам он гордо упоминает в письме к ее брату, Алексею Вульфу. Таким образом, «сравнение... со стройной рюмкой... было шуткой» (см. Владимир Набоков. *Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. СПб: Искусство-СПб; Набоковский фонд; 1998, с. 425), а талия — как одновременно и ее и его собственная, оказывается в половом отношении нейтральной.

⁹⁰ Вспомним, что в «Онегине» есть еще одно упоминание о кристалле — том *магическом кристалле*, сквозь который поэт видит *даль* своего *свободно-го романа*.

⁹¹ Ср. также: *мужайтесь* (о книгах, остающихся непрочитанными), *более мужественное население* (т. е. мужчины), *лицо полковника* (Андропова)... *возмужало* (при ответе на трудный вопрос).

предпочтении ею сексуальных отношений сразу с несколькими партнерами (с. 255)⁹².

Последний пример близок к тем случаям, где подрыв «вирильности» принимает откровенную форму «бесполости, бессилия, демаскулинизации». Так, *мужающий подбородок* Палисандра дважды (с. 34, 165) теряет свои вирильные коннотации ввиду соседства с его младенческим местом пребывания — ванной, где он предается мастурбации и предстает носящим *монисто*; а экстравагантный архаизм *мужества* оказывается любимым автоописанием стареющих любовниц Палисандра⁹³. Осознание Палисандром своей сексуальной двойственности происходит в эпизоде с его медицинским осмотром, после которого он модулирует в средний род: *вы-с, батенько, вы, сладенькое мое; простите, я совершенно запятовало* (с. 267–8)⁹⁴. Эта эпифаническая инверсия предвосхищается сценой перед зеркалом, где Палисандр в буквальном смысле встречается лицом к лицу со своей старостью и теряет свою «мужескость». Пытаясь перетолковать непровержимые факты, он говорит: *Бывает, припудрит тебя... путевою пылью, припорошит, и все думаешь... эх тебя... сироту, возмужа-*

⁹² Ср. также: *возмужание* Палисандра в кельях Новодевичьего монастыря, которое достойно сожаления, в отличие от парижской искушенности Брикабракова в сексуальных вопросах; все еще сильный *мужской первичный признак* (в остальном сенильного Брежнева); и другой *первичный признак*, на этот раз самого Палисандра, выражающий свое *мужественное сострадание* жене Брежнева, причем «развратное» начало передается также метастилистической, до манерности изысканной перифрастической риторикой этого пассажа (в котором каламбурно обыгрываются всякого рода знаковые и лингвистические категории: *восклицательный знак моего отличия, первичный признак мужественного сострадания... беспощадно пронизжет... междометие ее женственности...* (с.179); *мужиковат-с*, — признание Стрюцкого в казарменности его обращения с женщинами.

⁹³ Здесь также имеют место военно-революционные оттенки: *с энтузиазмом мужества с непогодой, борясь и шествуя в едином строю* (с.109). Мотив «выдерживания испытаний» отсылает к песне, популярной в революционных кругах, положенной на слова стихотворения Н.М. Языкова «Пловец» («Нелюдимо наше море...»): *Будет буря, — мы поспорим/ И помужествуем с ней./ .../ Там, за далью непогоды...*

⁹⁴ Палисандр не только обнажает свою дальнейшую речь от первого лица среднего рода, но и металингвистически указывает на раннее предвестие такого дискурса: свое любимое автоописание в пока что несемантизированном среднем роде: *дерзающее лицо*. Возможным источником этого глубоко неопределенного *лица* могло послужить *значительное лицо* из гоголевской «Шинели».

ло да посуровело: не успел оглянуться, а уж и в деды себе записался (с. 231). Это предложение сочетает оксюморонное уравнение «дедовский возраст = возмужалость» с неологической, точнее неграмматической безличной — и, значит, среднего рода — формой *возмужало*, которая трактует субъект этой возмужалости как объект действий некоего «оно».

г) «Военные игры». Этот мотив имеет две разновидности: потешные, пародийные, но реально существующие, войска Палисандра и игрушечные корабли, которыми он забавляется в ванне⁹⁵. И те, и другие служат предлогом для описаний военных сражений в возвышенно милитаристском ключе.

«Военные игры» работают на подрыв «военного» начала путем снижения его до детского, подчеркнуто не-мужского уровня. Важен также их фантазийный, театральный характер. Театральная метафора разрабатывается и каламбурно — Палисандр говорит: *Люблю и морские сраженья. Ценю их торжественность, плавность, распахнутость их театров* (с. 19). Та же метафора оживает в эпизоде казни лже-Берия, сыгранного майором театральных войск Гекубой (с. 199-201), этой пародии на сталинские показательные процессы (и на потемкинские деревни)⁹⁶.

Мотив военных игр развертывается еще раз на другом витке сюжета — в связи с покушением Палисандра на жизнь Брежнева. Так как Палисандр *парадно печатал марш к пропускному Кутафьему пункту* (с. 141; эпизод насыщен военной атрибутикой и терминологией), *старослужащий часовой... решил, что я попросту предаюсь обычной своей забаве — играю в солдатики*, и потому пропустил его. Покушение становится возможным благодаря атмосфере игр и розыгрышей и проваливается оно по аналогичным «эстетическим» причинам: Брежнев и его телохранители оказываются восковыми фигурами, изготовленными официальным советским скульптором Вучетичем; поняв, что его покушение не удалось, Палисандр мысленно проклинает Вучетича как художника, опустившегося до торговли своим благородным искусством (с. 156). Отметим, что это покушение, как и большая часть событий «Палисандрии», включая казнь

⁹⁵ Некоторыми важными интертекстуальными источниками являются тут дядя Тоби из «Тристрама Шенди», потешные войска из «Петра Первого» А.Н. Толстого, «Бумажный солдатик» Окуджавы и, возможно, фильм Ильи Авербаха «Монолог» (Ленфильм, 1972), с его темой оловянных солдатиков.

⁹⁶ Пример макабрического юмора — замечание Палисандра о том, что *актеры творили... талантливо, с огоньком* (с. 200); советским журналистским клише описываются действия поджигателей.

Берии, было организовано *генерал-генералом философских войск* Андроповым, что бросает дополнительный свет на место «военных игр» в общей художественной системе романа.

* * *

Задачей статьи было наметить стилистическую доминанту «Палисандрии» в ее связях с главной темой и интертекстуальной ориентацией романа. Я попытался предложить классификацию несущих эту доминанту мотивов, типы их совмещений и показать, сколь густо они пронизывают текст вплоть до мельчайших деталей его фактуры. Тем самым я надеялся обосновать свое представление о художественной значимости «Палисандрии». Многие из моих утверждений могут показаться спорными, что вполне естественно в нашей области исследований, особенно когда речь идет об интертекстах. Но некоторые из них претендуют быть «более равны» — в качестве, если не доказательств, то хотя бы свидетельств современника и носителя русской культуры. «Палисандрия» — в высшей степени «этнический» текст, предъявляющий максималистские требования к знакомству читателя с русским языком, русской литературной традицией и повседневной культурой. Я могу ошибаться по поводу степени очевидности, с которой *зизи* отсылает Пушкину, *шагаю с каких-нибудь... похорон* — к некогда смелому ахматовскому стихотворению о Пастернаке, а характер и манеры Палисандра — к Остапу Бендеру. Но не подлежит сомнению, что Саша Соколов играет с по большей части хорошо известными — хрестоматийными — литературными клише, и, может быть, имело бы смысл поставить задачу систематического документирования реакций на его роман «коренных носителей» этой культуры, особенно его сверстников.