

**«Курс дискурса» в «Триптихе» Саши Соколова:
от риторики к поэтике ***

Ю. В. Шатин

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация: В «Триптихе» Саши Соколова с помощью мотивов «письма», «списка» и «Речитатива» риторический трактат деконструируется в форму свободного стиха, благодаря чему границы риторики и поэтики делаются взаимопроницаемыми. Такая взаимопроницаемость усиливает принципиальное отличие читаемого текста от написанного. Письменный текст открывает массу потенциальных референций, учет которых позволяет представить подлинное бытие произведения. Мотив скрипции как одновременного убийства и воскрешения слова достигает своего максимума в третьей части – «Филорните», благодаря чему метаязык риторики и переводится в регистр поэтики, обеспечивая тем самым переход к категориям сюжета и жанра, где сюжет полностью поглощает фабулу, а реальные жанровые признаки приобретают виртуальную форму, превращая рассуждение сначала в элегию, а затем в либретто театрального представления.

Ключевые слова: Деконструкция, дискурс, скрипция, список, речитатив, цикл.

УДК: 070;003; 81.22.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. +7 (383) 330 47 72. E-mail: shatin08@rambler.ru.

Завершая свое культурологическое исследование, известный французский философ прошлого века Мишель Фуко попытался приоткрыть завесу в будущее и обрисовать его ментальные коды. «Человек, как без труда показы-

* Статья подготовлена в рамках проекта «Современная русская литература в Интернете: механизмы преемственности и особенности бытования» Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре».

вает археология нашей мысли, – писал он, – это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. Если эти диспозиции (имеются в виду диспозиции современной философу культурной парадигмы. – Ю. Ш.) исчезнут так же, как они некогда появились, если какое-нибудь событие, возможность которого мы можем лишь предчувствовать, не зная пока ни его облика, ни того, что оно в себе таит, разрушит их, как разрушена была на исходе XVIII века почва классического мышления, тогда – можно поручиться – человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» [Фуко, 1977, с. 487].

Не рискуя выступать в роли пророка, тем не менее следует отметить важное явление в искусстве XXI в., отличающее этот период от предшествующих. Данный феномен отмечен деконструкцией натуральных объектов, верным изображением которых гордились прошлые эпохи. Место натурального объекта занимает теперь метапозиция, связанная с постоянным поиском новых метаязыков, необходимых для создания артефактов. Начиная со второй половины XX в., сюжет уже не описывается как таковой, но представляется в виде синтагмы и парадигмы мотивов; принцип авторской воли заменяется смертью автора, герой становится персонажной функцией, а повествователь – нарратором или нарратором. Однако такие инновации, занимавшие умы теоретиков искусства, мало захватывали творческую мысль писателей и зарубежных и российских. Новизна литературного процесса последних десятилетий характеризуется встречным движением: писатель уже не может творить без опоры на филологию, а филологический дискурс все более заимствует признаки постмодернистского художественного высказывания.

В контексте сказанного весьма интересными и показательными становятся последние опыты Саши Соколова, представленные в книге «Триптих». Три части этого произведения – «Рассуждение», «Газибо» и «Филорнит», с нашей точки зрения, не только обладают всеми чертами новаторства, но и свидетельствуют о неизбежности новых теоретических построений, ибо существовавшая теория не дает возможности интерпретировать их и выявить признаки художественности.

Уже в самом начале первой части задаются три главных текстообразующих мотива – списка, речитатива и письма.

Подробности, как известно, письмом,
в данном случае списком, особым списком
для чтения в ходе общей беседы, речитативом

(Размышление. 1)

На важность и значимость мотива списка в системе целого исследователи уже обратили внимание. Так, в рецензии В. Чередниченко, опубликованной в журнале «Знамя» № 10, 2012 г., проблема списка справедливо связывается с принципом исчерпывающего деления, на который в свое время указал Л. В. Пумпянский, понимая под ним «ряд тем, больших и малых, с кратким изъяснением каждой. Если возможен роман, сокративший свою эпическую стихию до степени упоминания, то он здесь» [Пумпянский, 1982, с. 213]. Вместе с тем подобного указания применительно к последнему сочинению Саши Соколова явно недостаточно.

Деление в «Евгении Онегине», о котором писал Пумпянский, целиком подчинено принципам парадигматики и в рамках данной парадигмы стремится исчерпать себя. Пушкин обнажает парадигматичность художественного мышления, превращая его в прием стиля. В художественном языке Саши Соколова парадигма никогда не достигает устойчивости, но всякий раз демонстрирует способ своего разрушения синтагмой. Вспомним, что еще в «Школе для дураков» ученики – дебилы при решении шахматной задачи изобретают новую фигуру – конеслон, который ходит буквой Х, благодаря чему исходное задание оказывается заведомо невыполнимым. Именно апарадигматичность обеспечивает свободное плавание мотива списка в «Триптихе».

что ж, список достаточно пунктуальный
и смею добавить, длинный, с немалым
количеством примечаний и вариаций.
(Размышление.3)

Единственным ограничителем такого плаванья становится его риторическая форма, находящаяся в отношениях контраста с речитативом и письмом.

списки скроены грамотно, как в аптеке,
как в аттике. (Размышление.16)

Хитрость подобного контраста заключается в том, что, декларируя принцип аттического красноречия, создатель «Размышления» апеллирует к особенностям так называемого «гладкого» стиля, характерного для школы азианистов. Определяя такой принцип риторики, Дионисий Галикарнасский писал, что выражение «не ищет для каждого слова видного места, не стремится утвердить каждое слово на основании широком и прочном и разделить их долгими промежутками, да и вообще ему не нравится медлительность и устойчивость. Оно хочет, чтобы именованья были в движении и чтобы слова неслись, настигая друг друга и друг в друге находя опору, словно поток, льющийся без остановки. Оно требует, чтобы слова связывались и сплетались в общей ткани, самим видом являя свою силу. Достигается это тщательным построением, не допускающим никаких осязаемых пауз между словами. Отчасти в этом отношении оно походит на хорошо вытканые ткани или картины, где светлое оттеняется темным»¹.

Но по порядку: сначала все как у всех,
ничего замечательного, и лишь впоследствии
получается так, что поскольку
ты обнаруживаешь к ней склонность,
поскольку нечто учебное,
что воздвигли на улице цистерона, угол тибуллы
латинский имеет уклон, и выходит,
пора поступка, пора поступления наступила,
ступай же

(Размышление.20)

¹ См: [Дионисий Галикарнасский, 1978, с. 209].

В свою очередь установка на гладкость, связанная с азианизмом, обуславливает необходимость речитатива. Речитатив как промежуточная форма между декламацией и пением очень важна в «Триптихе», поскольку объединяет слова в ритмические группы и делает интонационный период основой семантики в каждом конкретном стихотворении. Касаясь риторической организации такого рода построений, французский теоретик начала прошлого века М. Бреаль заметил: «Как есть колеса шестерни, которые мы привыкли видеть прилаженными друг к другу, так что уже и не представляем их в раздельном виде, так и в языке есть слова, которые употребление соединило так тесно, что они более не существуют в нашем сознании в изолированном виде» [Breal, 1904, p. 172].

Естественно, для французского языка с его опорой на ритмическую группу, а не на синтагму, где слово до конца сохраняет свою автономность, замечание Бреаля представляется достаточно тривиальным, перенесение такого принципа в язык с экспираторным ударением требует особой организации речи, подчеркивает ее несводимость к повседневно произносимому дискурсу. Потеря словом своей семантической плотности однозначно ведет к усилению суггестивного начала, которое регулярно подчеркивается повтором одинаковых слов, синонимичных рядов или и тем и другим вместе.

лепечка короче,
над садом,
над этим всеобщим садом, где сызнава
местоимеет наша беседа,
над вертоградом нас, голосов,
там, смею заметить, вызвездило именно так:
как шепталось

(Газибо.16)

Если риторическое измерение «Триптиха» целиком подчинено развитию речитатива, то обращение к верлибру знаменует перевод кода риторики в поэтику, ибо сама риторика не знает со-противопоставления стиха и прозы. Как известно, в художественном тексте риторика и поэтика либо скрыто сосуществуют, либо ведут между собою борьбу. Как заметил известный специалист по теории текста Паоло Валессо, «риторика показывает нам пределы языка – точку, выше которой язык не может развиваться, не поломав коммуникации. В этом смысле риторика – основа психолингвистики, поскольку она указывает нам на возможность человеческого сознания в восприятии предела языкового выражения» [Valessio, 1985, p. 105]. Поэтика современного художественного текста нарушает границы языкового выражения и в этом смысле выступает как безусловный переход в сферу «коммуникации некоммуницируемого» (М. К. Мамардашвили). Применительно к последним произведениям Саши Соколова такой переход связан с обращением к свободному стиху. «Если вспомнить, что при *vers libre* строки резко отличаются количеством слов и что *vers libre* представляет “переменную метрическую” систему, – говорит Ю. Н. Гынянов, – станет ясно, что он является такой же переменной системой и в семантическом отношении: выдвигая одни слова, пряча и сближая другие,

он как бы перераспределяет семантический вес предложения» [Тынянов, 1965, с. 114]. Разрушить границы стихового членения «Триптиха» означало бы превратить его ровное речитативное течение в риторический трактат. Но благодаря надстраиванию дополнительных «надязыковых» границ стиха, мы получаем не только организованное насилие над языком (Р. О. Якобсон), но и изысканную игру словесными объемами как внутри отдельно взятого стихотворения, так и между отдельными стихотворениями трех циклов. Иногда такое столкновение словесных объемов носит демонстративный характер и приближается к тому, что формалисты называли обнажением приема. Таково, например, соотношение рядом стоящих стихотворений 1 и 2 «Рассуждения»: первое состоит из 14 стихов (возможно, намек на сонетную форму), а второе является моностихом. Более сложный случай наблюдается при перетекании одного и того же мотива в соседние стихотворения. В этом случае объемы стремятся к приблизительному равенству, как, скажем, в стихотворениях с 16 по 20 в «Рассуждении», которые связаны тематической группой, включающей размышления о риториках и языках ушедших эпох – от халдейского до латыни (стихотворение № 16 – 13 строк, 17 – 11, 18 – 15, 19 – 10, 20 – 10. Здесь мета-текстовые границы условны, в них трудно обнаружить маркированность границ начала и конца, их значимость обнаруживается лишь благодаря переходу от мотива речитатива к мотиву письма).

В общем объеме «Триптиха» мотив письма занимает количественно меньше места, нежели мотивы, связанные со списком или речитативом. Впервые данный мотив развертывается в финале «Рассуждения» и, вероятно, служит смысловой связкой перехода к «Газибо»:

и если на то пошло, то в одном из бесчисленных
перечней огорчительных опечаток,
быть может, в том, который с утра до вечера
малую представляет собой брошюру,
а в сумерках оборачивается большой,
как в суровых снах малограмотного циклопа,
энциклопедией всех ошибок вообще,
всех решительно, в том числе оговорок, одумок,
оплошностей памяти и фантазии,
там, в частности, говорится

(Рассуждение. 48)

По мере развертывания мотива письма в «Газибо» постепенно проясняется его дуальная функция, связанная с умерщвлением риторики беседы, с одной стороны, и превращением текста в бесконечность смысла – с другой. В свое время при изложении концепции Ж. Деррида, критикующей фоноцентризм, Ю. Хабермас заметил, что «письмо как опосредующая инстанция придает тексту автономии от всех контекстов его возникновения. Запись делает сказанное независимым как от духа автора и адресатов, так и от присутствия обсуждаемых в нем предметов. Письмо как опосредующая инстанция придает тексту автономии от всех живых контекстов» [Хабермас, 2003, с. 104]. В самом деле, принципиальное отличие читаемого художественного текста от написанного

заключается в том, что при чтении нам не может не навязываться один из возможных смыслов, отсекающий все остальные. Письменный же текст открывает бесчисленные потенциальные референции, учет которых и позволяет представить подлинное бытие произведения. Здесь – как в музыке: радость исполнения мгновенна, а сухая нотная запись уводит в вечность.

короче, кричите писаря и диктуйте пропало,
по поводу то бишь участи неких нас,
которые до поры очезримы,
имея в виду, что означенные выше сути
уходят в уютную ту юдоль только с тем,
чтобы в некотором пониманьи остаться:
остаться в наших сплетениях
и паучить, и угрызать, щемить,
корчить отчаянием бессрочно
(«Газибо». 64)

Затем мотив письма как одновременного убийства и последующего воскрешения слова подробно развивается в 6 и 7 стихотворениях «Филорнита», чтобы окончательно утвердить свое главенство в 55–56.

казалось бы, ай да эпитет,
ан нет:
просматривая манускрипт,
венценосный цензор,
коего почитали лучшим стилистом отечества,
сделал на поле пометку: *стиль*
и был столь любезен,
что там же представил свой вариант:
пали смертью изящных
(Филорнит. 55)

Таким образом, функция письма в противоположность речитативу оказывается скорее знаковой, чем значимой. Ее цель – перевести риторический код в систему поэтики, указав тем самым место сюжета и жанра.

Сюжет стихотворной трилогии Саши Соколова переполнен изящным лукавством. В «Рассуждении. 10» он отвергает обвинение в литературности своих приемов:

действие вещи не развивается, нету даже
завязки, пренебрегая фабулой, вы откровенно
манкируете сюжетом
следующим образом:
здесь составляется подлинный человеческий
документ, а вы нам тут про какую-то
литературную мишуру, не мешайте.

На самом деле человеческий документ представляет фабулу, ловко превращаемую в запутанный сюжет. Сначала рассказывается о вдове, приходящей за пособием за погибшего на войне мужа-музыканта и все еще надеющейся на увеличение. Затем форгешихте – рассказ о встрече и венчании, затем по-смертный сон мужа, видящего, как вдова превращается в муху (интертекстуальная отсылка к изящному анализу Набоковым лермонтовского стихотворения «В полдневный жар в долине Дагестана...»).

и снова мне то видение:
будто вдова моя, моя *муха-мужер*,
крыльями в мерзкую крапину,
все на стеклах того ли отдела пособий
то сарабанду, то тарантеллу танцует
(Газибо. 79)

В свою очередь, благодаря такой метаморфозе в следующем цикле «Филорните» вдова-муха оказывается в зоологическом музее, где лирический герой – птицевец – говорит о себе: «дежурным по классу беспозвоночных типа членистоногих ты подвизался, смотрителем комнаты насекомых» (Филорнит. 71).

Как и в большинстве произведений эпохи поставангарда, сюжет трилогии Саши Соколова оказывается не столько сложным (во всяком случае не сложнее лермонтовских сюжетов), сколько более размытым, принципиально открытым разным континуумам, более ризоматичным. Вполне возможно, так могло бы развиваться «реальное» действие в эйнштейновском пространстве, если бы мы там оказались.

Не менее интересной выглядит здесь и жанровая природа с постоянной перекодировкой от лирико-философского размышления до скорбной элегии, незаметно переходящей в эпическое повествование, чтобы в конце концов оканчиваться театром:

а театр,
как известно любой гертруде,
есть именно театр
есть, естественно, театр,
есть несомненно и однозначно театр
(Филорнит. 19)

Но, объявив свой театр, автор демонстрирует многочленную парадигму его семантики. Сначала он становится театром для себя в духе Евреинова:

потому что в данном пространстве
играется не на публику, а исключительно про себя,
тем паче, что публики тоже не требуется
(Филорнит. 21),

затем оказывается заведением «имени иммануила к», т. е. театром чистого разума, рифмующегося с образом лирического героя из «Газибо», «что прежде был лучшим из осветителей на театре *но*».

Вернемся, однако, к началу статьи. В духе нового искусства человек как основной предмет рефлексии классического сознания естественным образом исчезает из текстов Саши Соколова. В этом плане автор «Триптиха» мало чем отличается от любого мастера постмодернизма. Оригинальным является не то, что исчезает, а то, что возникает взамен. Представляется, что таким заменителем становится статус дискурса, «курс дискурса» как его определяет сам автор. Попадая в различные решетки смысла, он постоянно мимикрирует от элегического к эпическому, а затем к театральному, философскому или культурологическому. В то же время сами эти решетки оказываются порождением риторики, демонстрируя ее величие и одновременно ограниченность, не позволяющую ей стать средством новой художественной коммуникации. Вот почему Саша Соколов, активно заимствуя классические тропы и фигуры, превращает их в строительный материал новой поэтики.

Литература

Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторика. М., 1978.

Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10.

Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965.

Фуко М. Слова и вещи. М., 1977.

Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.

Breal M. Essai de semantique. P., 1904.

Valessio P. Rhetorics as contemporary Theory. Bloomington, 1985.

Article metadata

Title: «The course of discourse» in «Triptych» by Sasha Sokolov: from rhetoric to poetics.

Author: Ju.V. Shatin.

Author's e-mail: shatin08@rambler.ru.

Author affiliation: Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences; Novosibirsk State Pedagogical University.

Abstract: In «Triptych» by Sasha Sokolov with the help of motifs «a script», «a list» and «a recitative» the rhetoric treatise transforms into a *vers libre*. Due to it the boundaries of rhetoric and poetics become mutually permeable. Such mutual penetrability enhances the principal difference between the reading of the text and its written form. The written text possesses a number of potential references, which allows to imagine the authentic being of a piece of Art. The motif of scription as a motif of killing and resurrection of a word gets its maximum in the third part of «The Triptych» – «The Filornit». Thanks to this a metalanguage of the rhetoric is translated into the register of poetics, ensuring a transition to the categories of the plot and the genre, where the plot absorbs the story and the real features of genres

become imaginary, which transform the speculations at first in the elegy and then in the libretto of the theatrical performance.

Key terms: Deconstruction, discourse, script, list, recitative, cycle.

Reference literature (in transliteration):

Dionisij Galikarnasskij. O soedinenii slov // Antichnye ritoriki. M., 1978.

Pumpjanskij L. V. Ob ischerpyvajushhem delenii, odnom iz principov stilja Pushkina // Pushkin: Issledovanija i materialy. L., 1982. T. 10.

Tynjanov Ju. N. Problemy stihotvornogo jazyka. M., 1965.

Foucault M. Slova i veshhi. M., 1977.

Habermas Ju. Filosofskij diskurs o moderne. M., 2003.

Breal M. Essai de semantique. P., 1904.

Valessio P. Rhetorics as contemporary Theory. Bloomington, 1985.