

Н.Е. Меднис

Сверчок, кузнечик, цикада в романе Саши Соколова «Между собакой и волком»

У Дэвида Герберта Лоуренса есть стихотворение «Палимпсест сумерек». Вот его первая строфа:

Тьма исходит от земли
И поглощает бледный дым заката;
Дети среди стогов приют себе нашли;
Тает написанное когда-то.

Это как раз о часе между волком и собакой, о времени палимпсеста, но в особом, не вполне классическом его воплощении, о таком, когда написанное прежде подтаивает, но не стекает водой, когда оно балансирует на границе обозначенного и необозначенного. Именно так у Саши Соколова. В строгом смысле это даже не палимпсест, а интерференция, которая смещает и совмещает, видоизменяет, не отменяя. В Записке XVI («Стих о прекрасной бобылке») сумерки (и не только они) определяются как время «пред-», «полу-», «псевдо-», «мнимо-»:

Завари же в преддверие тьмы,
Полувечером, мнимозимой
Псевдокофий, что ложнокумой
Квазимодноу даден взаймы¹.

Это время, когда у одних проявляется синдром куриной слепоты, у других, как у героя романа, видение, проходя через мгновенную слепоту («Сумерками ослеплен» – значит в Записке XXXV), меняет прицел с дальнего на ближний, утверждаясь в точке пограничья как временного, так и пространственного: «С сумерки уже растащили очи, затушевывали перспективы и упразднили згу» (24).

Роман Саши Соколова изначально задает множество рецептивных стратегий, ставя читателя перед выбором, который определяется мерой его филологической испорченности или непорочности. Хотя внешний сюжет романа завязан на отношениях некоего Ильи Зынзырэлы, точильщика, с охотником-доезжачим Яковом Ильичом Паламахтеровым, внутренне оба пласта повествования так тесно связаны, что можно заподозрить проявление и здесь общей для всего текста тенденции не деперсонализации даже, а рас-персонализации, то есть удвоения, умножения героя, распада его на множество персон и лиц, периодически собирающихся более или менее воедино и действительно объединяемых только романским текстом.

Пребывание героя-повествователя (сознательно употребляем единственное число) в зоне пограничья обуславливает мерцательность его мира и бытия. Почти все герои романа под его пером меняют имена и лики:

¹ [Соколов, 1990, с. 78. Далее номера страниц по этому изданию приводятся в тексте в круглых скобках].

Тут похоронен Петр
По прозвищу Багор,
Его все звали Федор,
А он себя – Егор (171).

То же происходит с именем Орины: «Орина Неклина, чья теперь ты, какого, положим, Паклина» (140). А далее, в Записке XXV клен-неклен-Паклин-Паклен возникают и варьируются уже в связи с самим героем, балансируя в точке взаимоперехода:

Неклен. Присмотришься – клен.
Клен. Приглядишься – ан неклен.
Ты это – или же он,
Рвань по фамилии Паклин? (178)

Так размываются границы между Я и не-Я, Я и Он переходят друг в друга, меняются местами как в сюжете, так и в ткани повествования: «Оставаться совершенно довольным своими – то есть нет, погодите, его, конечно его, героя, поступками и чертами» (53). Эти интерферогенные наложения с взаимной пульсацией порождают множественность статусов героя и совмещение его генеалогических формаций. Повествователь-герой (заметим, житель окраин, периферии с ее особой семиотикой) и точильщик, и охотничий сторож, и «разъездной созерцатель, посыльный художник, курьерский артист» (60). Он Илья и Яков Ильич, то есть отец и сын в одном лице, которое в силу полного отсутствия особых примет («Человек заурядного роста, обычного возраста и без труда забывающегося лица», 181) может множиться, обретать двойников, вступать в область мифологического пограничья, оборачиваясь Ильей Пророком, Громовержцем, Христом, «точащим исцеления», но и грешником, «нехристом».

Истоки подобной многоликости, кажется, можно бы искать в нарушенной прагматике «невротического дискурса», установку на «потребление» какового читатель получает уже в первой строке романа: «Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний» (5). Это, конечно, не «Мартобря 86 числа. Между днем и ночью», но действительно между днем и ночью, волком и собакой и с явной отсылкой к Гоголю, в том числе и через слово «Записки».

Однако перед нами все-таки не записки сумасшедшего, необратимо перешагнувшего грань разумного бытия, а записки человека, пребывающего на *границе* света и тьмы, сознающего и утверждающего свою пограничность, что особенно ясно обнаруживается, когда герой прибавляет ко множеству своих функций и роль Харона, а река Итиль (древнее имя Волги) обретает черты Стикса, с другого берега которого в час сумерек «проступают сквозь туманы... пресловутые присной памяти» (186), покойные знакомцы героя. Стикс этот обнаруживает признаки платоновского Стикса, вписанного в миф о переселении душ и, следовательно, пересекаемого в обоих направлениях. У Саши Соколова с той стороны, опережая события, может явиться, к примеру, Крылобыл, еще не покинувший сей мир, но наделенный, правда, весьма специфическими свойствами. И вообще, как и все в романе, этот и тот берег Итиля равно противоположны и сходны, как родная-чужая для героя Заитильщина и Луговая Суббота, смотрящие друг на друга с разных берегов. Различие их во многом опирается на ожидания Ильи, ибо на поверку оказывается, что и тут и там «глушь и дичь». Однако увечье герой получает именно после поездки в Луговую Субботу, и, следовательно, пересечение границы – вещь не вовсе безопасная, оставляющая, пусть косвенно, неискоренимый след. В этом смысле печать иного мира лежит на всех обитателях Заитилья. В том или ином

виде все они являются лишь звеном в цепи превращений, ощущая, отнюдь не только духовно, родство с различными представителями фауны, и особенно с насекомыми, у которых смена стадийальных форм выражена наиболее ярко. Не случайно в романе не раз говорится о коконе, выйти из коего по весне «в цветах и цикадах» мечтает герой. Уже в начале романа, в Записке I говорится об этой всеобщей связи в бесконечном круговороте превращений:

Детство грусть сама есть. Вон, на пустоши
Внуки дедушкин ищут табак,
Шоколадницу ловят, капустницу
И старинный поют краковяк:

Вот умрет наша бедная бабушка,
Мы ее похороним в земле,
Чтобы стала она белой бабочкой
Через сто или тысячу лет (26).

Так круг замыкается и начинает очерчиваться вновь, ибо пойманная бабочка вполне может оказаться чьей-то прапрабабушкой, а дети сами когда-то станут дедушками и бабушками и, следовательно, бабочками.

По этой именно причине возникающий в романном повествовании устойчивый энтомологический фон есть даже не просто фон, а, в своем роде, по отношению к миру героев, система нулевых персонажей, предков и потомков, братьев и двойников в визуальном и осязательно постигаемом параллельном мире. Создается этот фон разными способами: насыщенной звукописью, отсылками к трудам по энтомологии (Краус Штерн), соответствующей образностью именований (Крылобыл), рядом самоопределений героя.

На общем плотном и внутренне многообразном энтомологическом фоне наиболее рельефно проступают в романе «Между собакой и волком» пять видов: паук, водомерка, сверчок, кузнечик, реж – цикада. О пауке и водомерке мы говорить не будем, поскольку это требует настилания совершенно другой канвы, и сосредоточимся на трех последних.

Сверчок и кузнечик биологически представляют один отряд прямокрылых и два его семейства – Tettigoniidae (кузнечики) и Grillidae (сверчки). Цикады относятся к отряду равнокрылых (Hemiptera). Однако все эти дифиниции, которые были бы крайне важны, скажем, для Набокова, в романе Саши Соколова не имеют решительно никакого значения. В зоологическом мире, не отмежеванном от мира людей, у него возникает та же трудно расчленимая многоликость единого, те же перевертыши и замещения. Фраза вроде «Вольно ж тебе, дятел, гляди, достукаешься, удод» (162) вполне типична для романа «Между собакой и волком». Сверчок и кузнечик здесь фактически не различаются ни по видовым, ни по мифопоэтическим признакам. Сверчок – символ дома, счастья и удачи, является в романе знаком героя, бездомного, увечного и одинокого. Нечто от мифологической семантики сохраняет в романе кузнечик как напоминание о необходимости терпения и покорности в отношении неудач, но поскольку в связи с героем упоминания сверчка и кузнечика чередуются как вполне взаимозаменяемые, можно смело утверждать, что и эти остатки мифопоэтизмов в романе, в целом перенасыщенном мифологическими аллюзиями, не играют сколько-нибудь значительной роли. В наиболее явном плане романная функция сверчка и кузнечика привязана у Саши Соколова к различным проявлениям телесного.

Немногочисленные исследователи романа не раз отмечали, что его геройный мир – это мир калек, убогих, людей со всевозможными телесными отклонениями в сторону либо гипо-, либо гипертелесного (последнее, заметим, связано прежде

всего с Ориной, Орой со всеми возможными отсылками к античным Орам, Горам)¹. Факт этот (наличие телесных отклонений у героев) многократно подчеркивается самими *якобы авторами* – *якобы героями* романа Яковом Ильичем Паламахтеровым и Ильей Зынзырэлой, который делит калек на покорных и «удалых», тех что, по его замечанию, «лямке веревку надежную предпочли» (108). Впрочем, мир этот не столько трагичен, сколько трагикомичен и по-своему светел благодаря отраженному свету ожиданий. «Все мы усеконовенные, и грядущее наше светло» (136), – утверждает герой.

В мире телесных недостатков или излишеств сверчок-кузнечик становится образным воплощением всего этого мира в целом. При этом по отношению к герою сверчок одновременно выступает и как его (героя) телесная параллель, и как его этологическая противоположность. В ряду мотивов, связанных с телесными деформациями, в романе особенно рельефно намечены два: мотив всеобщей, включая и ландшафт, горбатости и мотив костылей. Оба вбирают в себя обильные энтомологические аллюзии. Не проследивая развитие этих мотивов в сюжете, заметим лишь, что в энтомологическом зеркале романа сюжетный пик первого приходится на момент появления в тексте образа горбатого патагонского сверчка, наделенного, правда, в отличие от героя, даром мимикрии. У Якова Ильича Паламахтерова горбатость оборачивается, по его собственному определению, «избыточной сутуловатостью», которая обнаруживает себя именно в *попытках* мимикрии. В этих случаях в тексте возникают детали, внешние, но упрочивающие сходство героя с горбатым сверчком, как то «стрекоча шестеренками, цепью и храповиком холостого хода» (59). В итоге подобие Паламахтерова и патагонского сверчка делает их различимыми лишь по принципу настоящий/ненастоящий: «И если бы то был, предположим, не простой сутуловатый стрекочущий разъездной, а настоящий горбатый сверчок Патагонии, то при столь же неважных способностях не подавать виду, он был бы немедленно склеван»².

Кузнечик в романе функционально отличается от сверчка акцентированной связью с пространством и способом перемещений в нем. Биологически этот способ определяется специфическим устройством его задних конечностей, удлинённых, хорошо приспособленных для прыжков, внешне – палко-, костылеобразных. Поэтому хотя прямо корреляция кузнечика и костылей в тексте не заявлена, сюжетообразующий мотив последних через многократно повторяющееся «скок-поскок» явно отсылает к той ипостаси героя, которая связана с кузнечиком, к герою-точильщику, подобно кузнецу (кузнец-кузнечик), работающему с металлом. Именно в этой системе корреляций снова обнаруживается единство двух главных героев (в фамилии Паламахтеров отчетливо звучит немецкое *macher* – изготавливающий что-либо, мастер, как егеря называют точильщика в Записке XXVI), и возникает объемный звукообразный ряд, куда вписывается и мерцающее, варьированное полупрозвище-полуимя Ильи: Зынзырэлла, Дзынзырэла, Дзынзырэлла, Джинжирела, Жижирэлла, Синдирела. С полной определенностью названная параллель проявляет себя в образной зоне раздвоенного, но по сути единого главного героя. За ее пределами и даже на ее границе «скок-поскок» утрачивает связь с костылями и кузнечиком, энтомологически преобразуясь в образ блохи, с одной стороны, более затертый, с другой, приобретающий в контексте романа некий

¹ См.: [Зорин, 1989; Северин, 1990; Яблоков, 1997] и др. работы.

² Попутно заметим, что в романе есть четко зафиксированная связь энтомологического и орнитологического рядов, и по соседству с тем же, к примеру, патагонским сверчком немедленно появляется, пусть как название одного из видов березового капа, *птичий глаз*. Возможно, что в этом соотношении как-то проявляет себя слово *Ptera* латинской таксономии насекомых.

надличностный масштаб, охватывающий все сферы внутрироманного бытия и, более того, претендующий на статус сверхроманной образной формулы, действительно очень сильной: «Рассуждает (Алфеев – Н.М.): Россия-мать огромна, игрива и лает, будто волчица во мгле, а мы ровно блохи скачем по ней, а она по очереди выкусывает нас на ходу, и куда лучше прыгнуть, не разберешь, ах, никогда» (61). Правда, за пределами зоны героя кузнечик, но уже в несколько иной энтомологической ипостаси, обнаруживает связь с бобылками, привлекающими, спасающими, обогревающими Паламахтерова:

Но зеленой кобылкой,
Сушеной такой,
Проживала бобылка
Не зря за рекой.
Та бобылка-кобылка
Для гуляк вроде нас
Берегла то бутылку,
То жбан про запас (167-168).

Цикада в романе, на первый взгляд, более отчуждена от героя. Она там связана с пением, как знаком смены сезонов, знаком прихода весны и лета, и это обычная, если не сказать – банальная, сторона данного образа. Однако на более глубоком уровне, в общей системе сцеплений, образ цикады приобретает такую семантическую нагрузку, которая вполне уравнивает его по значимости с образами сверчка и кузнечика. Более того, цикада собирает воедино признаки всех стрекодух. Она, и не названная, постоянно присутствует в романе, обозначаясь в тексте многочисленными анаграммами и переключками вроде:

Над кофейника носиком пар,
Словно **ка**питулянтский флажок.
На**ц**еди кофейку, мой дружок,
Восхитителен этот навар.

Повевай про Бразилию весть –
Аромат, что премного **воспет**.
Не беда, что бразильского нет,
Хорошо, что с **ци**корием есть.

Нас так балует мало судьба,
Что и **ци**корию рад, как эрзя,
Ведь не сами ль мы чей-то эрза**ц**,
И не наше ли дело труба (78).

Анаграмма цикады отмечает в сюжете романа и поворотную точку судьбы Паламахтерова: «Друг семьи, разъездной чиновник, чьи предки **сицилийские негоцианты**, прикатили когда-то в Россию за партией tarantasos и на обратном пути навечно **застряли** (**застрясть** с отсылкой к **стрекотать**; и далее тот же звукоряд – Н.М.) в **непролазной грязи** где-то меж Конотопом и **Сызранью**, и чей портрет **блистает отсутствием в экспозиции**, принимает участия в нашем герое. Когда последний, по выражению первого, входит в **действительный курс респектации**, чиновник рекомендует юноше **пуститься по своим стопам и составляет** ему протекцию для **поступления в разъездное училище**» (93) (выделено нами – Н.М.).

В цикаде, в романной цикаде, гораздо сильнее, чем в сверчке и кузнечике просвечивает мифологическая семантика, связанная с образом Тифона, возлюбленного богини Эос, которого, по ее просьбе, Зевс сделал бессмертным, но не одарил вечной молодостью. В итоге Тифон жил вечно, но старился, дряхлел, бессмысленно болтал сам с собой, сморщился и постепенно превратился в стрекочущую цикаду. Таким образом с цикадой оказывается соотнесен важнейший пласт, связанный с болтовней, забалтыванием и, в конечном звене, с письмом, пласт, поглощающий все признаки, которые роднят стрекочущую триаду сверчок-кузнечик-цикада¹.

Болтовня, забалтывание образуют в романе Саши Соколова многоэтажные текстовые конструкции. Строго говоря, и весь текст романа с его событийными и тематическими соскальзываниями, повторами, кружением есть тоже болтовня, облеченная в разные текстовые формы. Однако в общем контексте порой возникают ситуации, где забалтывание становится самоцелью, являясь и частью и гипертрофированным подобием целого, обнажая таким образом его, этого целого, устройство. Ярчайший пример – забалтывание мельника, у которого решено было украсть кота.

Общая и отдельная болтовня, наглядно представленная в романе, не оттесняет на его периферию все, что связано с *пением* цикады, и не противостоит *пению*. Напротив, болтовня и пение вполне органично сочетаются благодаря смежности в романе цикады и сверчка, интегрирующих то и другое в феномене *сочинительства*. Сверчки оказываются в романе сочинителями побасенок («Потому-то и донимают Илью побасенками запечные эти сверчки» (137)) и, одновременно, вдохновителями, понудителями воспоминания и, как следствие, письма, писания («Чуть слышу – всплывут наши с ней вылазки и поездки по пригородным городкам с кузнечиками» (137)), которое, в случае с Ильей, изливается на бумагу формально потому, что костыли украли, а фактически оттого, что на душе свербит. «И то ли с кем лясы, железы ль – я их, а меня – по Орине грусть» (137), – признается герой.

Сверчок инкогнито проникает в роман «Между собакой и волком» через первый, пушкинский, эпиграф:

Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки.

Кажется, данный эпиграф прежде всего смыкается с названием романа, и через эту переключку завязывает специфическую текстуальную игру, в которую вовлекаются и творения Пушкина². Однако в интересующем нас контексте в онегинском четверостишии особую значимость приобретает слово «враки».

Известно замечание Пушкина о своем романе, брошенное им в письме Дельвигу от 16 ноября 1823 года: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя». Пушкинское «забалтываюсь», определяющее характер романного текста, в едином творческом пространстве поэта стоит в одном семантическом ряду со словом «враки», связанном с арзамасским прозвищем его «Сверчок», и отсы-

¹ Здесь уместно вспомнить мандельштамовскую параллель цитата-цикада. «Цитата не есть выписка, – убеждал Мандельштам. – Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» [Мандельштам, 1991, с. 225-226].

² См. об этом: [Ащеулова].

лающем, помимо баллады Жуковского, к символике *враля* и стихотворца¹.

Таким образом, сверчок-Илья-Паламахтеров – враль, сочинитель, писатель, для которого «сочинять» и «писать» обозначаются через близкое ему и также энтомологически маркированное в тексте «выковывать» (аллюзия к кузнечнику, а от него к сверчку). Связь письма и железа устанавливается в романе не через перо, прямое орудие письма, а через точильный станок и швейную иглу. Первый, жужжащий, скрипящий, свирелящий (по Далю сверчок – от глагола свирять, свирелать), оказывается в своем роде прародителем и праобразом письма, реализующего аудиальное в визуальном: «Вот, сказал Крылобыл, рукавом занюхивая, что это за звук раздается у нас над Волчьей, когда кто-либо из наших точильщиков заработает на точильном станке, не же-же-же ли? Ну, оттого я и спрашиваю, продолжал Крылобыл Петру: колесо от станка точильного, лежащее в прахе тошнеловки сей и вывернутое шиворот-наоборот, не есть вид буквы искомой» (41). Отсюда и параллель «писать-звенеть» с аллюзиями к железу, сверчку и цикаде («Право, Господи, не лишнего ли звеню» (108), – говорит Илья о себе) и «точить-выковывать-писать», а равно и болтать, «*точить* лясы».

О шитье, иглах и прочих швейных принадлежностях в романе говорится очень часто. В перечне занятий Пламахтерова оно стоит на первом месте, если не считать занятием жизнь как биологический факт: «Паламахтеров жил, шил ичиги, чубуры, смотрел на воду, пил, ходил на охоты...» (181). В таком контексте возникающее в романе просторечное «писать-строчить» («Не припомню, чтоб он и прежде особенно часто строчил, нет, не часто он мне строчил, даже лучше выразиться – совсем никогда не писал» (64)) одновременно и отсылает к сверчку-кузнечнику-цикаде и неизбежно воскрешает первичное значение метафоры, превращая письмо, с одной стороны, в подобие неупорядоченной скорописи (Илья сетует на свой плохой почерк: «А за почерк дурной, вне сомнения, извиняйте, в известных торопях составлял» (163)), а с другой стороны, в род жертвенного ритуала, о чем безотносительно к роману Соколова писал М. Эпштейн в «Набросках к экологии текста»: «Согласно современным антропологическим представлениям, связь письма и жертвоприношения – это не просто метафора, но факт, объясняющий происхождение культуры. Чем древнее орудие письма, тем более оно напоминает орудие битвы или жертвоприношения – меч, резец, нож, игла, стил. Писать – значит резать, колоть, пронзать, уязвлять» [Эпштейн, 1997, с. 32]. Поскольку в романе «Между собакой и волком» письмо, как мы уже говорили, сопрягается с работой точильщика, стил в нем образует один ряд с ножами, ножницами, заступами. В Записке XXVI буква и нож, пусть фигурально, прямо соседствуют в тексте:

Сильно, мощно разлита в народе эпистолярность,
Словно эпидемия какая-то распространилась.
Павел Петру в Горднище из Быдогощ, скажем, пишет,
Дядю дрожжей закупить молит браговарных,
Букву какую-то найти его умоляет,
В душу лезет, пристает с ножом к горлу... (128)

В финале романа писание, равно как и чтение написанного, превращается в некий сакральный процесс, знаменующий собой переход в новую стадию или, как минимум балансирование на границе стадий. Прозаическая часть текста заканчивается вопросом: «Или сокровенны тебе слова мои?», вопросом, обращенным к собаке, а значит, к времени в точке перехода. Не случайно роман в целом завер-

¹ См. о символике сверчка: [Гаттерер, 1805; Максимович-Амбодик, 1811].

шается образом *весеннего* межсезонья, периодом выхода из кокона, перехода в иную форму бытия, тогда как процесс писания есть пребывание в коконе, каковым является и само по себе письмо, сочинительство. «Обернувшись при помощи байки в подобие кокона» (145), – замечает герой. Но одновременно оно, письмо, есть и предпосылка активного существования если не сразу в форме зрелого сверчка-кузнечика, то уж по крайней мере в форме имаго, в потенциале, в динамике переходности, что позволяет герою в ипостаси Паламахтерова предупреждающе-утвердительно воскликнуть в самом конце романа:

Попробуй пожги только, дурья башка,
Мои гениальные строчки (190).

Слово «строчки», указывающее здесь на единицу и объем письма, а также с другой стороны подводящее читателя к аналогу «строчить-стрекотать-петь, строчить-шить, строчить-писать» – это последнее слово романа. Таким образом, в системе взаимопереходов, стадийных преобразований Я, *созданный* текст знаменует собой новую форму бытия, и возникающая здесь параллель эволюции и самого существования героя с энтомологическими трансформациями не только не снижает его, но, напротив, включает в цельную систему миробытия, ибо единая внутри себя сфера существования людей и насекомых, как она представлена в романе «Между собакой и волком», равно присутствует и в точке верха и в точке низа, зеркально отражающих друг друга. В этом смысле и название романа содержит указание не только на определенный период времени, но и на этап эволюции, на состояние биологической пороговости, из которого, пища, прорывается герой как частица мира, а значит прорывается вместе с ним и весь мир.

Литература

- Ащеулова И.В. Пушкинские аллюзии в романе С. Соколова «Между собакой и волком» // Интернет: <http://www.kcn.ru/tat-ru/science/news/pushkin/sod.htm>.
Гаттерер И.Х. Начертание гербоведения. СПб., 1805.
Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. 1989. № 12.
Максимович-Амбодик Н. Емвлемы и символы избранные. СПб., 1811.
Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Избранное. М., 1991. Т. 2.
Северин И. Новая литература 70-80-х годов // Вестник новой литературы. 1990. № 1.
Соколов С. Между собакой и волком. Школа для дураков. М., 1990.
Эпштейн М. Заметки к экологии письма // Комментарии. 1997. № 13.
Яблоков Е.А. «Нашел я начало дороги отсюда – туда» (о мотивной структуре романа Саши Соколова «Между собакой и волком» // Литература «третьей волны» русской эмиграции. Самара, 1997.