

М. Ю. Егоров

Нарциссическая повествовательная структура «Филорнита» Саши Соколова

В статье рассматриваются основные особенности построения «Филорнита» Саши Соколова. Ключевые формальные и содержательные элементы (тавтологичность, метаповествование, характеристика героя-рассказчика и т. д.) указывают на нарциссическую повествовательную структуру текста.

Ключевые слова: Саша Соколов, «Филорнит», «Триптих», современная русская литература, верлибр, нарциссизм, повествовательная структура, метаповествование, интертекстуальность.

M. Ju. Egorov

Structure of Narcissistic Narrative "Filornit" by Sascha Sokolov

In the article the main features of construction "Filornit" by Sascha Sokolov are considered. Key formal and substantial elements (tautology, metanarration, characteristics of the hero story-teller etc.) point to the narcissistic narrative structure of the text.

Keywords: Sascha Sokolov, "Filornit", "Triptych", modern Russian literature, free verse, narcissism, a narrative structure, metanarration, intertextuality.

Произведение Саши Соколова «Филорнит» было впервые напечатано в израильском журнале «Зеркало» в 2010 г. (№ 35, 36). Вместе с текстами «Рассуждение» и «Газибо» в 2011 г. «Филорнит» вошел в состав книги «Триптих». Все три текста представляют собой объемные стихотворные произведения, лишённые метра и рифмы и разделённые на пронумерованные части.

В рамках статьи мы покажем, как особенности построения повествования «Филорнита», специфика персонажей оказываются связанными с феноменом нарциссизма.

Один из аспектов темы нарциссизма в творчестве Саши Соколова обсуждался А. К. Жолковским в статье «Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе». Исследователь (в ряду нескольких примеров) рассматривал эпизод из романа «Палисандрия», где герой разглядывает себя в зеркале и отказывается признавать недостатки своей внешности [2]. В книге «Психодиахронология» И. П. Смирнов приписал нарциссистский комплекс всей литературе постмодернизма, в том числе и творчеству Саши Соколова, указав на присутствие соответствующего комплекса в «Школе для дураков» [8, с. 345].

Сошлемся на мнение эксперта об определении нарциссизма: «Любая попытка точного определения [нарциссизма] терпит фиаско из-за многозначности термина, изначально закреплённого за тем или иным понятием, а также из-за многообразия концепций, которые появились еще во време-

на Фрейда и продолжают множиться поныне (в частности концепции Абрахама, Ференчи, Сандгера и Ранка)» [1, с. 85]. Разумеется, бесполезно начинать только с З. Фрейда и заканчивать О. Ранком (см. например [14]). Даже сейчас многие исследователи обращаются к этой категории, утверждая, что современная культурная ситуация является «эрой нарциссизма» [5, 16]. Нам важно понятие нарциссизма как исключительная обращенность объекта на себя, поглощенность объекта собой.

Упомянутый выше роман Саши Соколова «Палисандрия» и «Филорнит» роднят не только нарциссические элементы, но и название. В английском переводе «Палисандрия» получила яркое название "Astrophobia" (astro-phobia) – боязнь звезд. «Филорнит» (фил-орнит) – любитель птиц или «птицелюб», как пишет Саша Соколов. В творчестве рассматриваемого писателя нет больше названий произведений с подобными древнегреческими «вставками», указывающими на притяжение или отталкивание. Ни в коей мере не стремясь перенести негативные моменты нарциссических наблюдений на фигуру биографического автора, укажем все-таки на игру в названии стихотворения. В сознании читателя вольно или невольно обычно происходит отождествление фигур создателя текста и повествователя. «Птичья» составляющая фамилии (Сокол-ов) откликается в имени текста, которое, с этой точки зрения, читается как «влечение к себе самому». Более того,

Соколов почти намекает на подобного рода допущение, отождествляя (рефреном) плохой почерк, поспешность возникновения букв, слов повествователя с соколом: латиница, кириллица, «и та, и эта пытается мимикрировать, / причем как раз под пернатое /...летающее, на прищур дотошного филорнита, / i. e. птицелюба, / с поспешностью ...околосоколиной, .../ с околосоколиной...» (9–10. – Здесь и далее при ссылках на «Филорнит» в скобках указываются номера частей произведения [9]).

Даже из проведенного примера заметно, что одной из особенностей «Филорнита» является сильное метаповествовательное начало (прежде всего 5–12, 16–21 части). Хрестоматийная книга Л. Хатчеон о проблемах метапрозы неслучайно носит показательное название «Нарциссический нарратив. Проблемы метаповествования» [15]. Такое повествование рассматривается как авторефлексивное, автоописательное. Например, у Саши Соколова: «...и рассуждая в том же ключе, / по лицам то есть, / по некоторым, что ли, ролям, / нельзя не заметить, что так получается гармоничней, / поскольку лета / в данной версии клонят не столько к прозе, сколько к изящной драме...» (11). Действительно, «драматическое»-диалогическое начало будет составлять стержень стихотворения, представляющего собой хитроумное и кажущееся хаотическим переплетение двух солирующих безымянных голосов. «...продолжение следует по ролям / и по лицам не очень-то четким, / а то и не четким ничуть / ...ничего, / не в четкости, сударь, счастье, / а в чем же, / а в том, / чтобы не обрывалась сюжетная канитель, / чтобы действие, / увлекающая и поучая, / творилось неугомонно и плавно, / и всякого рода условности были почти незаметны / ...почти, / потому что не замечать их совсем / ни за что не получится...» (16–18). В «Филорните» будет наблюдаться «нечеткость», затрудненность понимания описываемых событий и действующих лиц.

В первом приведенном отрывке присутствует явная цитация пушкинского «Евгения Онегина» («...Лета к суровой прозе клонят...», гл. 6, строфа XLIII), произведения, несомненно, метаповествовательного. Цитата, с одной стороны, «спорит» с первоисточником (не проза, но драма), а с другой, соответствует «Филорниту» еще и опущенным следующим у А. С. Пушкина стихом («...Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят...»), рифма у Саши Соколова отсутствует.

И. П. Смирнов интертекстуальность тоже возводит к нарциссизму, точнее к первичному со-

стоянию вынашиваемого ребенка внутри материнского тела, когда все направлено только на него, на ребенка: «...текст, не прочитываемый без претекста и в силу этого соответствующий самоощущению симбиотического ребенка, чья генеративность имитирует производящее пищу материнское тело» [8, с. 322].

Герой подчеркивает, что работает зрителем в музее-кунсткамере имени некоего «вашего величества» (по намекам (части 54–55) понятно, что имеется в виду Петр I): «...в залах и комнатах одного музея, / в их анфиладах, / музея, где подвизался тот, / кто все это тут набрасывает...» (5), «хвала вам, ваше величество... / музея имени вас, / музея, / воздвигнутого в вашей столице по вашему указанию и прожекту, / музея...» (56, 57), «...ты возникал в том музее постольку, / поскольку служил в нем, / ...в музее ты подвизался изящных, / не правда ли, / правда, / но не искусств, а существ / очень много / хранилось в нем разных засушенных организмов, / скелетов, и чучел, и муляжей, / ...ты был там зритель» (64–66). «...к истреблению существ, / чьи останки представлены в этой кунсткамере, / отношения не имею», – оправдывается герой (82). Может быть, имеется в виду петербургский («...дело вообще / было в центре европы» (25) Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской Академии наук, в прошлом называемый Кунсткамерой, но место действия лишено такой конкретности, отсутствуют ключевые имена и названия. В русле рассуждений о метаповествовательности важно отметить еще одно значение слова «кунсткамера» – жанр фламандской живописи, зародившийся в XVII в. На таких картинах был представлен зал, комната с разнообразными произведениями искусства, стены которой увешены картинами, персонажи на картине обсуждали достоинства и недостатки полотен, скульптур. Часто в такой комнате изображался и работающий над собственным полотном художник. Ярким представителем такого жанра живописи был Виллем ван Хахт (Willem (или Guillam, Guillaume) van Naecht) (1593–1637) (см. содержательную статью [17]).

В начале «Филорнита» герой признает, что пишет он неуклюже, что его «латиница смотрит мокрицей, кириллица – сколопендрой» (9), и мокрица и сколопендра – насекомые. При этом «и та, и эта пытается [только пытается!] мимикрировать, причем как раз под пернатое» (9). Герой служит зрителем экспозиции насекомых: «...дежурным по классу беспозвоночных / типа членистоногих ты подвизался, / зрителем ком-

наты насекомых / ты был там» (71). Чем дальше он служит зрителем «комнаты насекомых», тем больше он любит птиц: «...твои лучшие чувства, / включая чувство изящного, / ярче делались и острей, / и пернатые все милей тебе, / все заветнее становились...» (75, см. также часть 76). Если прочитать эти отрывки не буквально, а метафорически, то получится, что перед читателем предстает произведение о творческой судьбе писателя, признании в постепенном становлении таланта и непризнанности – любитель птиц (исключительный писатель), вынуждаемый работать в отделе насекомых (непонятый, растрчивающий понапрасну свой талант) (а это вновь обращает нас не только к нарциссизму в складе личности, но и к судьбе самого биографического автора): «...вы же видите, кто я: / обыкновенный блудитель, / что, право же, как-то ни с чем не вяжется / и вообще нелепо, / ведь ваш покорный порядочно одарен, / у него призвание созерцать пернатых, / сочувствовать, сопереживать им, / верить в высокое и загадочное их назначение, / наконец, просто-напросто восхищаться ими / он, с позволения сформулировать, / прирожденный, истинный филорнит, / прозябающий в насекомой комнате, / экая грустная конрадикция» (83–84).

В качестве одного из приемов нарциссического метаповествования Л. Хатчеон рассматривает матрешечное построение текста, текст в тексте. Текст как бы умножает сам себя, подчеркивает свою повествовательную природу. Есть такой случай и в «Филорните» – история про двух поэтов Лу Луна и Отомо Табито (38–46 части), которая представляет собой законченное целое, сюжетно не связанное с героями исследуемого текста. Но проблема, стоящая в центре эпистолярной дискуссии этих поэтов (специфика употребления слов «здесь» и «тут»), окажет влияние на дальнейшее повествование, где выбор «здесь» или «тут» окажется также затруднителен, и оба слова будут употребляться одновременно («...по вечному тут ли, здесь...» (74)). Последнее письмо в переписке поэтов закончится так же, как и весь «Филорнит» – словом «прощай» (ср. части 46 и 99).

При тематизации процесса повествования происходит особый процесс взаимодействия произведения и читателя: "...self-reflection of narcissistic narrative work to prevent the reader's identification with any character and to force a new, more active, thinking relationship upon him" [15, с. 49] («...авторрефлексия нарциссического повествования позволяет предотвратить читательскую идентификацию с любым из персонажей и заставляет

искать новые, более активные смыслы вне его»). Произведение с метаповествовательными элементами словно бы вынуждает читателя отказаться от излишнего к нему (тексту) внимания, при этом произведение «сосредотачивается» само на себе, точно так же поступает и нарциссическая личность.

На такую нарциссическую «сосредоточенность», «увлеченность» нарратива самим собой, обращенность текста на самого себя указывают постоянно встречающиеся в «Филорните» повторы различного характера. Укажем, что обоснование явления повторяемости грамматических структур как основополагающего приема словесного творчества (в первую очередь, поэтического) связано с именем Р. О. Якобсона [12, 13].

Саша Соколов доходит практически до тавтологичности, когда в рамках небольшого отрезка текста – его пронумерованной части (максимум – 14 стихов, минимум – 3 стиха) одни и те же слова повторяются несколько раз в соседних строчках: «и по этому **казусу** – / **казусу** застарелой пасмури мозговой... и по лицам не очень-то **четким**, а то и не **четким** ничуть» (16), «словом, **довольно**, **довольно о мебели**, / потому что **о мебели** сказано совершенно достаточно...» (37), «**музея** имени *вас*, / **музея**, воздвигнутого в *вашей* столице по *вашему* указанию и прожектору, / **музея**, / в котором стозимья спустя / *возникал* ...собеседник ваших настенных портретов, / поклонник вашего образа бытия и стиля правления, / мыслил ты, *возникая*» (57) и т. д.

Самый показательный случай повторений, подчеркивающий намеренный их характер, встречаем в строфе 19, приведем ее целиком: «а театр, / как известно любой гертруде, / есть именно театр / есть, естественно, театр, / есть несомненно и однозначно театр». Саша Соколов здесь ссылается на Гертруду Стайн (1874–1946) и ее знаменитую фразу: «Роза есть роза есть роза есть роза», впервые появившуюся в поэме «Священная Эмили» ("Sacred Emily", 1913) и впоследствии неоднократно автором воспроизводимую в других текстах. В своей лекции «Поэзия и грамматика» Стайн поясняла: «Когда сказала. / Роза это роза это роза это роза. / А потом позднее сделала из этого кольцо я придумала поэзию так что же я сделала я обласкала полностью обласкала и признала существительное» [10, с. 286] (в оригинале: "When I said. / A rose is a rose is a rose is a rose. / And then later made that into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun").

Строфы без словесных повторов составляют исключение в этом произведении. К ним относятся, например, строфы 38–47, где размещается история поэтов Лу Луния и Отомо Табито (за исключением повтора «да, да» в части 43), что подчеркивает ее отделенность от основного повествования, ее вставной характер.

В этой истории, как уже было указано, стихотворцы выясняют достоинства и недостатки слов «здесь» и «тут», приходя к выводу, что «здесь» изысканнее, нежели «тут», а «тут» «отточеннее» и «утонченней» (44). Поиски несходства значений в синонимичной паре слов заставляют вспомнить вглядывающегося в зеркальную гладь воды Нарцисса, ищущего предмет своего интереса в собственном отражении, ищущего несходство в сходном, осознающего свою особость.

Есть здесь повторы другого рода, которые можно назвать тематическими. Так, повторяются характеристики персонажей. Описание безымянной героини каждый раз дается почти одними и теми же словами, помимо сопутствующего ей определения-наименования «невзрачная», постоянно указывается на то, что она молчала, передавала свои мысли с помощью «кундалини», призывая к одному и тому же, была неброско одета: "Aterpentios [покайтесь], / советовала невзрачная в чем-то тусклом, / плиссе ли, гофре, / вроде какого-то, что ли, пеплума..." (1), «...она говорила молча, / ... флюидами кундалини» (4), «...aterpentios, / в комнатах возникая и в залах, она говорила...» (5), и через 17 строф: «покайтесь, / советовала невзрачная в чем-то неброском, / в залах и комнатах появляясь, / покайтесь, / говорила она своим кундалини вам...» (23), «...манера невзрачной общаться с помощью кундалини / не удивляла...» (47), «только невзрачная, / по воскресным являясь дням, / кундалинила нудно: / покайтесь...» (80).

Повторяется на разные лады «печальная» эмоциональная характеристика главного героя: звук скольжения пера по бумаге его «немало печалит» (6), сосуд ума у него наливается «зельем смурости» (13), «и то и дело / мерещатся ему скрипы грядущего катафалка, / куплеты его печального лихача...» (15), пространство в его восприятии предстает «простором сплошных утрат да печалей» (73).

«Лошадиная» тема из указанной 15 части (катафалк, лихач) вернется в описании костюма героя: «...ты прилежный хозяин был пары **гнедых** [ботинок (см. ниже «штиблет»), видимо, коричневых], / обретенных зарею твоей европейскости пылкой, / штиблет из рангуна, / да **тройки** из ма-

даполама пиджачной серой, / да **пегого**, / исполняющего обязанности пальто / архалука...» (58).

Разумеется, следуя названию, сквозь «Филорнита» проходит «птичий» мотив, в частности, по тексту раскиданы названия птиц, звучащих экзотично: «...с поспешностью если не дикого голубя, / то по крайности пустельги, балобана, / с около-соколиной...» (10), «...не вольные, что ли, они грифоны / или, положим, веталы» (12) (отзвук пушкинского «Узника»: «Мы вольные птицы...»), «...и повадками такумидори, / свивших гнезда в их дуплах» (41), «...про болотную венецианскую выпь / *botaurus stellaris*, / сравнительно небольшую, понурую, / но при этом весьма грациозную цаплю...» (89).

Невозможно не сказать о нарциссизме характера самого главного героя. В ситуации нарциссизма личность вынужденно становится объектом самой себя. «Она фиксируется на симбиотическом нарциссизме из-за того, что она отыскивает свою субъективность только в автообъектности, в субъектнообъектности» [8, с. 340]. С метаповествованием связано то, что сам герой регулярно рефлексивирует по поводу собственного текста. Протекает это в виде диалога, скорее всего, диалога с самим собой, где «я» плавно перетекает то в «ты», то в «он»: «...музея, где подвизался тот, / кто все это тут набрасывает, / точнее, не тут, а там, / в виртуальном континууме» (5), «...а, так вот я, оказывается, какой персонаж / конечно, оказывается, / а ты что мыслил, / ты, верно, мыслил, что нет, / что ни в коей мере, / зачем же, / иллюзий питать не надо, / ты именно вот такой / и, прости за упрямую прямоту, / никакой помим» (7–8) и т. д. Отсутствие знаков препинания, оформляющих прямую речь, можно оправдать установкой на нераздельность общающихся.

Как истинный Нарцисс, герой не устает подчеркивать свою исключительность по сравнению с другими, его окружающими. Только он способен понять и уловить мысли второго по значимости персонажа «невзрачной», не изъясняющейся «речью уст» (25): «...я понимал, я улавливал, / потому что вполне был для этого чуток, тонок...» (26). Сослуживцы же, как указывает герой, «не улавливали, / утонченность, если образно, / не случилась их чашкой чаю» (27). Подчеркивая свою обособленность, исключительность, «филорнит» добавляет: «...и если вы думаете, будто меня / с теми лицами [сотрудниками] что-то связывало или сближало, / то ничего подобного, / мы не более чем раскланивались...» (28).

Вместе с тем, герой двойствен, чувство превосходства в нем соседствует с самоуничижением, ощущением подавленности, ожиданием смерти: прожитые годы «наливают сосуд [его] ума зельем смурости» (13), «и то и дело / мерещатся ему скрипы грядущего катафалка, / куплеты его печального лихача...» (15) и т. д. Колебания между ощущениями собственной грандиозности (комплекс бога) и ничтожности свойственны нарциссам. Нарциссические личности «чувствуют, что их идентичность слишком хрупка, чтобы не рассыпаться и выдерживать некоторое напряжение. Их страх фрагментации внутреннего “я” часто смещается в сторону озабоченности своим физическим здоровьем. Таким образом, эти люди склонны к ипохондрической озабоченности и к болезненному страху смерти» [7, с. 216]. Кажется, что такое самоуничижение может быть связано с обидой, нанесенной Самости субъекта [3], это можно наблюдать и в рассматриваемом стихотворении. Герой аттестует себя следующим образом: «он, с позволения сформулировать, / прирожденный, истинный филорнит, / прозябающий в насекомой комнате, / экая грустная контрадикция, / согласи-тесь» (84).

Ж. Лакан описал «стадию зеркала» в становлении личности человека [4]. Ребенок, начинающий узнавать себя в зеркале, вступает на путь социализации, осознания собственного «я». Вместе с этим «на стадии зеркала создается нарциссический образ, синтезирующий единство собственного тела, образа его» [6, с. 65]. Для «филорнита» же качество зеркала переключается на письмо, почерк: «...свой почерк: / ведь тот настолько неординарен, / что все еще не удается к нему привыкнуть, / привыкнуть, чтобы не обращать на него вниманья / и больше не узнавать себя по нему поминутно, / как по полету птицу...» (7). Герой «отекстуализовывает» себя, перед читателем не личность, а персонаж – приведенная цитата продолжается строчкой: «...а, так вот я, оказывается, какой персонаж» (7, ср. также части 8, 9). Фикциональность происходящего подчеркивается метаповествовательными элементами, о которых говорилось выше. Нарциссические личности стремятся отстраниться от реальности, быть непроницаемыми для окружающих и, кроме того, «события и ситуации не переживаются ими реально, ибо каждая ситуация формируется при посредстве слабого эго-комплекса, обладающего низкой самооценкой» [11, с. 58].

Герой-рассказчик в таких текстах, как «Филорнит», проявляет свой нарциссизм в «самоуправст-

ве» повествованием, он рассказывает о том и так, как хочет только он сам, не считаясь с позицией читателя, вынужденного подстраиваться под предлагаемую манеру. Неслучайно такое заявление героя: «...потому что в данном пространстве / играет не на публику, а исключительно про себя, / тем паче, что публики тоже не требуется» (21). Парадокс произведения в том, что чем более оно хочет замкнуться в себе, герметизироваться, тем более со стороны читателя требуется пристального внимания.

Библиографический список

1. Валь, Г. Теория нарциссизма [Текст] / Г. Валь // Ключевые понятия психоанализа. – СПб., 2001
2. Жолковский, А. К. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе [Текст] / А. К. Жолковский // Он же. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.
3. Кохут, Х. Анализ самости: Систематически» подход к лечению нарциссических нарушений личности [Текст] / Х. Кохут. – М., 2003.
4. Лакан, Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте [Текст] / Ж. Лакан // Он же. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинары 2. – М., 1999.
5. Липовецки Ж. Эра пустоты [Текст] / Ж. Липовецки. – СПб., 2001.
6. Мазин, В. Введение в Лакана [Текст] / В. Мазин. – М., 2004.
7. Мак-Вильямс, Н. Психоаналитическая диагностика: Мак-Вильямс Н. Понимание структуры личности в клиническом процессе [Текст] / Н. Мак-Вильямс. – М., 2001.
8. Смирнов, И. П. Психодиахронология [Текст] / И. П. Смирнов. – М., 1994.
9. Соколов С. Филорнит [Текст] / С. Соколов // Соколов С. Триптих. – М., 2011.
10. Стайн Г. Поэзия и грамматика [Текст] / Г. Стайн // Ad Marginem'93. – М., 1994.
11. Шварц-Салант Н. Нарциссизм и трансформация личности [Текст] / Н. Шварц-Салант. – М., 2007.
12. Якобсон Р. О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты [Текст] / Р. О. Якобсон // Он же. Работы по поэтике. – М., 1987.
13. Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии [Текст] / Р. О. Якобсон // Семиотика. – М., 1983.
14. Alford C. F. Narcissism: Socrates, the Frankfurt School, and Psychoanalytic Theory. – London, 1988.
15. Hutcheon L. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. – 1980.
16. Lasch C. The culture of narcissism. – New York, London, 1991.
17. Schwartz G. Love in Kunstkamer: additions to the work of Guillam van Hatcht (1593–1637) // Tableau. – № 18 (1996), Summer issue, pp. 43–52.