

«Литература [...] — искусство обращения со словом»¹

Заметки о повести «Школа для дураков» Саши Соколова

ЭРЖЕБЕТ ВАРИ

VÁRI Erzsébet, ELTE Keleti Szlav és Balti Tanszék, Budapest, Múzeum krt. 4/D, H-1088

E-mail: evari@freemail.hu

Abstract: This paper intends to present the innovation of stream of consciousness techniques by Sasha Sokolov in *School for idiots* within the theory of post-structuralism, William James' concept of "consciousness" and the aspects of fictionality. The main stress is laid on how radically Sasha Sokolov renewed a special end of the 19th–first half of the 20th century novel tradition marked by Lewis Carroll, Dujardin, Proust, James Joyce, Faulkner, Vaginov. This article undertakes to demonstrate that Sasha Sokolov in 1970 took with his new concept of the deviant personality and intertextualism a step towards the postmodern, thereby considerably contributing to wind up normative restrictions then reigning soviet belles-lettres. In the narrator's free schizophrenic act of speech, fighting for freedom against the power of persons in control, where the distance between presentation and representation is apparently abolished, strained relations between speaking and writing are created. There is no author's intention which could direct the reception. Past, present and future, imagination and "reality" (within the scope of fiction), life and death are perceived to be reciprocally exchangeable. But despite this discursive way of "showing" the ill boy's inner world, a considerable composing attitude prevails in the text, which is established by the exact mythological and quotational structure, made up mainly by motifs borrowed from Hermetism, by allusions to poems of Pushkin, Hölderlin or Rilke and short stories by Gogol' and Poe.

Keywords: showing stream of schizophrenic consciousness, lack of linear, cause-effect composition, exact mythological-quotational structure

Произведение «Школа для дураков» Саша Соколов написал в начале семидесятых годов, отрекшись от всяческих связей с официально провозглашенной, господствующей эстетикой социалистического реализма и каналов ополитизированной литературной жизни не будучи официально признанным писателем, занимаясь для обеспечения существования совсем другим делом. Повесть написана на родине, но впервые она была опубликована уже после эмиграции писателя, в октябре 1976 г., в США, издательством «Ардис». В разговоре с Виктором Ерофеевым писатель вспоминает отправку рукописи в американское издательство и отношение издателя к повести следующим образом:

«„Школу для дураков“ я написал в России, на Волге. Я работал там егерем в одном лесном хозяйстве. Через знакомых своей будущей австрийской жены я послал рукопись в „Ардис“. Скоро пришел ответ. Карл Проффер писал, что это единственный в своем роде роман, что подобного в русской литературе он не читал, хотя изучил всю

¹ Разговор Саши Соколова с Виктором Ерофеевым: Октябрь 1989, № 8, 198.

ее насквозь, потому что был профессором славистики в Мичиганском университете. Он сказал, что готов печатать книгу и хочет ее перевести»².

В России текст повести впервые был издан в журнале «Октябрь» в третьем номере 1989 г., и таким образом, произведение смогло модифицировать отечественный литературный дискурс с опозданием, начиная с конца 80-х годов.

Саша Соколов тематизировал образы бытия с помощью цитатности, заимствования мотивов былой культуры, разных масок, в которых выступает повествователь с целью разрушения упорядоченности рассказа, создания эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, устанавливая правила «условного» мира, т. е. фигуративного дискурса, и так, вследствие предпринимаемых автором интертекстуальных приемов и сложных риторических трансформаций текст возводится от прямой репрезентации быта узнаваемой реальности в сферу литературного вымысла³.

Способ передачи «потока сознания» и его следствия с точки зрения композиции

Прежде всего, возникает вопрос о том, почему вопреки состоявшимся параллелям, в «восторженном отзыве»⁴ издателя Карла Проффера фигурирует возведение повести «Школа для дураков» в ранг «единственного в своем роде романа» в русской литературе, более того: почему Соколова «заметил и благословил» Владимир Набоков, прочитав эту повесть?⁵ Благодаря опубликованному разговору с Виктором Ерофеевым мы знаем, что Набоков «сказал, что это трогательнейшая и трагическая книга»⁶. В первую очередь, можно ответить на этот вопрос, наверно, тем, что повесть Соколова является в постсоветской беллетристике, может быть, первой аутентичной нарративной формой, передающей «поток сознания». Данный концепт, т. е. выражение *stream of consciousness* литературоведение «заимствовало» у психологической концепции Вильяма Джеймса, брата знаменитого писателя, Генри Джеймса, для анализа литературных попыток последнего столетия непосредственного описания «внутреннего монолога», мышления романых персонажей. Американский философ впервые теоретически обратил внимание в начале двадцатого века на то, что действие сознания — в отличие от структуры языка — непрерывное, оно является особой

² Там же, 197.

³ Ср. Майкл Риффатер, Истина в диэгесисе (глава из книги «Истина вымысла»): Новое Литературное обозрение 1997, № 27, 5.

⁴ Разговор Саши Соколова с Виктором Ерофеевым, 198.

⁵ См. там же.

⁶ См. там же.

познающей функцией, тесно связанной с опытом⁷. «Поток сознания» трудно передать отдельными фразами, словосочетаниями языка, с помощью знаков препинания. Итак, существует некая противоречивость между мышлением и актом письма, фиксирующего «результаты» работы сознания. Также интересны и с точки зрения нашей темы мысли основоположника философского прагматизма — о правдивости и неправдивости размышлений, определение которых, по Вильяму Джеймсу, возможно только в их конфронтации с практикой, с их употреблением⁸.

С помощью замечаний В. Джеймса доступны нарративные явления повести Соколова, поскольку авторская маска проявляется в ней только в роли некоего «секретаря», записывающего индивидуализированный рассказ от первого лица, (авто)рефлектирующего персонажа — шизофренического юноши, которому мир кажется хаотичным, угрожающим. Следовательно, рассказывающее лицо не располагает «высшим» знанием, организующим рассказанное в метонимическом, причинном порядке. Текст основывается на передаче своеобразных ассоциаций шизофренического «слабого ума», чем и придается повести особый, трогательный трагизм. Особый образ сказовой формы отдалается даже от хронологического порядка гомодиэзиса, от привычной структуры целесообразного действия, и, конечно, от академических правил грамматики и письменной конструкции. Имитация внутренних ощущений, чувств, образований представления и воображения часто передается в повести без употребления конструктивных элементов текстуальной композиции: неоднократно отсутствуют знаки препинания, разверстки текста на абзацы, временами даже нет и деления на фразы. Слитность письменной формы указывает на стремление создать иллюзию «аутентичного» умственно-психического действия сознания как фиктивной энтичности, т. е. цепи обрывочных мыслей, фантазий, ассоциаций, метафоричных скачков представлений.

Можно сказать, что Саша Соколов пользуется особым модусом рассказывания, уникальной небрежностью болтовни и фантазии, языком парадоксальности и абсурда, ставящим под вопрос правомерность языка общепринятой логики и причинно-следственных связей. Ж. Делез и Ф. Гваттари выработали концепцию шизофренического дискурса⁹ по следам понятия Фуко о деятельности «социально отверженных», противопоставленных господству «культурного бессознательного»¹⁰

⁷ Ср.: William JAMES, Does "Consciousness" Exist?: The Writings of William James. The Modern Library, New York 1968, 169–183; SÁRBÓ Aladár, Henry James világa. Budapest 1979, 6.

⁸ William JAMES, The meaning of Truth. Ann Arbor Paperbacks. The University of Michigan, 1970.

⁹ G. DELEUZE, F. GUATTARI, Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe, 1. Paris 1972.

¹⁰ M. FOUCAULT, L'Archéologie du savoir. Paris 1969, 275; M. FOUCAULT, Les mots et les choses. Paris 1966, 363–378.

(в круг которых вводятся исследователями, наряду с больными, и такие «аутентичные» художники, как Арто, Керолл, Ван Гог и другие). Французские ученые воспринимали шизофрению как существенное начало, избавляющее личность от реляций «больной цивилизации» капиталистического общества в ее освободительной борьбе. Исходя из их концепции, кажется важным заметить, что переданный в повести Саши Соколова аттитюд является именно таким освобождающим от внешнего порядка методом. Девиантные ментальные акты наррации, свобода воображения становятся способом отдаления от регулирующих, наказывающих институций: от спецшколы (школы для дураков), от сумасшедшего дома и от управляющих сил: от родителей, директора школы, завуча, врача и т. д. Исходной концепцией создания художественного текста у Соколова является проблематизация личной свободы.

Отсутствие причинной аргументации, смешение фантазий, желаний, любовной тоски с *интерпретациями* (и реже с *описаниями*) внешних, происходящих событий, взаимная игра этих сфер, более того, неопределенность, зыбкость пересказа, в основном *рефлексий на разные истории, а не сами события*, — всё это придает тексту сомнительную, местами энигматическую неоднозначность, связанную с попыткой непосредственной передачей «подлинного» действия больной психики подобно методу Арто, Люиса Каролля или Джеймса Джойса. Джойс использует в «Улиссе» «внутреннее» описание потока свободных размышлений и состояний сознания героев, которые часто не составляют связный логический ряд, не управляются волевыми и рациональными элементами мышления. Внутренний монолог, писательский прием Джойса, восходит к роману «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, эскавайра» Стерна, передававшему в причудливом многообразии прихоти героев, манию эксцентричности, игру ума. В результате скептического подхода автора к рассудочному умозрению, к логическим доводам обрывается в письме Стерна ироническое отношение к способам общения, переданным шутовскими передразниваниями «коньков» действующих лиц, ведущих к недоразумениям. Комический эффект, вытекающий из столкновения разных мнений и переживаний, определяет аффектный тон романа, а воспроизведение ходов мыслей является структурообразующим элементом романа. Именно из этого аспекта следует метод саркастического «внутреннего описания» не только взглядов, но и (что кажется даже более важным) психологических состояний, жестов, бессознательно принятых поз, пауз, говорящих без слов о психике того или другого персонажа.

Веком позже, французский писатель Эдуар Дюжарден обновил метод воспроизведения внутренней речи романских персонажей нарушением меры упорядоченности, отступив от более организованных форм

передачи «внутреннего монолога», применяемых Стендалем, ранним А. Дюма-отцом или Готье в французской, Толстым в русской литературе. Произведение «Лавры сорваны» Дюжардена («Les Lauriers sont couchés» 1887) регистрирует поток мыслей сознания, полусознания и подсознания (*stream of consciousness*) с явной непосредственностью, *in statu nascendi*, воспроизведением их возникновения, в неоформленном, зыбком виде, без логического строя, так же, как и видимости случайности для самовыражения самых интимных мыслей персонажа, применением минимальных синтаксических правил¹¹. иллюзии «сопереживания» при передаче психических движений, рефлексий, «отчета ощущений» — по выражению Гоголя — или «разговора души самой с собой» (Платон). Используя данный метод автор якобы «исчезает» из романной структуры, вследствие чего, из-за видимого отсутствия управляющего текстом сознания, релятивизируется личность персонажа, хронотоп текста¹². Субъективное психологическое время господствует в передаче внутреннего монолога, отличаясь от времени, передаваемого часами. Появляются также часто собственные видения, представления, переживания, которые вступают на место перцепции внешних пространственных элементов, и вообще, референтность оказывается на низшем уровне акта создания словесного текста. Данное наблюдение персональной перцепции времени, субъективных представлений и воспоминаний вводится, как было упомянуто выше, уже Стерном в фактуру упомянутого романа как существенный способ релятивизации точек зрения. Этим английский писатель предшествовал даже философии Бергсона, не говоря уже о том, что он является единственным автором беллетристики, который уделил в структуре произведения определенное время самому акту письма¹³, тем самым релятивизировав дальше хронотоп действия. Данный акт совершается с помощью самого эффектного и относительного, неограниченно вольного голоса рассказывающего, составляющего текст нарратора (противоречивым образом выступающего в роли Тристрама, пишущего как бы автобиографию или исповедь, но тут же нарушающего правила данных жанров). Стоит, по-моему, заметить по этому поводу и то, что, в отличие от писательской практики Стерна, в романах, воссоздающих внутренний монолог, акт письменной регистрации «потока сознания» чаще всего находится в творческом напряжении с иллюзией самораскрытия персонажей, поскольку часто записываются даже «не высказанные»

¹¹ Ср.: Édouard DUJARDIN, Le Monologue intérieur. Son apparition, ses origines, ses place dans l'œuvre des James Joyce et dans le roman contemporain. Paris 1931.

¹² Ср.: EGRI Péter, Álom, látomás, valóság. Budapest 1969, 208–215; Egon NAGANOWSKI, Telemach w labiryncie świata. Warszawa 1971 (гл. V).

¹³ Ср.: Gérard GENETTE, Figures III. Paris 1972, 234.

мысли и авторефлексии, которые не требуют «слушателя». Как на это указывают Мишель Бутор и Жерард Женетт, свойством прямого высказывания является то, что здесь исключается именно тот нарративный элемент, посредством которого оно создается, конституируется¹⁴. Саша Соколов рефлектирует в своей повести на данное противоречие введением в текст произведения фигуры фиктивного «сочинителя» текста, регистрирующего речь рассказывающего героя, выступающего в роли «наблюдателя», «свидетеля»¹⁵, местами прерывающего автодиегетическую наррацию, но в то же самое время не ориентирующего читателя в понятии замысла действия. Для повести, наоборот, характерна проблематичная, часто меняющаяся точка зрения повествующего героя, не составляющая логический для перцепции порядок рассказываемого, поскольку отсутствует авторское «вторжение» в повествование в виде «общих рассуждений о жизни, нравах и обычаях, которые могут прямо или косвенно быть связанными с рассказываемой историей»¹⁶. Вступлением вторичного повествователя в драматическом модусе лишь обращается внимание на акт письма. Можно так же проследить явное присутствие имплицитной авторской точки зрения в интертекстуальных приемах. Тем не менее реализуется некое противоречие в том, каким образом воспроизводятся в тексте «Школы для дураков» внутренние споры раздвоенной личности и зарождающиеся, не в каждом случае артикулированные мысли, страсти и ассоциации субъективно, непосредственно представленного персонажа. В данном диалогизирующем монологе передаются лишь мозаики фабулы (даже не в логическом порядке) нарративная перспектива организуется по правилам слитных воспоминаний, ассоциаций и страстей, следовательно, перед интерпретатором предстают трудности при артикуляции однозначного «смысла» романного мира.

Образ самопостижения принимает во внимание значение фактов жизни души. «Только рефлексия, поворот взгляда от непосредственно тематического вводит как тему в поле зрения психическую жизнь... В рефлексивном восприятии и вообще опытным постижении она охватывается и сама становится темой разнообразных занятий», — пишет Э. Гуссерль¹⁷. С помощью метода Джойса передаются даже галлюцинации в состоянии полусна (ср., например, с описанием «течения

¹⁴ Gérard GENETTE, там же. 240; Michel BUTOR, «L'usage des pronoms personnels dans le roman». Repertoire II. Paris 1964, 65.

¹⁵ Категории Женетта; см.: Gérard GENETTE, Figures III, 253.

¹⁶ N. FRIEDMAN, Point of View in Fiction. См. в сб.: The Theory of Novel. Ed. by Ph. Stevick. New York 1967, 121; цит. по: И. П. Ильин, «Нарративная типология»: Современное зарубежное литературоведение. Москва 1996, 67–68.

¹⁷ Э. Гуссерль, Амстердамские доклады: Феноменологическая психология: Логос (Москва 1992) 3. 65.

мыслей» Молли Блум, в последней главе «Улисса», «Пенелопе», или с рядом ассоциаций поэмы «Finnegans Wake»).

Прием Фолкнера, которым он описал в романе «Шум и ярость» (*The Sound and the Fury*), не освещенное прежде в беллетристике ментальное состояние сумасшедшего, развивающий, по мнению литературоведов¹⁸, метод самооткровения, применяемый Джойсом для изображения романских фигур, является сдвигом в направлении психологической патологии. Идиот Бенджи якобы получает в тексте самостоятельный речевой такт, переданный приемом воспроизведения потока мыслей патологического сознания. Но, на мой взгляд, опорный принцип выдвижения внутреннего мира безумия не осуществляется в романе Фолкнера во всей полноте. Суть дела в том, что установка на воспроизведение самостоятельного такта меняется: поведение Бенджи передается скорее, в качестве перцепции рефлексий окружения на него, он сам является неким рецептором обращения других к его поступкам. Перспектива больного сознания «глухонемого» идиота (таким его считают члены семьи Сомпсонов) преобладает в первой главе романа, когда события рассказываются с его точки зрения, но самостоятельный тон героя не развертывается, местами остается неуловимым, объективация внутреннего монолога не совершается таким образом, как в книгах Джойса. Может быть, из-за того противоречия, что если этот персонаж глухонемой — он не в состоянии артикулировать свои эмоции, не способен к самоидентификации. Однако данное положение находится в контрверсии с тем, что он слышит и передает высказывания окружения. Противоречие снимается, конечно, если принять во внимание, что обычно одновременно вводятся в текст романов Фолкнера голоса имплицитного автора и героев, одно и то же событие рассказывается с точки зрения разных персонажей. Кажется примечательным с точки зрения главной темы настоящей работы и тот аспект, что романном мире «Шума и ярости», как и в случае повествования «Школы для дураков», действие представляет собой некую путаницу, и события играют менее существенную роль, чем акт их пересказа. Проявления поступков действующих лиц, даже с дистанции прошедших десятилетий, связываются между собой сложными ассоциациями сознания героев. В тексте не составляется хронологический ряд событий; повествования разных историй от первого лица, определяемые эмоциями, памятью, размышлениями рассказывающих героев. В результате этого метода действие местами кажется разорванным, поскольку текст не представляет сочинителя, когнитивно управляющего письмом, его хронотопом и складом действия. Таким образом, создается иллюзия

¹⁸ См. указанные места книг авторов, названных в ссылке 12, в связи с описанием метода Джойса.

передачи самостоятельных тактов «говорящих» — причем даже не на литературном языке — героев в разные моменты истории семьи, которые рефлектируют на события самых разных времен не столько умственно, сколько эмоционально.

Коротко упомянутые выше свойства внутреннего монолога с патологическим аспектом аффектного использования языка характерны для всей ткани повести «Школа для дураков» Соколова. Более того, благодаря подчеркнутой эротизации переданного в тексте содержания повесть входит в круг произведений постмодернизма, тематизирующих проблему «телесности»¹⁹. «Эпистемологическая неуверенность», неопределенность точки зрения рассказчика также свидетельствуют о постмодернистском представлении, связанном с «кризисом художественных авторитетов», с отказом от возможности словесным творчеством построить определенную ценностную систему, передать упорядоченность мироздания. Сознательно отвергаются всякие ограничения, выработанные предшествующей культурной традицией, в том числе и структурообразующие принципы, привычные правила композиции произведения, расчленения абзацев и слов, нормативность грамматики, словоупотребления. Не случайно установлена в ряд эпиграфов, водящих в текст и приписанных к началу повествования, «группа глаголов русского языка, составляющих известное исключение из правил», имеющих отношение на семантическом уровне к элементам рассказанного, которые только условно можно назвать частями «действия». Глаголы «гнать, держать, бежать, обидеть, слышать, видеть и вертеть, и дышать, и ненавидеть, и зависеть и терпеть»²⁰ имеют существенное значение в проявлении мира униженного «узника спецшколы» (131), в его преобразовании в более сознательное состояние, чем и открываются, т. е. освещаются как явные, заметные, видимые, слышимые отрицательные законы существования. Конечно, тон больного юноши неуверен в рабской ситуации школы и других учреждений (сумасшедшего дома, например), где все «дураки нескольких поколений» — «лишены права обычного человеческого голоса» (131). Так же передаются в тексте его страсти и жажда свободы — усложнением синтаксиса, расширением словарных значений употребляемой лексики.

Синтаксис, слова и их семантика, освобожденные от конвенциональных связей, ставят под вопрос «определенность» мировосприятия. Концепция «неопределенности» Истины проявляется в повести Соко-

¹⁹ Ср.: И. П. Ильин, «Телесность»: Современное зарубежное литературоведение, 280–283; G. DELEUZE, F. GUATTARI, Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Oedipe. Paris 1972; Roland BARTHES, Le plaisir du text. Paris 1973; The Body: Social Process and Cultural Theory edited by Vike Feartherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner. London–New Delhi 1995.

²⁰ Саица Соколов, Школа для дураков. Ардис, 1976. 5 (в дальнейшем указания на страницы данного издания приводятся в тексте).

лова и в том, что функционально переобрабатывается привычная целесообразная структура действия. Передаются только те элементы происшествий, которые воспринимает шизофренический мальчик в определенном порядке его перцепции ассоциаций, с модальностью, часто с эротизмом личного психического состояния. Итак, снимаются привычные писательские приемы, точно ориентирующие читателя во времени и пространстве действия, в описании связей и судеб действующих лиц. Тем более это так, если автор, видимо, не выступает в роли «высшего организатора» текста.

Снимается в том числе и объясняющая функция начала и завершения повести, которая должна была бы располагать читателя в исходной ситуации и заключении завязки, так как ход субъективных рефлексий мыслящего персонажа противостоит объективизации повествовательной структуры.

Так, но с чего же начать, какими словами? Всё равно, начни словами: там, на пристанционном пруду (7).

Повесть начинается такой игровой неуверенностью и — для контраста — проявлением в *размышлениях* героя фиктивного «высшего» сознания (благодаря введению исправлений по примеру «Водокачки», учительницы спецшколы, управляющей «стилистическими ошибками»). Первая фраза текста похожа на вступительное предложение произведения венгерского писателя-постмодерниста, Петера Эстерхази «Производственный роман» (*Termelési regény*, 1978)²¹. В обоих случаях сразу же вводится в неоднозначную нарратацию (в связи с которой возникает вопрос интерпретатора о том, кто говорит) проблематика имажинарности текста, отдаления от мимезиса, неожиданным жестом обращается внимание на творение особого рода поэтического языка, на текстовой аспект сочинения. Данный аспект особенно примечателен, на мой взгляд, с точки зрения провоцирующего отношения к «старомодному» употреблению эпического языка, которым провозглашалось «отражение жизни». С зачина повести Соколова, с помощью «стратегии отрицания»²², освещается устарелость предыдущих эстетических представлений о связи литературы с жизнью, идентификации вымышленного мира художественного произведения с конкретно-жизненным, реальным миром, и, тем самым отбрасывается возможность идеологического толкования произведения: читатель приглашается к самостоятельной

²¹ „Nem találunk szavakat Meg vagyunk kövülve. Ijedten pislantunk: ennyire ki lennénk szolgáltatva kényünknek-kedvünknek?” (*ESTERHÁZY Péter*, *Termelési regény* [kissregény]. Budapest 1979. 7). С точки зрения позиции неуверенности считаю существенным и то, что приведенные выше первые слова романа Эстерхази следуют после эпиграфа: Ha, akkor az véletlen (‘Если, тогда это случайность’; мой перевод. — Э. В.).

²² Концепт Изера; см.: *W. Iser*, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976, 357.

оценке текстового построения произведения. «Работа (...) потоком сознания, слов», (которая последовательно, как и в тексте фикции, оценивается рассказчиком — в иронической форме — как «испытанный, верный способ»)²³, остраненность синтактики, лексики и семантики при этом также способствуют отдалению художественного произведения от деловой прагматики восприятия, поскольку проблематизируется и возможность самовыражения, и отношение к словам, которые не даны нам для употребления, их смысл непредсказуем, а образуется в своем неоднозначном значении в процессе самого речевого акта, на уровне сознания творящего субъекта. Форма является не выразительной, а сама образуется, конструируется в акте творения. Процесс «текстуальной продуктивности», о котором идет речь, имеет «потенциальную бесконечность»²⁴, чем он противостоит завершенности господствующего идеологического дискурса.

Открытый конец произведения в такой же мере сохраняет воздействие условности. В заключении книги фиктивный автор выступит на сцену и способом драматизации — подобно приему Вагинова — иронически прерывает повествование (самооткровение внутреннего монолога) словами: «Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вышла бумага» (169). После этого обещается продолжение записывания счастливого конца: желанной свадьбы «ученика такого-то» с учительницей, Ветой Аркадьевной и желанного освободительного акта «Насылающего Ветра», сопровождающего это радостное событие. Но после заявления имплицитного автора о том, что данный вымысел «представляется вполне достоверным», автор и протагонист отправляются за бумагой и текст заканчивается таким образом:

Весело болтая и пересчитывая карманную мелочь, хлопая друг друга по плечу и насвистывая дурацкие песенки, мы выходим на тысяченогую улицу и чудесным образом превращаемся в прохожих (169).

Мое предположение в связи с этой цитатой заключается в том, что обещание блаженства является пустыми словами: свободной лексикой заключения иронически вывертываются на изнанку ценности: вместо совершения описания чудного проявления фантастического вымысла — происходит преобразование «сочинителей» в повседневные фигуры, в традиции Пушкина и Вагинова — они выходят за пределы своих подлинных ролей, становясь друзьями. Снимается серьезность творческого акта. Ставится под вопрос спасения героев от уготовленной им окружением участи, но нет и определенного удовлетворения любопыт-

²³ Метатекстовое, саморефлексивное замечание в наррации книги «Палисандрия» (1985): Глагол 1992, № 6, 23.

²⁴ Концепты Ю. Кристевой; ср.: *Julia KRISTEVA, Sémiotiké: Recherches pour une sémi-analyse*. Paris 1969. 75.

ства читателя по поводу их будущей судьбы. Конец многозначен, незавершен, противоречит традиционным принципам романного творчества, которые устанавливались для закрепления развязки, важной с точки зрения хода действия. Благодаря методу Саши Соколова последовательно снимается «правдоподобность» всего повествуемого, передаваемого во внутреннем монологе, который, повторяю, строится часто на элементах воображения и вожделениях, не подтверждается и не отрицается «высшим» сознанием. Последнее исключено из текста, не ориентирует читателя или интерпретатора. Предпринимается попытка лишения или, по крайней мере, отдаления знаковой системы повести от ее референциальной функции.

Вышеописанное подводит к мысли о «потенциальной бесконечности» текста, которая связана, конечно, и со свободой толкования, и с проблемой экзистенциальной неуверенности, упомянутой раньше. Она уловима не только в начале и в заключении текста. При фиксации того, как работает память в сознании, естественно, часто встречаемся с длинными предложениями²⁵, фразами, выражающими неопределенные, нерешенные суждения, местами имеющими вопросительную модальность. Иногда в тексте повторяются фразы, передающие нерешительность, похожие на нижеприведенный (формально не разделенный) диалог имплицитного автора и непосредственно ведущей повествование личности:

Что ж, сударь, я полагаю, они (родители. — Э. В.) пожинают плоды, которые посеяли сами, и не нам с вами решать, кто тут прав. Да, юноша, да, не нам с вами (140).

Приведу еще два характерных примера из разных мест повести для иллюстрации изображения подобного хода мышления рассказывающего лица. Курсивом отмечаю грамматически остранные или нескладные словосочетания и фразы.

И если еще не успевало стемнеть, направлялись (дачники. — Э. В.) компаниями на пруд — купаться. А почему они не ходили к реке? Они боялись водоворотов и стрежней, ветра и волн, омутов и глубинных трав. А может быть реки просто не было? Может быть. Но как же она называлась? *Река называлась* (8).

Название реки, которое появляется в тексте последовательно, способом оттяжки, имеет аллегорическое значение. Река является одной из мифологем текста, к толкованию которой вернемся позже. Второй пример кажется примечательным потому, что с данными фразами вводится в текст не только проблематика памяти, но и отношение рассказывающего шизофренического героя к персонажам-управителям «спецшколы», сводящееся к стремлению к свободе от «властей». С помощью цитаты можно уловить и метод Соколова, предполагающий множество

²⁵ См., напр., показательный пример длинного предложения на страницах 11–13 и 48–49 указанного издания повести «Школа для дураков».

реципиентов, к которым обращена наррация. Иными словами, не только роль повествователя является изменчивой (местами неизвестно, чей голос — может быть, регистрирующего фиктивного автора — обращается и к самому рассказывающему мальчику с вопросом: «Юноша, что с вами? Вы спите? А?» [140]), но, следует иметь в виду и то, что наррация разворачивается как на сцене и обращена к разным, фиктивным «слушателям». Между прочим, «говорящий» в драматизированной ситуации персонального повествования от первого лица, по мнению Бахтина и Бенвениста, обязательно и всегда должен иметь или предполагать слушателя, следовательно, воспроизводящее устную речь «я» безусловно обращается к партнеру, исполняющему роль «ты»²⁶. Прием Соколова, т. е. построение многогородной, меняющейся диалогичности в нарративной структуре так же, как и в упомянутой выше фиктивизации реалий, восходит также и к письму Достоевского. Общеизвестный факт, что главная фигура «Записок из подполья» ведет постоянный диалог (в форме сказа) — с собой, с фиктивными слушателями, т. е. «господами» — современниками, притом с литераторами — философами настоящего и прошлого времени и их концепциями.

Итак, следует речь главного нарратора повести Соколова, которая здесь обращена к матери:

Недавно Водокачка (учительница «спецшколы». — Э. В.) объясняла тебе, что у нас — *твоих синовей*²⁷ — так называемая избирательная память, и это чрезвычайно верно, мама, такого рода память позволяет нам жить, как хочется, ибо мы запоминаем лишь то, что нужно нам, а не тем кретинам, которые берут на себя смелость учить нас (85).

Неопределенность обращений в диалогах текста углубляется и тем, что автор пользуется особым композиционным методом. Явная повествовательская роль устраняется таким образом: слово разных повествующих «персонажей» и слово остальных героев, с которыми первые (особенно большой юноша) вступают в (часто воображаемый) диалог, фиксируются без употребления некоторых условных знаков, конвенционных средств, которые служили бы разделению разных речевых тактов. Последовательно, местами отсутствуют стандартные разверстки текста: абзацы, фразы, обычно сопровождающие в наррации непосредственное заговаривание персонажей (типа: «— сказал», «— спросил», «— возразил» тот или другой герой); не употребляются некоторые знаки препинания (тире, кавычки), обозначающие место диалога или слов, выражающих ход мыслей персонажа. В повести Соколова такт героев часто сливается с речью первичного рассказывающего лица.

²⁶ Emile BENVENISTE, Problems in General Linguistics. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971, 224.

²⁷ Имеется в виду, наверно, только шизофренический мальчик, в единственном числе.

Несмотря на авторские вступления в интеракты, в действительности «слышен» только голос главного рассказчика. Его автономность разделяется на разные роли. Больной юноша в воображении воспроизводит голос, такт, манеру вымышленных собеседников или тех персонажей, которые имеют определенную функцию в его воспоминании.

Составление слитной формы играет значительную роль в демонстрации безоценочного диегезиса так же, как и в создании иллюзии строго не конструированного потока мыслей.

Сверх того, для усиления данного эффекта в текст включены грамматически нескладные или незавершенные предложения, как это было проиллюстрировано в первом процитированном примере. Описанный метод Соколова провоцирует и ощущение неопределенности рефлексий. Это естественно, поскольку рассказ от первого лица воспроизводит иллюзию непосредственного и нелегко осуществимого создания своего имиджа, своего внутреннего мира, который в данном случае не дан снаружи, под управлением авторского творческого акта. Иными словами, если автор предоставляет господствующее слово рассказывающему герою, он ограничивается ролью секретаря, записывающего тон повествующего становящегося персонажа. В таком случае нарративная форма от первого лица, в которой можно проследить идентификацию субъективно рассказывающего лица, следует образцу романа-поиска (*quest-romance*), описываемого Нортропом Фраем как форму искания своего «либидо», желаемого «я», когда осуществляется отдаление от опасной реальности, чтобы все-таки продолжать данную реальность²⁸.

Кажется существенным заметить: в русской литературе основоположником мысли о том, что процесс сочинительства является способом построить свое эго, стать внутри «властным» — для отдаления от реальных унижительных событий — был Достоевский. Основными оборотами, сопровождающими речь его подпольного героя являются глаголы: «воображаю», «позвольте пофантазировать» и сходные формулы. Более того, в «Записках из подполья» мы читаем и следующее: «Сам себе приключения выдумал и жизнь сочинял, хоть как-нибудь да дожить», «(натура человеческая) <...> и хоть врет, да живет»²⁹. Этими высказываниями, поддерживающими создание фикции для того, чтобы иметь персональную правду даже тем, что повествующее лицо твердит: $2 \times 2 = 5$; Достоевский, как на это обращает внимание М. Холкист, отдалается и от обычного построения действия, миметичного пересказа

²⁸ Ср.: “the search of the libido or desiring self for a fulfilment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality” (*Northrop FRYE, Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, 1957, 193).

²⁹ Ф. М. Достоевский, Записки из подполья: Полное собрание сочинений в тридцати томах, 5. Ленинград 1973, 108, 115.

бывших историй, привычного со времен «Поэтики» Аристотеля. По мнению американского литературоведа, Достоевский порывал с усилившейся и сигнификантной в XIX в. тенденцией рассказывания «of human history»³⁰ так же, как и Саша Соколов отдалялся своим текстом от обязательного реалистического горизонта предыдущего и современного российского литературного дискурса.

Данной заметкой, я, конечно, не пытаюсь предложить сходство между фигурой Достоевского и героем повести Соколова, ведь образ последнего не стилизуется под образ подпольного героя. Здесь я только считаю важным отметить параллельную функцию письма двух авторов в отношении к принятой норме повествования для воспроизведения фиктивного личного «я». Тем не менее, речь «Нимфеи», проблематизирующая ценности, принятые его «окружением» вымышленного романного мира, а также выработанные воспитанием основные принципы собственного существования; речь, переданная многообразностью диалогизма сказовой формы, по-моему, восходит к традиции, установленной Достоевским. Но Саша Соколов, конечно, своеобразно обновил данное русло литературного наследия, расширив его жаждой эксперимента — на фоне переосмысленной традиции «внутреннего монолога» XX в.

Непримиримость с окружающей действительностью, стойкость в борьбе с лицемерием и ханжеством, нестигаемая воля, твердость в достижении поставленной цели, исключительная принципиальность и честность в отношениях с товарищами — эти и многие другие замечательные качества ставили тебя вне обычного ряда велосипедистов» (47) —

так мыслит о своем «я» главный герой повести «Школа для дураков», в фразе, которой обращается к самому себе, дав себе силу к нелегкому отдалению от жизненных правил окружения, к построению своей независимой личности.

С отказом же от проблематичности существования и связано в повести стремление к артикуляции всего того, что понял повествующий герой о себе и об окружающем мире во время созревания, ведь исповедь, т. е. излияние проблематичных впечатлений и представлений, страстей, стремление понять себя — и в данном случае окажутся целительным, освободительным актом. Не случайно в заключении повести, после рассказа об отрицательных, трагических обстоятельствах, воображается положительный оборот в жизни рассказчика, восстановление нравственного порядка. Актом высказывания смягчается напряжение. И, конечно, не случайно обещанное остается обещанием, поскольку повесть Соколова не *vaudeville* (жанр, от которого отрекается и под-

³⁰ Ср.: Michel HOLQUIST, *Dostoevsky and the Novel*. Princeton University Press, 1977, 58–59.

польный герой Достоевского), а имеет, как уже было сказано выше, трагический оттенок.

Не будет преувеличением отметить, что, по-моему, в создании маргинального героя/рассказчика можно уловить стремление автора доказать непосредственную взаимообусловленность общественных и личных практик, проблематику, которую теоретически разработал Мишель Фуко. Развитие концепции телесности в сторону маргинальности особенно напоминает мысль Фуко о том, что «эмансипация человека от деспотических форм власти, сам факт складывания его субъективности является своеобразной формой „духовного рабства“, поскольку „естественная“ сексуальность сформировалась под воздействием феномена „дисциплинарной власти“»³¹. В повести «Школа для дураков» так же важен акцент, который падает на проблематичное отношение душевно больного парня к эротике, к половому акту, к любви, как и к «верхам», к силам власти, регулирующим его инстинктную жизнь и ярость. Именно его маргинальная позиция позволяет увидеть отрицательные противоречия «нормальной» жизни. Жажда героя, стать самым правосудным «Насылающим»³², также свидетельствует о позиции, ищущей вольное отношение к обстоятельствам. Не только угнетающая «спецшкола» и больница являются диктаторскими управляющими силами, но и отношение отца к сыну и к явлениям, к людям, которых юноша ценит, кажутся агрессивно отрицательными. О властных поступках отца свидетельствует его типичная отталкивающая фраза, обращенная сыну: «убирайся, я не желаю тебя видеть, сукин сын, убирайся, куда хочешь» (45).

Здесь мы вернулись попутно и к теме о свободе, провокативно поставленной в центр внимания. Но в подходе к данной сложной проблематике требуется учет анализа метода интертекстуальности и мифологической структуры повести, поскольку они тесно связаны друг с другом.

Транстекстуальность и мифология свободы

Несвязные, вольные рефлексии, необузданное воображение удвоенной рассказывающей личности интересным образом часто наполняются элементами культурного наследия в акте «секретарской» деятельности имплицитного автора. Значительная часть вариантов текстуальных интер-акций представляется не только средством отдаления от референциальности, но вводит в текст элементы архетипов мифо-

³¹ Суммировка И. П. Ильина; см.: Современное зарубежное литературоведение, 282. В оригинале ср.: M. FOUCAULT, Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir. Paris 1976, особенно: 169–211.

³² Ср.: «Мы все, бывшие идиоты, станем Насылающим, и это будет прекрасно» (81).

логического сознания. Производятся структурообразующие реминисценции, указавшие на мифологические нарративы с одной стороны, на иное литературное наследие, с другой. Но данные типы заимствованных элементов связаны между собой тематически. Они воспроизводят архетипы уединенности, управляющей власти, ожидания блага, сексуальной жизни, перемены в поведении, смерти, и т. д. — конечно, в сопровождении философии о времени и свободе. В дальнейшем следует короткое толкование тех важных мотивов, которые указывают на вышеприведенные связи.

Увертюрой к межтекстовому пространству повести Соколова являются «паратексты»³³, т. е. эпиграфы, оглавления повести. Сказано уже о роли «неправильных» глаголов, составляющих второй эпиграф, они имеют определенную семантику в связи с возможным смысловым толкованием повести. Но не менее интересен с точки зрения творческого отношения Соколова к словам и сделанный акцент на том, что эта группа глаголов «ритмически организована для удобства запоминания» (5), т. е. авторское замечание, заимствованное из учебника грамматики, обращает внимание не только на «исключительность» этих глаголов, но и на их *созвучие*, и, конечно, иронически, на педагогическое пользование этого звукового эффекта.

В первом же эпиграфе цитируются 9–10-е строки «Деяния Святых Апостолов» — о Савле («он же Павел»). О функции этой библейской реминисценции пойдет речь чуть ниже.

Третий эпиграф — цитата из рассказа Эдгара По «Вильям Вильсон», имевшего тоже существенное значение как предтекст повести. В рассказе По речь идет так же, как и в тексте Соколова, о большом сознании, о раздвоении личности. Более того, подобно По, и у Соколова акцентируется неправдоподобная вымышленность, фантастичность текста, инкогерентность литературной традиции, заимствование последней как своей, отдаление ее от общепринятого пользования³⁴.

Введение в фактуру текста имен, словосочетаний, носящих, в частности, постоянные эпитеты, какими являются, например, «наша терпеливая мать», «Водокачка», «Насылающий Ветер», «Ветрогон», напоминает приемы эпосов, мифологические архетипы природного происхождения. Этим показывается некая ошеломительная параллель,

³³ Термин Женетта; ср.: «*paratexte*: titre, sous-titre, intertitres; prefaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; epigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variables) (...)» (Gérard GENETTE, *Palimpsestes*. См. выше, 10).

³⁴ О По ср.: Jonathan AUERBACH, *Doubling and Self-Betrayal in Poe: The Romance of Failure. First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*. Oxford University Press, 1989, 22–24.

состоявшаяся между первобытным миропониманием и мышлением повествующего мальчика. Последняя же придает глубокое символическое значение данным именованиям, ожидая от названных лиц понимания с помощью ветра, воды и других элементов, т. е. ожидая перемены в устройстве мира. В концовке повести обещается рассказ о том, что случилось в «дачном поселке в один из дней, когда „Насылающий“ (ветер. — Э. В.) взялся, наконец за работу: в тот день река вышла из берегов, затопила все дачи и унесла все лодки» (169), т. е. дается обещание (если у автора не «вышла бы бумага») об описании некоего «страшного суда». И раньше вводятся в текст намеки на подобную функцию этой силы.

Угнетающие персонажи, против которых ожидается пришествие «Насылающего», названы, в частности, иностранными, чуждо звучащими именами — для провоцирования чувства отчуждения, и конечно, по авторскому принципу игры слов, для произведения ощущения вымышленности. Итак, директора «спецшколы» зовут «Перилло». Английское слово *perilous* обозначает «опасный, угрожающий, губительный». Так же носит говорящее имя соседка Трахтенберг, по-немецки обозначающее «старательный, ретивый». В этом ряду Соколов пользуется и фамилией биолога «Тинберген», изучающего инстинкты, также вводится в ткань повести фигура физиолога Павлова (8), может быть, для иронического воспроизведения ассоциаций о научном исследовании биологического характера человека.

Соловей, например, тоже назван в первой главе английским именем «Найтингейл» (*Nightingale*), именно в той части, где существенным намерением автора кажется обыгрывать возможные коннотации омонимности слова «вета», слова, которое связано и с «белыми цветами», а в других местах повести стоит с большой начальной буквы как имя возлюбленной женщины рассказывающего лица. Можно сказать, что слова повести передают безудержное, яростное, индивидуальное действие мозга, следовательно, метод раздробленности открывает огромную возможность перед субъективной игрой слов, имитацией потока мыслей и ассоциаций, часто по звуковому совпадению оборотов речи. В нашем примере, в отрывке из упомянутой части, состоящем из длинного, трехстраничного синтаксического построения, слитно, при отсутствии некоторых важных знаков препинания передается сфера эротизированного воображения, сопровождаемая топосом персонификации. Стоит добавить, что это не единственная сцена повести основанная на каламбуре и находящаяся в творческом напряжении с грамматикой русского языка, с языковым фоном главного рассказывающего лица, с аутентичными мирами цитированных слов, словосочетаний и мотивов.

Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, пахнет креозотом, пылью тамбура, куревом, маячит вдоль полосы отчуждения, вечером на цыпочках возвращается в сад и вслушивается в движение электрических поездов, вздрагивает от шорохов, потом цветы закрываются и спят, уступая настояниям заботливой птицы по имени Найтингейл; (...) но ветка спит, сомкнув лепески цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не тряхнут ни капли росы — спи спи, пропахшая креозотом ветка, утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая, в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременна от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня берите я всё равно отцветаю (11–12).

Особый эффект производит, по-моему, воображаемая меняющаяся точка зрения цитаты. Более того, конструкция перечислений повседневных явлений и предметов, в ряд которых внезапно вводятся, с одной стороны, речевые обороты об отвлеченных ценностях, как например, «маячит вдоль полосы *отчуждения*» (курсив мой. — Э. В.), и экспрессивные сексуальные намеки, с другой.

Связано с английским языком и появляющееся в тексте повести метафорическое именование главного рассказчика «Нимфеей» (так называется и первая глава текста). Это имя демонстративно указывает на связь с водяным белым цветком — с кувшинкой, латинское (и английское) название которой вводится в текст (*Nymphaea*). Напомню, что мифопоэтический мотив цветка окажется существенным структурообразующим элементом повести не только с той точки зрения, что любовь наставника также именуется разновидностью данного цветка: «Розой», но и потому, что данный мотив эмблематичен и связывается с многократными ассоциациями о любовной страсти и смерти. «О Роза, (...), белая Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет, как хочу я нетронутого тела твоего!» (21) — так звучит одно из восклицаний учителя, соединяющего в оксюморе представление о любви и смерти с помощью названия, восходящего, может быть, к стихотворению Рилке: «Rose, oh reiner Widerspruch»³⁵, т. е. могильным цветком также воспроизводящим ассоциации о смерти. Причем следует иметь в виду, что именование «белая Роза Ветрова» содержит в себе не только значение разновидности роз, но и знак, указывающий на другой постоянный мотив: на фиктивную, неоднозначную фигуру «Ветрогона».

³⁵ Полное стихотворение в оригинале написано так:

„Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein
unter soviel Lidern.“

Подобные именованья, как мы видели, имеют метафорическое значение и соединяют, часто ассоциативно, фигуры, явления повести, которые на первый взгляд кажутся далекими, прихотливо введенными в диегезис.

Итак, греческое название «Нимфея» тесно связано и с фигурой Гермеса. Белый цветок, мотив смерти (белый — «могильный цвет» — 127) появляется в сопровождении фигуры «бегущего Гермеса», посланника смерти и в описании дачной реки — Леты, воспроизводящей забвение смерти соответственно греческой культуре. Акцент на указанную связь между появлениями этих мотивов тоже свидетельствует об осознанной конструкции творения текста. Данные композиционные элементы стоят в творческом напряжении с передачей иллюзии свободно возникающих мыслей, элементов воображения и ассоциаций. Рассказывающему лицу не вспоминается в начале повествования название реки забвения, «чи воды навсегда обращенные вспять» (129) и с которой позже часто ассоциируется смерть и забытие. Основной тематикой повести становится и проблематика памяти. Мотив же Гермеса — белый цветок — подобно связывается с рекой Летой и с представлением о посмертном бессмертии (см. на стр. 129). Рассказчик в воображении превращается в белый цветок именно на реке Лете, отождествляется с сорванной раньше им самим «нимфеей», о которой пишется: «лежит теперь в лодке, увядая» (29). «Бегущий Гермес, *цветку подобен*» (13; курсив мой. — Э. В.), был, по представлениям греческой мифологии, проводником душ умерших в ад, «психопомцем» или помощником на пути в царство мертвых, т. е. посредником между миром жизни и смерти, миром богов и людей. Рожденный от Майи, Гермес являлся единственным богом Олимпа, бывшим сыном нимфы, следовательно, поддерживал тесный и постоянный контакт с богинями, названными *Nymphaea*, к имени которых восходит первичное древнегреческое название особого средиземноморского водяного цветка, так как согласно античным лексикографам слово «нимфа» означает источник. Нимфы — обладательницы древней мудрости, тайн жизни и смерти³⁶. С другой стороны, слово *Нимфа* в древнегреческом языке обозначало такое женское существо, с помощью которого мужчина становится *Нимфиосом*, т. е. счастливым женихом, достигнувшем цели мужества³⁷. Итак, вспомнив, что в финале повести обещается рассказ о (наверно) воображаемой свадьбе повествующего юноши с Ветой Аркадьевной (фиктивное имя которой, как мы видели выше, также ассоциируется с веткой белой акации), можно сказать: данное сведение существенно сопряжено и с важными элементами

³⁶ Ср.: А. А. Шахо-Тоди, Нимфы. Мифологический словарь. Москва 1991. 399.

³⁷ Ср.: Károly KERÉNYI, Die Mythologie der Griechen, I. Die Götter- und Menschengeschichten. Zürich 1951. Partie VIII. Kap. 5; K. KERÉNYI, Hermes, der Seelenführer. Zürich 1942.

эротического воображения героя-рассказчика. Не случайно в тексте параллельно с разновидностями роз названы и женские и мужские начала. Тайны существования, в том числе и тайны эротики, смерти, связаны с фигурой Гермеса, а с «бегом» бога (который по греческому преданию почти что летит над землей с помощью крылатых сандалий) — ассоциируется и тайная фигура «Ветрогона», ожидаемого героем для раскрытия тайн бытия и решения проблематики власти, свободы, «бегущего» времени и смерти.

Эти тайны бытия открываются для юноши, в частности, с помощью наставника Савла, который таким образом возвышается в его глазах, отождествляется с воображаемым «Ветрогоном» и становится в полном, глубоком смысле слова воспитателем мальчика. Имя Савла воспроизводит метаморфозу христианской мифологии. Упомянутый выше мифопоэтический прием метаморфозы главного героя в белый цветок сопровождается рассказом о фантастическом путешествии во времени, ведущем в далекое историческое время «возлюбленного сенатора и легионера Савла» (130). В воображении смываются границы между временами почти двухсотвековой дальности и, тем самым, между персонажами (между римским легионером, Савлом, превращающимся в апостола Павла и наставником Савлом Петровичем, оказывающимся Павлом Петровичем).

Итак, приближением к миру повествующего мальчика наставник перемещается из ситуации, когда он находится у власти, в новое, свободно выбранное положение, в результате чего директор спецшколы увольняет его с работы. Наставник и ученик сближаются в своих вожделениях, фантазиях. Последнее откровение секретов жизненных проблем происходит при начинании первого персонажа, проповедующего свободу ветра (18–19) и мысль Пушкина из знаменитого мрачного стихотворения «Пора мой друг, пора», Данная аллюзия неоднократно повторяется в тексте Соколова как одновременно утешающая и напоминающая о трагизме бытия:

Знайте, други, *на свете счастья нет*, ничего подобного, ничего похожего, но зато — господи! — *есть же в конце концов покой и воля* (19)³⁸.

Очевидно, с функцией наставника, открывающего самые заветные и страшные тайны существования, связано введение в текстуру реминисценции повести Гоголя «Вий», указывающей на проблему забвения, и акцентирующей фантастику, вымышленность диегезиса. Приведу два примера из повести Соколова, в которых перед «Завещанием» пятой

³⁸ Замечу мимоходом, что Дмитрий Пригов в цикле «Диалоги о счастье» травестирует именно те фразы стихотворения Пушкина, которые выделены курсивом в цитате (курсив мой. — Э. В.).

главы о разворачивающемся перевороте событий, т. е. конечным «открытием» правды о причинах увольнения наставника из «спецшколы» — уловима межтекстуальная игра, стилизация «Вия». Цитаты, таким образом, являются неким введением в откровение.

Итак, говорит нам учитель, я слушаю вас внимательно, правду и только правду. Вы обязаны открыть мне глаза на истину, дабы прозрел я, подымите мне веки (128).

После приведенной цитаты следует вышеупомянутая метаморфоза главного героя в белый цветок при снятии временных барьеров. В конце воображаемой «поездки во времени», заключающей в себе и переход за пределы жизненного существования (последняя также является основной темой и повести «Вий»!), в ответ на просьбу наставника, приходящего с *того мира*, «существующего» в забвении, ученик отвечает следующее:

Нам удалось напрячь нашу память и теперь, как нам кажется, мы догадываемся, что именно случилось, и готовы поднять вам ваши набрякшие веки (130).

Заемствованный мотив «Вия» объясняется, наверно, тем, что первоначальной проблематикой повести Гоголя является именно потеря памяти, т. е. небрежное отношение главного героя к своей вине. Диалог в обоих произведениях ведется между миром живых и воображенным миром мертвых. Интересное явление, что пока в повести Гоголя мертвая героиня напоминает о вине героя (Фомы) приглашением из мира фантазии Вия, начальника гномов, в тексте Соколова живой мальчик разговаривает в вымышленном диалоге с мертвым наставником о «вине» последнего перед начальником спецшколы, т. е., в «действительности», о его освободительном акте. Данная замена ролей мертвых и живых сдвигом от наказания к взаимному пониманию фактивно «диалогизирующих персонажей», сближает наставника и ученика. Они оба, оказывается, любят «грешной» любовью, учитель — ученицу, ученик — учительницу. Герои опознают самих себя в раскрытой тайной истории другого. «Тот же облик!» — можем цитировать предложение из повести По «Вильям Вильсон», которое стоит в роли эпиграфа в начале текста Соколова, с той оговоркой, что протагонисты последнего не являются смертельно грозными друг другу двойниками, а — конечно, на сугубо фиктивном уровне — постепенно находят параллельные ценности друг в друге. Более того, свободным, «неприличным» с точки зрения окружения выбором дружбы и любви, они оба противостоят диктаторскому внешнему миру.

«Непримиримость с окружающей действительностью» (47) открыто тематизируется в повести Соколова — в контрасте свободы ветра (см.: стр. 46–47). Данным контрастом вводится в фактуру текста и

мотив, тесно связанный с ветром: мотив «флюгера», который «трещит». Данная аллюзия, напоминающая стихотворение Гэлдерлина «На середине жизни» (*Hälfte des Lebens*), естественно сопровождается неким трагизмом, противоречащим мысли о независимости ветра. Особо выделенную роль представляет собой названный мотив в композиции стихотворения немецкого поэта тем, что он занимает место окончательно отрицательного заключения противопоставления метафоризированных времен года, положительного и негативного периода жизни: красочного лета (в описании которого имеет существенное место и мотив *шиповника*) и опустошенной зимы. Особый интерес, на мой взгляд, представляет в повести Соколова и воспроизведение противостояния ценностного времени невинного детства и зрелого, проблематичного периода. Эти сопоставления сопровождаются различающимися описаниями природы. Об этом пойдет речь чуть ниже.

Время и пространство

Само собой разумеется, что со стороны читателя ожидается некая перемена в грамматической структуре для выражения дистанции между временами рассказываемых (смысловых, «бытовых») приключений, происшествий и повествующего акта. На этом различии и зиждется, на первый взгляд, фактура текста, в которой время письма, время пересказа и время «действия» отличаются употреблением настоящего и прошедшего времени.

Принцип знаменования иллогичности воспоминаний и ассоциаций, связанной с проявлением потока сознания, определяет метод письма, которым нарушаются законы линейного построения временных координат. Смерть Норвегова, например, упоминается уже в главе первой повести (20), но это не препятствует тому, чтобы и в дальнейшем рассказывалось о нем, велись с ним разговоры в рассказе больного мальчика. Текст воспроизводит внутреннее психологическое время, особую логику неслитности воспоминаний, теряющих строгий ряд хронологии. Особую роль играет случайное появление фигур и событий в воспоминании, в контрасте, как об этом уже шла речь, со строго структурированной мотивировкой, элементы которой ассоциативно, метамифологически и метапоэтически указывают друг на друга.

Тематизация смерти и опустошения, метод, которым «внешний мир» описывается только в рефлексиях рассказывающего героя, появляется в тексте Соколова в соответствии с проблематизацией относительности времени. «Мне представляется, у нас с ним, со временем, какая-то неразбериха, путаница, всё не столь хорошо, как могло бы быть» — таково основное отношение рассказчика ко времени, которое напоминает ощущение Гамлета, когда он размышляет о том, что «Век

расшатался» (*The time is out of joint*)³⁹. Подобное ощущение в воображении протагониста повести Соколова сопровождается даже чувством ответственности «восстановления» его. Опять напомним в данном отношении меняющийся аспект отождествления правдоносного «Насылающего» то с наставником, то с вымышленной фигурой Леонарда, к которым питает доверие рассказывающее лицо, то с «нами, идиотами», т. е. происходит некая идентификация с воображаемым персонажем, от которого ожидается приношение этического очищения, а также проявляется и чувство ответственности со стороны главного протагониста повести.

В этом же отношении интересен улавливаемый в тексте Соколова элемент вышеупомянутого столкновения времен: времени детства, обогащенного природой и верой в некие определенные ценности этического поведения — с периодом опустошенного взрослого возраста. Короткая, несамоценная, отрицательно воспринимаемая героем жизнь взрослых противопоставляется красивой в своей природе поре детства. Приведу примеры, в которых сочетаются оба момента. Первый связан с любовными ожиданиями наставника:

Лежа над крутым песчаным обрывом в стоге сена, считать звезды и плакать от счастья и ожидания, вспоминать детство, похожее на можжевельный куст в светлячках, на елку, увешанную немислимой чепухой, и думать о том, что совершится под утро (21).

Вторая цитата взята из описания конфликта, в который вступил юноша с отцом, в результате чего, разрыв между ними (на этическом уровне) кажется окончательным:

⟨...⟩ и мать начнет мирить меня с отцом, на что потребуется еще несколько лет, а жизнь, которую в нашем и в соседних поселках принято измерять сроками так называемого в р е м е н и, днями лета и годами, жизнь моя остановится и будет стоять, как сломанный велосипед в сарае, где полно старых выцветших газет, деревянных чурок и лежат ржавые плоскогубцы (46).

В субъективной передаче кризиса, очевидно, противопоставляются субъективное время и «принятое» окружением времяисчисление. Здесь замечу мимоходом, что ностальгический аттитюд, связанный с прекрасной образностью природы пространства детства, часто сопровождается воспоминанием о прекрасном саде или парке, является топом, позволяющим (авто)биографистам, мемуаристам противопоставить рай детства и хаотичность жизни взрослых. В русскоязычном варианте автобиографии Владимира Набокова, например, «открытие себя», т. е. «пробуждение самопознания», первое четкое впечатление о существовании соответствует воспоминанию «на золотом фоне» о деревенской «пестрой парковой тропе» петербургского имения, и сопро-

³⁹ Акт 1, сцена 5 — перевод Бориса Пастернака.

вождается чувством погружения «в чистую стихию времени», вследствие чего в сознании вдруг противопоставляется собственный *возраст* — возрасту родителей⁴⁰. Структурообразующим элементом романов «Защита Лужина» или «Лолита» также является контрастность потерянного детского рая и последовательной опустошающей жизни «зрелого» возраста.

Неслитность, хаотичность временно-пространственной структуры, раздробленность формы, снятие принципа логически построенного действия, чередование повествовательных тонов в повести Соколова предоставляет свободное слово иронии, с помощью которой переплетаются слова и бессловесность, игра и серьезность, принуждение откровения и смысловая неопределенность. Этим способом, тесно связанным с внутренними или воображаемыми диалогами, с передачей «потока сознания» — художественно воссоздается внутренний мир героев, особенно главного рассказывающего персонажа.

Всем вышеописанным, надеюсь, удалось показать, что Саша Соколов, повестью «Школа для дураков» немало способствовал переосмыслению романного канона. Словами Виктора Ерофеева можно сказать, что «в лице Саши Соколова современная литература пробует возможности эстетизма как формы нравственного сопротивления»⁴¹. Отходом от господствующей литературной теории начала семидесятых годов, времени рождения текста, писатель заново осмыслил роль вымышленности, свободного авторского слова и своеобразного подхода к транстекстуальности. Заимствованные у других авторов мотивы, словосочетания, предложения вкладываются в текст как «свои», более того, они стоят в контрадикции с первоначально экспрессивным, эмоциональным тактом рассказывающего лица. Жажда эксперимента, искус любопытства и познания ранее считавшихся запретными тем и обновленный метод создания словесного художественного текста сопровождаются в повести Соколова трогательным воспроизведением необычного, маргинального сознания*.

⁴⁰ Цитаты взяты из автобиографии Набокова «Другие берега»: *Набоков, Романы*. Москва 1988, 365–366.

⁴¹ *Виктор Ерофеев*, Предисловие к сборнику «Русские цветы зла». Москва 1997, 18.

* Статья написана при финансовой поддержке Венгерского Фонда им. Сороса, 1998.