

Политический миф и его художественная деконструкция

Юрий Шатин

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Данная статья – попытка решить две проблемы одновременно. Ближайшей ее задачей является выяснение того, что случается с политическим мифом, когда его содержание становится объектом художественного текста и выступает как превращенная форма. Но пафос работы не ограничивается решением этого вопроса, когда речь идет о выборе текстов, который ни в коем случае нельзя считать случайным.

Я буду рассматривать «Историю Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс» (1938 г.) и «Палисандрию» Саши Соколова, вовсе не утверждая, что «Палисандрия» (1984 г.) сознательно деконструирует – или еще резче – пародирует первый текст. Дело совсем в другом: «Краткий курс» и «Палисандрия» расположены в прямо противоположных точках пространства коммунистического мифа, первая из которых отражает пик торжества этого мифа, а вторая – крайнюю точку его заката. Именно это обстоятельство объективно ставит два указанных текста в полярные отношения, разводя их как миф и поэзию. Ведь согласно Р. Барту, «поэзия противоположна мифу; миф – это семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов; поэзия – это семиологическая система, стремящаяся редуцироваться до системы сущностей»¹.

Вместе с тем мифологическая основа «Краткого курса» – это не только претензия на то, чтобы превратиться в систему фактов, но и претензия на то, чтобы стать историческим письмом.

В отличие от мифа историческое письмо имеет пограничный характер, оно постоянно балансирует между сциентическим и художественным дискурсами. «История, – пишет П. Рикёр, – по сути своей – это историко-графия, или, выражаясь в откровенно провоцирующем стиле – артефакт литературы»², обобщая мысль Х. Уайта, согласно которой исторические нарративы «являют-

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.101.

² Рикёр П. Время и рассказ. Т.1. М.; СПб, 2000. С. 187.

ся вербальными вымыслами, чье содержание в той же мере выдуманно, в какой найдено в действительности, а формы более сходны с их аналогами в литературе, нежели в естественных науках»³.

Историческое письмо самой своей природой обречено на постоянное метание между сциентическим дискурсом и мифологическим нарративом. В этом смысле его «обращение к нарративу неизбежно, по крайней мере, настолько, насколько языковая игра науки стремится к истинности своих высказываний, но не имеет возможности легитимировать ее собственными средствами»⁴. Нарратив легитимирует исторический дискурс, открывая дорогу мифологическим интенциям.

Не менее важно, однако, что степень этих интенций напрямую зависит от того, в какой точке мифологического пространства расположен текст. Чем ближе миф к точке своего расцвета, тем сильнее мифологические интенции исторического письма, чем ближе миф к критической точке своего распада, тем в большей мере эта интенция заменяется поэтическими аналогиями. Вот почему «Краткий курс» – это наиболее значимый текст в плане легитимации коммунистического мифа, в отличие от более поздних и более «полных» курсов, где нарратив сознательно заменялся сложным наукообразным построением дискурса.

Основной риторический пафос «Краткого курса» заключен в иллюзии торжествующей телеологии. В основе такого торжества лежит угадывание некоторой генеральной линии, которая тождественна истине, но сама истина оказывается спрятанной во враждебном времени и пространстве и скрытой за пульсирующим ритмом текущих событий. Таким образом, понять мифологический характер «Краткого курса» можно лишь путем тщательного анализа его пространственной, временной и ритмической организации, а также способа сюжетного построения.

Пространство «Краткого курса» имеет почти беспрецедентный характер. Как известно, практически во всех мифологических текстах наблюдается конфликт пути героя (линии) в окружающем его чужом пространстве, что в свою очередь связано с комплексом инициации. Однако ни в одном мифологическом тексте линия и пространство не находятся в таком антагонистическом противоречии, как в «Кратком курсе». Чаще всего линия героя в мифологическом тексте является границей «добраго» и «злого» пространства. В «Кратком курсе» все пространство оказывается враждебным линии, вернее, линия может существовать только благодаря тому, что отвоевывает часть пространства и таким образом манифестирует собственную телеологию. Даже в том случае, когда разные участки пространства выступают как враждебные друг другу, они только усиливают свою обоюдную враждебность генеральной линии. Воспользовавшись математической терминологией, можно сказать, что в этой системе умножение минус на минус дает не плюс, а минус в квадрате.

«ВКП(б) росла и крепла в принципиальной борьбе с мелкобуржуазными партиями внутри рабочего класса: эсерами, меньшевиками, анархи-

³ Там же. С. 292.

⁴ Лиотар Ж. Состояние постмодернизма. СПб., 1997. С.72.

стами, буржуазными националистами всех мастей, а внутри партии – с меньшевистскими, оппортунистическими течениями, – троцкистами, бухаринцами, национал-уклонистами и прочими антиленинскими группами.

ВКП(б) крепла и закалялась в революционной борьбе со всеми врагами рабочего класса, со всеми врагами трудящихся – помещиками, капиталистами, кулаками, вредителями, шпионами, со всеми наемниками капиталистического окружения⁵.

Важнейшей семантической составляющей пространства «Краткого курса» оказывается понятие отклонения от генеральной линии («уклона»). Пространство не просто враждебно линии, но наделяется дьявольской магнетической силой, благодаря чему даже малейшее отклонение приводит в действие магнетический механизм, отвергающий ту или иную точку от линии и вовлекающий ее в сети противника.

Исторический нарратив «Краткого курса» в полной мере отражает манеру сталинского дискурса, поскольку «к числу наиболее броских особенностей сталинской полемической тактики относится манера противопоставлять любое истинно ортодоксальное понятие не одной, а сразу двум еретическим альтернативам. Следовать генеральной линии – значит постоянно балансировать между двумя крайностями – «перегибами» или «извращениями», которые, в свою очередь, прослеживаются к соответствующим «уклонам» (а те по кумулятивному шаблону, – к смежным буржуазным влияниям и затем к тому или иному вражескому заговору)⁶.

Легко видеть, что еретическими альтернативами в данном случае оказываются точки слева и справа, сверху и внизу, соседние точкам генеральной линии. Причем сам текст наделяется перформативным свойством располагать потенциального читателя в той или иной точке враждебного пространства или, напротив, присоединять к генеральной линии. Ведь само «изучение истории ВКП(б), изучение истории борьбы нашей партии со всеми врагами марксизма-ленинизма, со всеми врагами трудящихся помогает овладевать большевизмом, повышает политическую бдительность» (4).

Не менее удивительным образом организуется и художественное время «Краткого курса». Время в тексте носит фиктивно линейный характер. Линейный, поскольку изложение материала подчинено принципу внешней хронологии. Но упорядоченность времени имеет глубоко иллюзорный смысл. В действительности время «Краткого курса» – это остановленное время, поскольку ход событий известен заранее. Все, что происходит *de facto*, лишь подтверждает существующую априорную схему. Причем иррациональному знанию отдается явный приоритет в сравнении с ролью фактов. Обратимся к тексту.

⁵ История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков): Краткий курс. М.: ОГИЗ, 1945. С.3. В дальнейшем ссылки на данное издание даются внутри текста в круглых скобках.

⁶ Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2002. С.111.

«Съезд чувствовал, что их речи носят печать неискренности и двурушничества... партия видела, что на деле эти господа перекликаются в своих фальшивых речах со своими сторонниками вне съезда... съезд не мог не видеть, что как тошнотворное самобичевание, так и слащаво-приторное восхваление партии представляет обратную сторону нечистой и беспокойной совести этих господ. Партия, однако, еще не знала, не догадывалась, что, выступая на съезде с слащавыми речами, эти господа одновременно подготавливали злодейское убийство С.М. Кирова» (310).

Партия, таким образом, может не догадываться о тех или иных конкретных фактах, но она наделена ощущением более главного – она чувствует, в каком направлении развиваются события, иллюстрируемые теми или иными фактами. С точки зрения развития времени «Краткий курс» – это скорее кинематограф, нежели театр. Ведь действие в кинематографе протекает в активном времени, поскольку выступает как результат монтажа, подчиненного законам тайминга. В отличие от театра, где все происходит в режиме реального времени, в кино заранее известно, сколько времени займет действие и как оно будет протекать.

Предсказуемость действия в кино, исключая для его создателя какие-либо неожиданности, точно соответствует его природе. По мнению Э. Морина, автора книги «Человек и кино», кино особенным образом возрождает архаический тип видения мира. Язык кино напоминает язык архаических времен и народов. Искусство в данном случае иллюстрирует некоторый антропологический закон: неспособность самостоятельно действовать будит чувственность. При просмотре фильма, в регрессивной ситуации, помещенные в инфантильную стадию зрители наблюдают мир в игре тех сил, которые сами их оставили. Такое же пассивное состояние, когда чувствительность носит преувеличенный характер, мы испытываем во сне.

Время в «Кратком курсе» архаично и кинематографично, точно так же как любовь создателей этого текста к важнейшему виду искусства была не случайной и вполне искренней.

Особый характер времени и пространства «Краткого курса» обуславливает специфику его ритма. Ритм здесь носит одновременно тавтологический и пульсирующий характер. Тавтология – важнейшая черта организации словесного материала в «Кратком курсе». Ограничимся лишь одним примером.

«Ленин показал, что капиталистический гнет в эпоху империализма все больше усиливается... Ленин показал, что в эпоху империализма обострятся кризис в колониальных и зависимых странах... Ленин показал, что в условиях империализма неравномерность развития и противоречия капитализма особенно обострились... Ленин показал, что именно вследствие этой неравномерности развития капитализма происходят империалистические войны... На основании всего этого Ленин пришел к выводу, что вполне возможен прорыв империалистического фронта пролетариатом где-либо в одном месте... Вот формулировка этого гениального вывода» (162).

Легко видеть, что системное использование индексального знака («Ленин показал») полностью уничтожает рациональность текста, подготавливая тем самым testimonial device формулировки «гениального вывода». Подобно тому, как тавтологичность ритма останавливает время, пульсирующий характер этого ритма позволяет менять пространственные масштабы, переходя от глобальных событий к локальным и наоборот. Как известно, за несколько лет до создания «Краткого курса» этот прием был опробован в поэме В.В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Например:

«Ветер всей земле бессонницею выл, и никак восставшей не додумать до конца, что вот гроб в морозной комнатеночке Москвы революции и сына и отца».

«Краткий курс» воспроизводит многие образцы поэтики Маяковского с той лишь разницей, что функции сына и отца четко закреплены здесь за различными персонажами. Ритмическое движение от локального к глобальному, как и в поэме Маяковского, создает особую игру пространствами, что несомненно рондит указанный текст с художественными произведениями.

«Особенно упорный и ожесточенный характер носило восстание на Красной Пресне в Москве. Красная Пресня была главной крепостью восстания, ее центром. Здесь сосредоточились лучшие боевые дружины, которыми руководили большевики. Но Красная Пресня была подавлена огнем и мечом, залита кровью, пылала в зареве пожаров, зажженных артиллерией. Московское восстание было подавлено.

Восстание имело место не только в Москве. Революционными восстаниями был охвачен также ряд других городов и районов... На вооруженную борьбу поднялись и угнетенные народы России» (79).

Будучи особым способом исторического письма, «Короткий курс» предлагает процедуру разграничения фабулы и сюжета (story и emplotment). «Построение интриги (emplotment), в отличие от рассказанной истории (story), сохраняет объяснительный эффект, в том смысле, что оно определяет не события рассказанной истории, а саму эту историю, определяя класс, к которому она принадлежит. Нить рассказанной истории позволяет выявить одну-единственную конфигурацию, построение интриги побуждает к признанию традиционного класса конфигураций. Эти категории интриги, в соответствии с которыми закодирована сама история, а не события истории, родственны тем «относительным криптограммам», которые, как утверждает Э.Х. Гомбрих в работе «Art and Illusion», определяют наш способ «прочтения» живописи»⁷.

Нить рассказа «Краткого курса» – это повествование о том, как большевики захватили власть и поддерживали ее функционирование. Интрига рассказа – это «криптограмма» космополитического проекта, связанного с изменением мира и места человека в этом мире. Ведущими мотивами такой криптограммы становятся тайна, заговор, подполье и борьба (войны).

⁷ Рикер П. Время и рассказ. Т.1. С.190.

Особенно интересным в этом плане оказывается мотив тайны. Тайна, как известно, является скрытой пружиной многих типов повествования, прежде всего детективного. «Краткий курс» менее всего напоминает детектив, и мотив тайны здесь имеет совершенно иную природу. Тайной оказывается не то, что никому, кроме автора неизвестно, но, напротив, всем известное, но запрещенное к употреблению. «Краткий курс» – система табу, наложенных на имена и факты.

Во-первых, табуированным оказывается имя автора. «Краткий курс» – это плагиат наоборот. В любом плагиате захватывается чья-то литературная собственность. В «Кратком курсе» она оказывается как бы ничейной, хотя и высказанной голосом пророка, оракула. Нельзя сказать, что этот текст написан И.В. Сталиным, поскольку тогда он превратится в текст Сталина о Сталине и станет чем-то вроде политической автобиографии. Но нельзя сказать и того, что этот текст написан не Сталиным, не только потому, что в нем сохраняются все индивидуальные черты сталинского стиля, но и потому, что только сталинский текст является носителем конечной и абсолютной истины.

Авторский образ Сталина, спрятанный под маской анонима, говоря словами исследователя, «беспрестанно балансирует между двумя полюсами, по карнавальной оси перемещаясь от амплуа вождя, олицетворяющего и концентрирующего в себе волю всего советского общества, до мизерной частицы этого необъятного социума, послушной его суровой власти»⁸.

Однако объяснить механизм функционирования авторского образа в «Кратком курсе» только законами карнавальной оси было бы неверно. Построение этого образа во многом подчинено законам «двойного тела короля», о которых Э. Канторович писал более сорока лет назад. Согласно Канторовичу, «король заключает в себе два тела: тело природное и тело политическое. Природное тело есть тело смертное, подверженное всем бедам, доставляемым природой или случаем, физическим слабостям младенчества или старости и прочим напастям, что приключаются с телами остальных людей. Но его политическое тело – это тело, которое не может быть видимо или осязаемо, состоящее из власти и правления, предназначенное для того, чтобы повелевать людьми и рачительно управлять общественным достоянием, совершенно избавленное от инфантильности, дряхлости или других физических недостатков и слабостей, которым подвержено тело природное»⁹.

Элиминация биологического, природного тела вождя и апологетика его политического тела – важнейшая цель табуирования имени в «Кратком курсе». Мотив вторичной табуированной тайны распространяется и на область фактов, событий. Так, можно понять и рационально объяснить тайну пребывания Ленина и Зиновьева в Разливе летом 1917 г. Естественно, после победы большевиков это пребывание перестало быть тайной и о нем широко писали в книгах и газетах. Однако ко времени создания «Краткого курса» факт совместной жизни двух вождей в шалаше снова становится тайной: два превращается в одно.

⁸ Вайскопф М. Писатель Сталин. С.77.

⁹ Kantorowitz E. The King's two bodies: A Study in Mediaeval Theology. N.Y., 1957. P.7.

Ленинское «Письмо к съезду», как известно, было оглашено в 1927 г. (по крайней мере, в части критики Сталина), но десятилетие спустя сам факт его существования становится запрещенным. Факты существуют не по мере того, что они существуют, но по мере того, насколько они поддаются интерпретации. Экзегезис «Краткого курса» полностью подчиняет диэгезис рассказываемой истории.

В свою очередь такое подчинение оказывается возможным лишь в силу особого использования стилевых ресурсов языка, связанных с изобретением и бесконечным повторением определенных магических формул. Развертывание, повторение и варьирование сходных экспрессивных средств создают иллюзию усиления доводов «Краткого курса». Воздействие «Краткого курса» на читателя осуществляется апелляцией к наиболее архаическим слоям мышления, отразившимся в клишированных структурах языка.

Стиль «Краткого курса» удивительным образом напоминает технику «плетения словес», как ее в свое время описал Д.С. Лихачев. «Невыразимость чувств, невыразимость высоты подвигов святого органически связаны со всей стилистикой житийных произведений – с их нагромождением синонимов, тавтологических и плеонастических сочетаний, неологизмов, эпитетов, с их ритмической организацией речи, создающей впечатление его непереводаемости человеческим словом. Конкретные значения стираются в этих сочетаниях и нагромождениях слов, и на первый план выступают экспрессия и динамика»¹⁰.

Амплификация – внутренний механизм, работающий на преобразование рациональных оснований языка в экспрессивно-эмоциональное целое «Краткого курса». Как и во многих средневековых текстах, амплификация развертывается на целые страницы, варьируя по сути смысл одной и той же фразы. Вот лишь один, отнюдь не самый громоздкий пример, посвященный характеристике оппозиционной платформы 1927 года.

«Из всех оппозиционных платформ эта платформа была, пожалуй, наиболее лживой и фарисейской.

На словах, т.е. в платформе, троцкисты и зиновьевцы не возражали против соблюдения решений партии и высказывались за лояльность, а на деле они грубейшим образом нарушали решения партии, издеваясь над всякой лояльностью в отношении партии и ее ЦК.

На словах, т.е. в платформе, они не возражали против единства партии и высказывались против раскола, а на деле грубейшим образом нарушали единство партии, вели линию раскола и имели уже свою особую нелегальную, антиленинскую партию, которая имела все данные перерастать в антисоветскую, контрреволюционную партию.

На словах, т.е. в платформе, они высказывались за политику индустриализации и даже обвиняли ЦК в том, что он ведет индустриализацию недостаточно быстрым темпом, а на деле они охаивали решение партии о победе социализма в СССР, издевались над политикой социалистической индустриализации, требовали сдачи иностранцам в концессию целого ря-

¹⁰ Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970. С.76.

да заводов и фабрик, возлагали главные свои надежды на иностранные капиталистические концессии в СССР.

На словах, т.е. в платформе, они высказывались за колхозное движение и даже обвиняли ЦК в том, что он ведет коллективизацию недостаточно быстрым темпом, а на деле они издевались над политикой вовлечения крестьян в социалистическое строительство, проповедовали неизбежность «неразрешимых конфликтов» между рабочим классом и крестьянством и возлагали свои надежды на «культурных арендаторов» в деревне, то есть на кулацкие хозяйства.

Это была самая лживая из всех лживых платформ оппозиции» (271).

Легко видеть, что смысл всей амплификации направлен на то, чтобы убрать из первой фразы слово «пожалуй», почти дословно закончив ею риторический период, но именно изъятие этого слова из последнего предложения и создает видимость доказательства, что полностью соответствует средневековому способу мышления и его выражения средствами эмоционально-экспрессивного стиля.

Таким образом, дискурсный анализ «Краткого курса» неизбежно приводит к мысли, что использование указанных ресурсов риторики и поэтики носит в нем не случайный, но целенаправленный характер, превращающий историческое письмо в способ создания глобального политического мифа. Вместе с тем совершенно очевидно, что чем глобальнее любой поэтический миф, тем легче он допускает художественную деконструкцию. Вспомним хотя бы знаменитую «Карьеру Артура Уи» Бертольда Брехта.

В этом плане «Палисандрия» Саши Соколова как по своей художественной структуре, так и по коммуникативной функции – своеобразный *reductio ad absurdum*, доведенная до логического предела (или точнее беспредела) нарративных, хронопоических интенций «Краткого курса».

В отличие от «Краткого курса» с его превращением исторического дискурса в мифологию нового типа, «Палисандрия» – чистый образец художественного письма, поскольку «только в письме может быть открыто признан фиктивный характер самых серьезных, даже самых агрессивных видов речи, только в письме они могут рассматриваться с должной театральной дистанции <...> только письмо может развертываться без исходной точки, только оно может расстроить всякую риторическую правильность, всякие законы жанра, всякую самоуверенную системность. Письмо атопично; не отменяя войну языков, но смещая ее, оно превосхищает такую практику чтения и письма, когда предметом обращения в них станет не господство, а желание»¹¹.

В «Палисандрии» легко наблюдать игру на несовпадении энкратического языка доксологии и акратического языка парадоксологии. Во многом такая игра достигается парадоксологическим наложением двух доксологических текстов – средневекового авантюрного романа «Александрия» и мифологических интенций советского исторического письма, образцом которого всегда был «Краткий курс».

¹¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С.539–540.

Несмотря на то, что у Саши Соколова мы не можем обнаружить прямых интертекстуальных вторжений названных текстов, моделируются основные параметры ритма, времени, пространства, нарратива и стиля того и другого.

Так, генеральная линия, организующая пространство «Краткого курса» превращается у Саши Соколова в линию абсолютного героя, осуществляющего свое движение по жизни вопреки телеологии реальности.

«Палисандр Дальберг прошел по-наполеоновски славный путь от простого кремлевского сироты и ключника в Доме Массажа Правительства до главы государства и командира главенствующего ордена»¹².

Именно абсолютная линия героя, соединившего в себе родословную Григория Распутина и Лаврентия Берию, отсекает поле истории в качестве момента, корректирующего достоверность излагаемого. То, что предлагает читателю Саша Соколов, оказывается игрой на несовпадении основных стратегий нарративного дискурса – сказания, притчи и анекдота¹³, превращающего мемуары в борьбу с телеологией истории. Телеология исторического письма уничтожается как временной дистанцией (700 лет, примерно столько же, сколько отделяло автора «Александрии» от жизни Александра Македонского), существующей между действием и рассказом о действии, так и отказом от аристотелевской логики вероятности. Саша Соколов говорит о действии, которого не могло быть и не должно было быть по вероятности. Это антиисторический нарратив на историческом материале в полном смысле этого слова. Он создан не для того, чтобы упрочить правдоподобие искусства, но для того, чтобы опровергнуть телеологию истории.

Фееричность «Палисандрии» возникает оттого, что границы исторического правдоподобия и вымысла не просто нарушаются, но их нарушение носит абсурдный характер. Вот как описывается, например, женитьба Сталина на Надежде Алилуевой.

«Иосиф встретил Надежду, когда она была фигуристкой императорского варьете. Подружились, сошлись характерами, решили венчаться. Возникло неожиданное препятствие: против церковного брака вообще и в особенности выступили троцкисты. Тогда, чтобы не дать нежелательной пищи для политических кривотолков, повенчались тайно, а Троцкого под благовидным предлогом выслали в Уругвай, где он и почил от укуса тарантула. Брак же случился на зависть радужен» (74).

В абсурдную игру с историческими фактами вовлекаются не только реально существовавшие люди, но и вещи, которые, попадая в историческое пространство, порождают новые истории.

¹² Соколов Саша. Палисандрия. М., 1992. С.12. В дальнейшем ссылки внутри текста в круглых скобках.

¹³ О коммуникативных стратегиях дискурса. См.: Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс 3–4' 97. Новосибирск, 1997. С.106–108.

«История того шестизарядного кольта весьма поучительна. В ней отразилась борьба философских течений, страстей, неурядиц века. В незабываемом девятьсот девятнадцатом знаменитая революционерка Фаина Каплан произвела из него ряд выстрелов по Ульянову-Ленину Владимиру Ильичу, в музее которого он и хранился. В тридцать четвертом году револьвер из музея похитили и при посредстве его аннулировали Сергея Кирова, после чего кольт сослали в морозную Вятку, в музей последнего. В период так называемого Реабилитанса Фаина вытребовала револьвер к себе в Эмск, поскольку то было ее именное оружие, и у нее имелась записка от Ленина, адресованная Дзержинскому: «Фаню Каплан из-под ареста освободить. Револьвер верните. Ульянов». Имелись у нее и другие записки от Ленина. В частности, к ней самой, многолетней интимной его соратнице, не пожелавшей делить любимого человека с претенциозной и недалекой Крупской, которую Фаина считала большой мелкобуржуазкой. Решив, что сначала убьет его, а потом и себя, Фаина отправилась на завод Михельсона, где выступал Владимир. Рабочие предприятия, к счастью, не допустили трагедии, и любовники отделались незначительными царапинами» (132).

Одну из главных задач своего произведения Саша Соколов видит в борьбе со стройной сюжетикой повествования. В статье «Palissandr – c'est moi?» он пишет: «И когда я слышу упреки в пренебрежении сюжетом, мне хочется взять каравай словесности, изъять из него весь сюжетный изюм и швырнуть в подаяние окрестной сластолюбивой черни» (264). Если быть точным, то борьба писателя направляется не против самой сюжетики, но против сюжетной телеологии, благодаря которой создается иллюзия исторической достоверности как в исторических романах, так и в собственно историографическом дискурсе.

Разрушение сюжетной телеологии сказывается прежде всего на разрушении линейного характера времени. Как и в «Кратком курсе», время в «Палисандрии» фиктивно, но его фиктивный характер не скрывается, а, напротив, подчеркивается. Фикция времени носит здесь откровенно деконструктивный смысл. «Так, если у Джойса в «Улиссе» все действие укладывалось в двадцать четыре часа, то в нашем случае речь идет о минутах, в течение которых длится инцестуальный коитус. Им книга начинается, вместе с ним и заканчивается. Совершая его, автор успевает не только утешить соблазвившую его престарелую родственницу, но и проанализировать причинно-следственную цепочку приведших к нему событий историко-политического и бытового характера» (209).

Замена времени истории временем дрящегося коитуса приводит к тончайшей игре диахронии и истории, персонального мифа и языка современной историографии. Как известно, обыденное сознание склонно отождествлять историю и диахронию. В сущности же диахрония и история отличаются друг от друга так же, как фрейдовское Id от сознательного Ego. Диахрония представляет собой чистую длительность, где практически невозможно выделить точки бифуркации, в которых может конструироваться то или иное событие. Исто-

рия, напротив, дискретна и движется от одного структурно оформленного и закрепленного в письме события к другому.

Несоизмеримость диахронии и истории открывает Саше Соколову возможность игры на несовпадении политического и персонального мифов. Разрыв действия в «Палисандрии» – это и есть разрыв между политическим мифом, движущимся к смене тоталитарного строя более плюралистическим и либеральным, и мифом персональным, связанным с раскрытием тайны рождения героя-андрогина, а затем, как и положено по законам любого мифа, через инициацию и лиминацию к восхождению этого героя на вершину власти.

Определенное со-противопоставление «Краткого курса» и «Палисандрии» возникает от того, что внутренние механизмы политического мифа о пролетариате, который был ничем, а стал всем, тождественны мифу о сироте, ставшем главой государства и командиром главенствующего ордена.

Вот почему сюжетная экзегеза и амплификация как основная черта стиля оказываются совпадающими в обоих текстах. В одном случае экзегетика включает в себя политический миф, замещает его собой, но не уничтожает. В другом случае нечто подобное происходит с персональным мифом. Проникая внутрь исторического письма, персональный миф в «Палисандрии» подвергает это письмо отчетливой художественной деконструкции. Отсюда принципиальный антииллюзионизм повествования: история здесь не только не становится похожей на себя, но, напротив, использует эту непохожесть для выхода из пространства мифа в пространство поэзии, где художественным сущностям уже не надо притворяться фактами.

Экзегеза не только подчиняет себе диегезу, но и выявляет ее метафорический, а не метонимический характер. В мифе диегезис уничтожается как всякая метонимия, понимание которой заменяет представленную часть целым. Напротив, «процесс метафоры предполагает, что слово является кумулятивной сущностью, способной приобретать новые смысловые изменения, не теряя при этом прежних»¹⁴. Новаторство экзегезы в «Палисандрии» заключается в том, что не прибавляя ничего существенного ни к пониманию истории, ни к истолкованию персонального мифа, она разрушает непроницаемость границ между ними, допуская и то и другое в качестве игрового материала для создателя.

Деконструируя историю, пропуская ее сквозь фильтры персонального мифа, и наоборот, деконструируя персональный миф, пропуская его через историю, «Палисандрия» вытесняет телеологичность одного дискурса и исповедальность другого. Вполне естественным следствием этого процесса становится эпидейктика, решительное господство плана выражения над планом содержания. Эпидейктика и ее основное средство – амплификация – обеспечивают очевидную избыточность плана выражения над планом содержания. Но ее роль совершенно иная в сравнении с «Кратким курсом». Если в «Кратком курсе» амплификация преобразует рациональные основания языка в экспрессивно-эмоциональное целое, то в «Палисандрии» ее роль чисто синтаксическая. Амплификация – это событийная ткань, объединяющая разрозненные эпизоды отечественной псевдоистории. Об этом, в частности, свидетельствует самохарактеристика Палисандра-писателя: «События, люди, предметы всегда нахо-

¹⁴ Рикер П. Конфликт интерпретаций. М., 1995. С.145.

дят себе у П. параллель или пару и так или иначе переплетаются и вплетаются в ткань панно, образуя узоры, симметрии, аналогии и метафоры» (209).

Примеров амплификации у Саши Соколова достаточно. Ограничусь одним. В самом начале «Палисандрии» авторское отступление о молодости представлено амплификацией, занимающей около двух страниц. Вот начало этого отступления:

«Игривая, ты разразилась над граем хазарских харчевен, ширазских базаров, хорезмских гаремов и бань. Ты выплеснулась хартией вольностей, партией фортепиано, грянула бранью казарменной барабанной будки. Ты прынула рьяным пьянящим ливнем – пряная, будто воробьиная ночь. Ночь, когда доведенные до голубого каления карающие десницы протягиваются через все небо, все рамы растворены, драпри взвиваются и трепещут, а канделябры и бра бликуют: начищены. Причем инструмент непременно распахнут, расстроен или по-рахманиновски разбит. Не избегайте услуг настройщика, но прибегните к ним. Стремглав приведите себе на память, а то и сразу в гостиную, это невероятно взвинченное действующее лицо. То нередко студент всевозможных учебнейших заведений, но чаще – потенциальный студент. Выходя из дворян, хлопнул дверью и сделался разночинцем. Влюблен, недостаточен. Чахоточен и хаотичен. Вечен и обречен. Вот его вермишель без соли. Вот средства от цыпок, потливости, от угрей. А тут – неоплаченные счета цирюльника. Жизнь взаимы, опереточный быт мансард» (20).

Именно благодаря амплификации в «Палисандрии» создается сплошное царство словесного релятивизма, становящегося важным орудием борьбы с тоталитарностью языка политического мифа. Подавая заявку на стипендию, необходимую для завершения «Палисандрии», Саша Соколов написал следующую аннотацию: «философско-футурологический роман с элементами политического памфлета. Действие происходит в начале XXI века в странах Европы, в России, Канаде и США». Проектируемому футурологическому роману выпала неординарная доля в отечественной культуре. Демистифицировав структуру политического мифа, Саша Соколов, так же как и его аналог в поэзии Владимир Высоцкий, обозначили конец историографической наррации в привычном понимании этого явления. Ныне в эпоху политической анонимности исчезли герои исторического поля – великие деятели настоящего, – исчезли вместе со способом понимания мира, когда коллективное бессознательное предъявляло абсолютные претензии на свободу человеческой личности. Хронологически совпав с чертой конца глобального политического мифа XX века, «Палисандрия» попала в не менее неординарную ситуацию, когда, по словам П. Рикера, «отказ от *fiction de le fin* («придумывание конца») совпал с *le fin de fiction* («концом художественного вымысла»).

«Безвременье кончилось», говорило я, говоря. «Наступила пора свершений и подвигов. Разберем кирки и лопаты и маршем бодрой печали и горестного ликования отправимся хоронить своих мертвецов. Клянусь вам, мы разобьем для них кладбища лучше прежних!» (260).