«ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» САШИ СОКОЛОВА: К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА / SASHA SOKOLOV'S "SCHOOL FOR FOOLS": ON THE QUESTION OF STUDYING THE POETIC STRUCTURE OF THE NOVEL



Vladimir BRAJUC, Associate Professor, PhD
("Alecu Russo" Balti State University, Republic of Moldova)

vladimir.brajuc@usarb.md
https://orcid.org/0000-0002-3707-2046

Received: June 1, 2025 | Reviewed: June 13, 2025 | Accepted: June 25, 2025
UDC 81 | https://doi.org/10.62413/cqm.2025.26

Abstract

Intertextuality, fragmentariness, eclecticism, a combination of various styles and genres, a mixture of illusion and history, myth and modernity, a blending of different languages, cultures, truths emphasize the modernist and post-modern orientation of the novel "The School for Fools" by Sasha Sokolov. The theme of creativity and madness permeates the entire novel: the title, the image of the protagonist, the schizophrenic discourse, the associative narrative structure, and the author's position are all subordinate to the motif of creative creation.

Keywords: *associativity, stream of consciousness, schizophrenic discourse, intertext, rhizome, cultural code*

I

Роман Саши Соколова «Школа для дураков», написанный в 1974 году, в России был впервые опубликован в 1989 году (журнал «Октябрь», № 3). Роман не сводим к пересказу, более того, пересказ содержания текста не дает и не может дать представления, о его художественной сути. Во-первых, художественное время произведения не линейно, а дискретно и взаимозаменяемо; во-вторых, текст постоянно разрастается вширь, скрупулезно описывается любая мелочь, любая деталь; в-третьих, чувственное и эмоциональное мировосприятие главного героя делает сюжет и ткань повествования лирическими; в-четвертых, особенно важным в романе

является то, КАК рассказывается. Последнюю особенность обозначают как «…любовь автора к русскому языку, любовь страстную и взаимную» (Руднев/Rudnev, 1999, с. 358). Язык романа Саши Соколова разрушает стилевые и жанровые стереотипы, следствием чего является способность слов, по-разному сочетаясь, рождать новые смыслы и прояснять старые, выявлять множество значений в одном контексте. Полисемантичность текста создается с помощью множества общеязыковых и контекстуальных синонимов и антонимов, а также с помощью омонимии и паронимии.

Роман «Школа для дураков» построен как поток сознания подростка, страдающего раздвоением личности, то есть шизофреника, как внутренний монолог героя, с самим собой. В тексте размываются границы между иллюзией и реальностью, выдумкой и действительностью.

Создается впечатление, что текст рождается прямо на наших глазах; герой постоянно перебивает себя, уточняя, как лучше рассказывать, иногда автор вступает в диалог с героем, помогая ему в повествовании. Принципы нонселекции и гетерогенности диктуют особую манеру письма: главным является все: второстепенные мелочь, деталь, персонаж оформляются в равноправные фрагменты текста. И когда автор просит героя рассказывать «все по порядку и подробно» здесь звучит ирония. Рассказывать подробно – значит, не упускать ничего, все важно и значимо; «по порядку» исключает порядок как таковой, так как все смешивается, невозможно логически, связно пересказать данный текст: слова и предложения объединяются в текст не по законам логики, а по законам ассоциаций.

Главный герой романа Нимфея Альба, поток сознания которого составляет основу произведения Саши Соколова, как мы уже говорили, шизофреник, «Шизофрения (от древнегр. *shizo* – «раскалываю» + *phren* – «душа», «рассудок») …Одним из основных симптомов шизофрении является расстройство ассоциаций. …Следующие друг за другом мысли шизофреника могут не иметь никакого отношения друг к другу, то есть нарушается фундаментальный принцип связности текста. ...Мышление при шизофрении приобретает странный, чудаковатый характер, мысли совершают скачки. Все это напоминает картину сновидений или картину в сюрреализме» (Руднев/Rudnev, 1999, с. 355).

Однако, Нимфея не воспринимается читателем, как слабоумный, лишенный индивидуальных черт личности, шизофреник. Наоборот, герой притягивает к себе богатством внутренней жизни, отсутствием фальши, детской чистотой и искренностью.

Шизофренический дискурс – это способ повествования, который помогает автору решать эстетические задачи, связанные с поэтикой модернизма и постмодернизма. С помощью такого дискурса легко пере-

дать дискретность хроноса. Для постмодернистов подлинный художник – это всегда «шизоидная личность»: он обращается к «шизофреническому дискурсу», к языку, отрицающему язык общепринятой логики и причинно-следственные связи. Нимфея – творческая личность, поэтому и язык его, и ассоциативные связи не общепринятые и устоявшиеся, а особые, индивидуальные. Соединяя несоединимое посредством различных видов ассоциаций, герой и автор открывают перед читателем смыслы, о которых тот всегда интуитивно догадывался и подсознательно ощущал, но не предполагал, что это можно выразить и объяснить словами.

Спиноза, сформулировал закон ассоциаций следующим образом: «Если человеческое тело подверглось однажды воздействию одновременно со стороны двух или нескольких тел, то душа, воображая впоследствии одно из них, тотчас будет вспоминать и о других» (Спиноза/Spinoza, 1957, с. 423). Так происходит и в романе Саши Соколова: события, предметы, лица, слова, звуки, воздействующие на героя, ассоциативно влекут за собой череду других событий, предметов, лиц, слов, звуков, картин. Психические ассоциации, не связанные друг с другом тематически; мышление, совершающее скачки, приводят к тому, что читатель забывает, о чем говорилось в начале страницы, поток ассоциаций представляет все новые и новые картины. Такой прием, когда в тексте заявляется одно, а говорится о другом, можно обозначить как постмодернистский. Автор явно «издевается» над ожиданиями читателя, над стереотипами его эстетического и обыденно-практического мышления. Читатель обманут: ему объявили, что будут описывать определенное событие, или предмет, или лицо, и он, основываясь на своем опыте ждет, что так и произойдет, но ассоциативно, в «потоке» шизофренического дискурса появляются новые события, предметы, лица, которые, в свою очередь, влекут за собой другие события, предметы, лица, и так до бесконечности. Появляются персонажи, описываемые подробнейшим образом, и, казалось бы, по логике вещей они должны принимать участие в дальнейшем повествовании, но снова возникает «обман». Спрашивается, зачем с такой скрупулезностью надо было описывать второстепенный персонаж и постоянно перескакивать с одной сюжетной линии на другую? Очевидно, для автора важно и значимо абсолютно всё, мир для него не упорядоченная, логически выстроенная субстанция, а хаос. Текст Саши Соколова – это «демонстрация» гетерогенности, психических ассоциаций, коллажа, обилия однородных «цепочек». Читатель уже и не помнит, с чего все начиналось, стихия повествования увлекает его все дальше, читатель ждет, что отступления и детали закончатся, и начнется стройное сюжетное повествование, ему доскажут наконец то, о чем обещали рассказать, но этого не происходит. Читателя, ждущего

логическое сюжетное построение, «спасает» только то, что у автора заканчивается бумага. Постепенно приходит понимание, что частотность незначительных деталей, подробно описываемые персонажи, мелькнувшие лишь на мгновение, и множество предметов, состояний, звуков, случаев, по-разному взаимодействуя и противореча друг другу, приводят к ощущению щемящего чувства ностальгии взрослого человека по чистому и искреннему, но утраченному миру подростка, который, как поэт, поведал о жизни нечто важное.

Далее на одном из самых характерных фрагментов текста покажем, какие ассоциации вызывает в сознании одно единственное слово. Ассоциации основываются либо на звуковых, либо на морфологических, либо на семантических признаках. Данный отрывок представляет собой фрагмент «потока сознания» объемом примерно в страницу. Чрезвычайно трудно вычленять отдельные примеры для подтверждения наблюдений, так как лишенные контекста, они теряют свою значимость. Многозначное слово «ветка» осознается то как ветка железнодорожная, то как ветка акации, которая в свою очередь трансформируется в Вету Акатову, любимую учительницу Нимфеи. При этом контекст не снимает полисемии, а, наоборот, учитывает все значения сразу, едино. «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, вздрагивая от шорохов...» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 26). Мало того, что ветка одновременно цветет белыми цветами и пахнет креозотом, как положено и ветке дерева, и ветке железнодорожной, она еще и пахнет пылью тамбура и куревом. Семантика слова претерпевает постоянные и динамичные метаморфозы за счет ассоциаций, связывающих железнодорожную ветку с поездом, с вагоном, с тамбуром, с людьми, которые едут в вагонах и курят, а может быть, с курением обходчиков, или встречающих и провожающих, стоящих на станции. Ветка персонифицируется, «на цыпочках возвращается в сад и спит», но поезда, идущие по ней, не дают спать, и далее следует подробный перечень людей, объединенных, по одному ассоциативному признаку: бессонница, на которую их обрекают бегущие поезда. Это и желчные старухи, и безногие вагонные гармонисты, и путевые обходчики, и умные профессора, и безумные поэты, и рыбаки, и бакенщики-островитяне, и служащие лодочных пристаней в гоголевских шинелях без пуговиц. Достаточно такой аллюзии, как «гоголевские шинели», а иначе достаточно двух слов и имплицитное содержание текста расширяется, охватывая века. Затем читатель сам ассоциативно выстраивает культурную парадигму: во-первых, воз-

никает концептосфера (Д.С. Лихачев) имени «Гоголь» и всего, что с ним связано; во-вторых, концептосфера повести «Шинель» и различных ее комментариев и трактовок; в-третьих, тема маленького человека в литературе XIX века, которая, как известно, «вышла из *Шинели* Гоголя», а вся литература – это и Пушкин, положивший начало теме маленького человека, и Лермонтов, и Тургенев, и Гончаров, и Некрасов, и Достоевский, и Толстой, открываются новые концептосферы, связанные с каждым именем в отдельности. Возможно то, что шинель в XX веке остается без пуговиц, а ее обладатель страдает бессонницей, говорит о нерешенности проблем маленького человека, о преемственности писательских поколений, а также об авторской иронии. Отсутствие пуговиц может быть связано с тем, что новая власть не решила проблему униженных и оскорбленных. Метафорическое же значение состоит в том, что нет достойного современного автора, способного «сшить» новую «Шинель», то есть писать так же, как это делали мастера XIX века.

«...Но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы – спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цвети потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу 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 беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом и крушением товарняка вот берите меня я все равно отцветаю это совсем недорого я на станции стою не больше рубля и продаюсь по билетам а хотите езжайте так бесплатно ревизора не будет он болен погодите я сама расстегну видите я вся белоснежная ну осыпьте меня совсем осыпьте же поцелуями никто не заметит лепестки на белом не видны…» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 26-27). Отсутствие точек и запятых окончательно смешивает денотативные и коннотативные значения, прямые и метафорические. Уход от жесткой однозначности, текстовой хаос, создаваемый посредством коллажа, передают хаос бытия, невозможность четкого разделения и разграничения вещей, понятий, смыслов, все взаимосвязано, одно перетекает в другое и не может самостоятельно, без другого, существовать. Смысл слов оказывается не в них, а между ними, и только на этой границе ощущаются все значения и смыслы. Поток сознания все «льется» и «льется», ассоциативно сопрягая колеса в мазуте, врезающиеся в железнодорожную ветку, с ладонями в перчатках, срывающими белую ветку и покушающимися на чистую Вету. Звуки, идущего поезда, вклиниваются в поток сознания, рождаются ассоциативно связанные с этими звуками слова, фонетические «очертания» которых ведут к следующим акустическим ассоциациям; слова распадаются на

звуки и отдельные буквы, в их новом соединении возникают новые слова и новые смыслы, наслаивающиеся на предыдущие, уводящие текстовое содержание к бесконечности: «…я не хочу быть старухой милый нет не хочу я знаю я скоро умру на рельсах я я мне больно мне будет больно отпустите когда умру отпустите эти колеса в мазуте ваши ладони в чем ваши ладони разве это перчатки я сказала неправду я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричат встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там Вета ветка вётлы ветка там за окном в доме там тра та там о ком о ком о чем о Ветке вётлы о ветре тарарам трамваи трамваи аи вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому…» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 27).

Ассоциативно вплетаются в поток сознания обрывки правил, изученных на уроках русского языка: правильное ударение (ветла, вётлы), определение предложного падежа в тексте по вопросам о ком? о чём?, а родительного – чего нет? Леты, реки Леты – перетекает в то, что реки Леты ее нету. Сожаление вызывает тот факт, что никто не учил греческому, и теперь *«…мы почти не понимаем этого того сего…»* (Соколов/Sokolov, 1999, с. 27).

Ассоциативные отступления, связанные с воображаемой жизнью героя и со всем, что его окружает, окружало, будет окружать, главенствуют в романе, несут основную смысловую нагрузку текста. Отсюда множество перечней, подробно описываемые детали и второстепенные персонажи; скобки, информация в которых растягивается на целые страницы. Текст «превращается» в дерево (ризому), лишенное ствола и корня, состоящее из одних ветвей. Может быть поэтому в романе Саши Соколова особое внимание уделено ветке дерева и ветке, которая является отдельной линией в системе железных дорог и отклоняется в сторону от основного пути.

II

Постмодернистское произведение, как правило, содержит определённый культурный код. Ассоциативность сознания героя исследуемого нами романа связана с таким кодом. Нимфея много читал, о чем обеспокоенно говорит его матери «учительница по предметам литература и русский язык письменно и устно» Водокачка. Причем, читал особенно: «…нам трудно читать долго одну книгу, мы читаем сначала одну страницу одной книги, а потом одну страницу другой…» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 58). В его сознании смешались все, им прочитанные книги, что, в свою очередь, накладывается на слышимое и видимое в повседневной жизни. В результате текст строится как коллаж аллю-

зий, реминисценций, стилей (соединяется архаическая и научная лексика, деловой и разговорный стиль), цитат (их источники – философская, научная, художественная литература, в том числе и литература соцреализма, лозунги, пословицы и поговорки, песни, детские считалки). Цитирование обусловлено и устоявшимися книжными построениями (штампами) и жанровыми стереотипами: любовный роман, детектив, детская литература, эпистолярный жанр, деловая документация. Попадая в ту или иную ситуацию, или создавая эту ситуацию в своем воображении, герой начинает говорить языком того жанра, который больше подходит к данной ситуации с его точки зрения. Серьезность нарушается несвойственными избранному жанру словами и понятиями, возникает ирония.

Интертекстуальность, совмещение различных стилей и жанров, смешение иллюзии и истории, неразличение мифического и современного подчеркивают постмодернистскую направленность текста.

В одном из характерных фрагментов романа рассказывается о том, как герой решил собирать марки и отправился на почту для того, чтобы поставить штамп на марке. Дорога на почту и ассоциации, которые рождаются от всего, что видит, слышит, чувствует Нимфея, и составляют основу фрагмента. В его сознании, впитавшем содержание прочитанных книг, соединяется оборот возвышенного стиля с обыденным событием, которое для героя не является обыденным, что и диктует ему выбор данного книжного оборота: «В тот день с утра я положил для себя, что весь день стану собирать марки» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 135). Создается впечатление, что человек собирается «положить» жизнь ради великого дела. Но само собирание марок, а также время, отпущенное на это («весь день»), да и то, что в доме не оказалось ни одной марки, а коллекция начинается и заканчивается спичечной этикеткой, нейтрализует слово «положил», придавая ему новый иронический смысл.

Восприятие и описание улицы строится на том, что Нимфея читает подряд вывески и рекламу на домах. И каждый знак ассоциативно рождает целые картины, не имеющие никакого отношения к реальному описанию улицы, но тесно связанные с сознанием героя. Другое описание улицы просто невозможно, потому что улица – это вывеска в его сознании, а вывеска (слова, знаки) связана с повседневными и воображаемыми событиями жизни. Так, кинотеатр «Листопад», а может быть, кинотеатр и падение листьев на улице трансформируется в его сознании в КИНО-ЛИСТОПАД-ТЕАТР, который посещают Нимфея и его любимая учительница Вета. Возвышенная тональность этого описания явно взята из любовного романа: «Настанет день, и мы придем сюда вдвоем: Вета и я, какой ряд ты предпочитаешь – спрошу я у Веты, – третий или восемнадцатый? Не знаю, – скажет она, – не вижу разницы, бери лю-

бой. Но тут же добавит: впрочем, я люблю, поближе, возьми десятый или седьмой, если это не слишком дорого. А я скажу обиженно: что за ерунда, милая, причем здесь деньги, я готов отдать все, лишь бы тебе было хорошо и удобно» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 137). Происходит наложение возвышенного на обыденное; если в любовных романах герои отдают жизни за любовь, то Нимфея готов отдать все, чтобы купить билеты на удобные места в кинотеатре для своей любимой. Покупка билетов становится таким же поэтическим актом, как и подвиги средневековых рыцарей. Ирония усиливается и за счет того, что Нимфея использует язык бульварных романов о любви, прибегая к таким шаблонным фразам героев-любовников, как «что за ерунда, милая»; в любом другом контексте данная фраза звучала бы пошло, но в устах подростка она звучит искренне и не вызывает эстетического отторжения.

Вывеска «ПРОКАТ ВЕЛОСИПЕДОВ» моделирует в сознании героя событие-рассказ, о том, как он с Ветой возьмут напрокат два велосипеда после того, как выйдут из кинотеатра. Портрет выдуманной девушки, выдающей велосипеды, представлен весьма подробно, вплоть до детали «обручальное кольцо на правой руке»; не забыт и ее муж – мотогонщик, который обязательно научит Нимфею ездить на мотоцикле, тем более, что «это не слишком сложно, главное, вовремя выжать сцепление и отрегулировать радиатор» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 137). Так как девушка на днях берет отпуск, она обещает приехать с мужем к молодоженам, к Нимфее и Вете, в гости и привезти торт «Гусиные лапки», а заодно килограмма два трюфелей и т.д. Воображаемая картина с названной девушкой, где ассоциативно связываются велосипед, погода, дача, электричка, мороженое, свадьба, мотоцикл, сцепление, радиатор, торт и трюфеля, накладывается на слышимую или видимую: «Смотрите осторожнее, – предупредит девушка, – на шоссе большое движение, держитесь ближе к обочине, следите за знаками, не превышайте скорость, обгон только слева, осторожно – пешеходы, движение регулируется вертолетами и радарами» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 137). В уста выдуманной девушке вкладываются якобы реальные слова, слышимые из громкоговорителя или отображенные в знаках на улице, что тоже является порождением сознания персонажа. Возникает эффект отражения уже отраженного. Реальное и ирреальное не различаются: мир становится текстом. На предупреждения девушки Нимфея ответит: «Конечно, мы будем внимательны, нам ни к чему терять головы, особенно теперь, через неделю после свадьбы, мы так долго питали надежды» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 137). Сочетание «терять головы» осмысливается одновременно в прямом и переносном значении. Книжный оборот «питать надежды» разрушает всю логическую связь в моделируемом шизофреническим сознанием диалоге девушки и Нимфеи, ибо на предупреж-

дение, выраженное сухими правилами дорожного движения, подросток отвечает фразами возвышенного стиля.

Новые вывески дают толчок новым ассоциациям, поток сознания не останавливается ни на секунду, подробно описанная девушка, выдающая велосипеды, исчезает, из романа навсегда так же внезапно, как и появилась. «ЗОО-СНЕГИРЬ-МАГАЗИН. Аквариумы с тритонами и зеленые – на жердочках – попугаи» КРАЕВЕДЧИСКИЙ МУЗЕЙ. Будь любознательная, изучай свой край, это полезно. АСП – агентство секретных перевозок. ОБУВЬ. И слово «обувь», как «любовь», я прочитал на магазине, ЦВЕТЫ. КНИГИ» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 138). Вывеска «КНИГИ» порождает в сознании целый рой цитат, связанных с самим понятием «книга» и с ее возможным содержанием: воззвание, пословица, поговорка, загадка, энциклопедическая статья, тексты художественной литературы. И в этом случае наблюдается сочетание несочетаемого, т.е. оксюморон. Строится данная ассоциация по принципу упражнения из учебника по русскому языку, где приводятся цитаты из различных произведений, В интертекстуальные ассоциации вплетаются фонетические. «КНИГИ. Книга – лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам, книга – за книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу, книга – друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер, загадка: сто одежек и все без застежек – что такое? отгадка – книга. Из энциклопедии: статья книжное дело на Руси: книгопечатание на Руси появилось при Иоанне Федорове, прозванном в народе первопечатником, он носил длинный библиотечный пыльник и круглую шапочку, вязанную из чистой шерсти. И тогда пароходный повар Илья дал ему книгу: на, читай. И сквозь хвою тощих игол, орошая бледный мох, град запрядал и запрыгал, как серебряный горох. Потом еще: я приближался к месту моего назначения – все было мрак и вихорь. Когда дым рассеялся, на площадке никого не было, но по берегу реки шел Бураго, инженер, носки его трепал ветер. Я говорю только одно, генерал, я говорю только одно, генерал: что, Маша, грибы собираешь? Я часто гибель возвещал одною пушкой вестовою. В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек... Ясни, ясни, на небе звезды, мерзни, мерзни, волчий хвост» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 138-139). Только новая вывеска может остановить поток ассоциаций, точнее, смена перед глазами героя вывесок приводит к мгновенной смене ассоциативных рядов и полей в его сознании.

Обратимся к другому фрагменту текста, в котором показано, как содержание прочитанных героем книг ассоциативно накладывается на воображаемые события, что выражается в цитатах и стиле повествования. В данном случае можно говорить о реализации такого постмодер-

нистского приема, как соединение различных языков, культур, истин, ведущего к наиболее полному представлению о мире.

Рассказывая о том, как он превратился в белую речную лилию, герой произносит слово «иссякнуть» и тут же теряет нить повествования. Благодаря звуковой ассоциации в его сознании всплывает японское слово «сяку», означающее меру длины, равную 30,3 см; а так как персонаж стоит в прихожей и думает о двух контейнерах для перевозки мебели, в его воображении создается целая картина, ассоциативно связанная с контейнерами, с железной дорогой, по которой везут контейнеры, с людьми на железнодорожной станции. Русские реалии переплетаются с японскими мотивами. Перед этими размышлениями героя в прихожей происходят события, о которых Нимфея повествует языком детективной литературы, считая данный стиль наиболее подходящим для описываемого момента, «Расследование» ведется вполне серьезно, но то, что пропажей является кран, сводит всю важность события к пародии на детективные жанры. Пародия заключается и в соединении юридических терминов (гражданин, судить вам, ответчик) с метафорическими цитатами из библии (стучите, и вам откроют). «Вода текла, шумела, и ванна постепенно наполнялась, и вот смотритель спросил Трахтенберг: где кран? И старая женщина отвечала ему: у меня, есть патефон (неправда, патефон есть только у меня), а крана нет. Но ведь крана нет и у ванной, сказал смотритель. Об этом гражданин, судить вам, я же вам не ответчик, – и ушла в комнату. А смотритель подошел к двери и начал стучать, но ни Трахтенберг, ни Тиберген не открывала ему, Я же стоял в прихожей и думал, и когда смотритель обернулся ко мне и спросил, что делать, я сказал: стучите, и вам откроют. Он опять стал стучать, и Трахтенберг вскоре открыла ему, и он опять поинтересовался: где кран? Я не знаю, возражала ему старая Тинберген, спросите у молодого человека, И она указала своим костлявым пальцем в мою сторону. Смотритель заметил: возможно, у паренька не все дома, но, сдается мне, он не настолько глуп, чтобы отвинчивать краны, это сделали вы, и я пожалуюсь домоуправу Сорокину, Тимберген расхохоталась смотрителю в лицо. Зловеще. И смотритель ушел жаловаться. Я же стоял в прихожей и размышлял» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 45-46). Сохраняется не только стиль детективной литературы, но и сама криминальная интрига, растягивание сюжета, когда преступнику задают вопросы, пытаясь вывести на чистую воду, и когда преступник стремится скрыться, ускользнуть от окончательных ответов.

Затем в повествование включается автор, который рассказывает о станции, о поезде, на котором везли контейнеры, и о тех людях, которые сейчас служат в конторе на почтовой железной дороге, а до этого были проводниками на международных линиях, повидали свет и по-

этому знают, что к чему, а так ли это, можно спросить у их начальника. «Да, дорогой автор, именно так: прийти к нему домой, позвонить звучным велосипедным звонком у дверей – пусть он услышит и откроет. Кто там? Там-там, здесь живет Начальник такой-то? Здесь. Открывайте, пришли, чтобы спросить и получить правдивый ответ. Кто? Те Кто Пришли, Приходите завтра, сегодня уже поздно, мы с женой спим. Проснитесь, ибо наступила пора сказать правду. О ком, о чем? О ребятах вашей конторы. Почему ночью? Ночью все звуки слышнее: крик младенца, стон умирающего, полет Нейтингейла, кашель трамвайного констриктора: проснитесь, откройте и отвечайте. Подождите, я надену пижаму. Надевайте, она вам очень к лицу, симпатичная клеточка, шили или покупали? Не помню, не знаю, следует поинтересоваться у жены, мама, пришли Те Кто Пришли, они хотели бы знать про пижаму, шили или покупали, а если да, то где и почем» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 50). История о покупке пижамы растягивается на полторы страницы сплошного речевого потока без точек и запятых. Жена рассказывает, не упуская ни одной из деталей, дотошно и скрупулезно, как они с мужем стояли в очереди за бананами, и она пошла в универмаг, и там увидела пижаму, и вернулась к мужу за деньгами, а он не хотел давать, но женщина в очереди посоветовала взять (так как пижама очень стоящая покупка, поэтому она купила всей семье и даже одну зятю в Гомель послала, он учится там на курсах), они идут с мужем за пижамой, естественно, что подробно представлена продавщица из отдела, мужского нижнего белья, детально описана пижама и ее примерка, разговоры мужа, жены и продавщицы, советы, попутные рассказы о своих семьях и проблемах, и многое другое. Читатель снова «обманут»: всем предшествующим строгим тоном его подготавливают к тому, что сейчас откроется некая истина, читатель знает, что слово «правда» может звучать либо в возвышенном контексте, либо в идеологическом, но оказывается, что земное, обыденное, мещанское, семейное тоже имеет право называться «правдой». Покупка пижамы обретает иронический и вместе с тем поэтический характер, отражая понятия дома, семьи, тепла, уюта. Такая правда всегда близка и понятна человеку, она естественна. Слово «правда» «одомашнивается», с него снимается идеологическая пафосность.

Далее по тексту следует эпизод, пародирующий драматургический стиль. При этом органично объединяются разные культуры, русское и японское мировидения, благодаря чему обыденное, житейское, общечеловеческое поднимается до космического, вселенского уровня, а космическое, высокое, философское проникает во все сущее на Земле. «Горит стосвечовая лампочка, пахнет сургучом, веревкой, бумагой. За окном – ржавые рельсы, мелкие цветы, дождь и звуки узловой станции.

Действующие лица. Начальник Такой-то – человек с видами на повышение. Семен Николаев – человек с умным видом. Федор Муромцев – человек обычного вида. Эти, а также остальные железнодорожники сидят за общим столом и пьют чай с баранками. Те Кто Пришли стоят в дверях. Говорит Начальник Такой-то: Николаев, пришли Те Кто Пришли, они желали бы послушать стихи или прозу японских классиков. С. Николаев, открывая книгу: у меня с собой совершенно случайно Ясунари Кавабата, он пишет...» (Соколов/ Sokolov, 1999, с. 53-54). Николаев зачитывает три отрывка из книги Ясунари Кавабата, открывая ее наугад, Читатель, знакомый с творчеством Я. Кавабата, без труда узнает, что первый отрывок взят из романа «Снежная страна», второй – из новеллы «Танцовщица из Идзу», а третий, танка дзенского поэта Догена, из Нобелевской речи Я. Кавабата. Уже в первом отрывке мы встречаем то самое слово «сяку» (речь идет о высоте снежного покрова), которое было вычленено из русского слова «иссякнуть». Ясно, что прочитанная Нимфеей книга японского автора позволяет шизофреническому сознанию героя включить японские артефакты и мифологемы в русские реалии.

У каждого народа свое представление о мире. Мироощушение японцев обожествляет все вокруг: горы, реки, леса. «Дао пронизывает все вещи мироздания, будь то камень или человек» (Григорьева/Grigor'eva, 1971, с. 38). Японцы считают, что человеческие отношения напрямую зависят от законов природы. Смена времен года является «призмой», сквозь которую японцы видят мир, созерцают тайну бытия, всего сущего. «Оттенок сезона присутствует во всем, прежде всего в настроении, через настроение – в убранстве дома, в одежде, в манерах» (Григорьева/ Grigor'eva, 1971, с. 39). Одним разумом, без чувств невозможно понять мир. Красота у японцев неотъемлема от нравственности, эстетическое – от этического. Железнодорожники, персонажи «Школы для дураков», пьют чай, сидя за общим столом». В японской культуре чайные церемонии это возможность слияния с природой и способ приобщения человека к добру. Чайные церемонии должны соответствовать четырем принципам: гармонии (гармоничная связь человека с природой, с миром вещей), почтительности (искренние, откровенные отношения между людьми; душа человека, оказавшегося в обстановке красоты и естественности расположена к добру), чистоте (чистыми должны быть мысли, чувства, дом), спокойствию (тишина и покой). На железнодорожной станции все вышеперечисленное отсутствует. Ржавые рельса, мелкие цветы, дождь, звуки узловой станции, чай с баранками – все это противоречит японской культуре чаепития. Японские мотивы подчеркивают пародийный характер стремления героев к гармонии. «С. Николаев: я прочту еще, это стихи одного японского поэта, это дзенский поэт До-

ген. Ф. Муромцев: дзенский? понятно, Семен Данилович, но вы не назвали даты его рождения и смерти, назовите, если не секрет. С. Николаев: извините, я сейчас вспомню, вот они: 1200-1253. Начальник Такой-то: всего пятьдесят три года? С. Николаев: но каких! Ф. Муромцев: каких? С. Николаев, вставая с табуретки: "Цветы весной, кукушка летом. И осенью – луна. Холодный чистый снег зимой". (Садится). Всё» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 54). Как уже было отмечено выше, эстетический идеал для японцев воплощается в образах природы: «снег, луна, цветы», смена времен года олицетворяют красоту вообще, красоту природы и человеческих чувств, так характеризует Кавабата в своей Нобелевской речи дзенскую поэзию. Обращаясь к природе, а значит, и ко Вселенной, поэты соприкасаются с вечным; глядя на снег, луну, зеркальную гладь озера, белую хризантему, опавшую листву, человек, по мнению японских философов, переживает сатори, что означает просветление, озарение, ощущение полноты жизни. Дзэн это и есть молчаливое сосредоточение, в процессе которого обостряется интуитивное постижение мира, наступает озарение, «сатори», неясное становится ясным. «Это высший миг творчества, причина художественных экспромтов» (Григорьева/Grigor'eva, 1971, с. 33). Мгновения сатори приобщают человека к жизни вечной. Созерцание красоты пробуждает сильнейшее чувство сострадания и любви к людям. В человеческой душе заложена потенция добра, которая при соприкосновении с красотой и выявляется.

Русские железнодорожники из почтовой контора С. Николаев и Ф. Муромцев трансформируются у Саши Соколова в японцев Ц. Накамуру и Ф. Муромацу. Они ведут беседу, используя японские слова (сяку, дзе, татами, рис, гета, саке), но тема природы осмысливается героями и автором в русском контексте: состояние одиночества, тоски, домашней неустроенности передается описанием «неважной погода», дождя, который не кончается, подчеркивается слякоть, обилие луж, протекающая крыша дома, где живет Ц. Накамура, болезнь его соседа. Автор не случайно выбирает стиль драматургического текста, лаконичность и краткость японской поэзии сочетается с драматизмом русской жизни, причем ни то, ни другое не отменяет – ироничности авторского постмодернистского взгляда на мир. Соединив два взгляда на мир, две истины, японскую и русскую, текст обнаруживает новые смыслы. Невозможно представить, что в почтовой конторе, из окон которой видны ржавые рельсы и слышны звуки узловой станции, читают японских классиков и при этом настолько проникаются японским мироощущением, что испытывают «сатори», но не от созерцания белой хризантемы или зеркальной глади озера, а от соединения японского (возвышенного): снег, луна, цветы – с русским (повседневным): станция, работа, слякоть, вагонные составы. Возможно, благодаря этому разнополюсно-

му соединению двух истин, получается, что вечное, вселенное присуще и обыденным вещам, даже ржавым рельсам, которые понятны и близки русскому сознанию, как ветка сакуры японскому. Трансформировав русское в японское, а японское в русское, объединив русскую тему маленького человека с японской темой божественного во всем, Нимфея, как истинный поэт, поднимает человека обычного вида до Будды, ибо «каждое существо – Будда, только не каждый понимает это. Никакое существо не растворяется во всеобщем, а содержит его в себе целиком, и потому всякое существо самоценно, неповторимо» (Григорьева/ Grigor'eva, 1971, с. 31).

Открытка, отправленная почтовиками-железнодорожниками Шейне Трахтенберг, является апогеем слияния разных истин. Они пишут Шейне в стиле рапорта «наверх», как пишут начальству, партии, правительству перед 1 Мая, 7 ноября, днем железнодорожника. Открытка совмещает в себе реальное с воображаемым, деловую документацию с эпистолярным жанром, пожелтевшие листья с поржавевшими колесами паровозов, вагонов, дрезин; трудность жизни с выполнением рабочего плана, смешное с грустным, вечное с повседневным: «Уважаемая Шейна Соломоновна, мы, сотрудники почтовой железнодорожной конторы, имеем сообщить вам, что над всем нашим городом, а также над его окрестными местами, наблюдается затяжной предосенний дождь. Везде мокро, проселочные дороги развезло, листья деревьев пропитались влагой и поржавели, а колеса паровозов, вагонов, дрезин сильно поржавели. В такие дни всем трудно, особенно нам, людям железной дороги, и все-таки мы решили не сбиваться с хорошего рабочего ритма, план свой выполняем, стараемся строго придерживаться обычного графика. И результаты налицо: несмотря на то, что глубина некоторых луж у нас на станции достигла двух-трех сяку, мы отправили за последнее время не меньше писем и бандеролей, чем это сделано за тот же период прошлого года. В заключении спешим уведомить Вас, что на станцию прибили два контейнера на Ваше имя, и просим в срочном порядке организовать их отгрузку со двора нашей контора. С уважением» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 56).

Такое смешение, позволяющее дать целостное представление о мире, произошло в шизофреническом сознании Нимфеи: стоя в прихожей и читая открытку, он объединяет образы людей, ее написавших, со словом «сяку», которое только что вычленил из слова «иссякнуть», и создает обширное представление о железной дороге, о поезде, о станции, о пижаме, о людях, о погоде, о беседах за чайным столом, о работе. В нем правда повседневна и проста, а обычный человек божественен и возвышен; космическое и земное в этом дискурсе неразрывно связаны.

Каждый народ по-своему понимает мир, по-своему осмысливает космические и социальные категории. В эпоху постмодернизма писатели

пытаются совместить коды, знаки, графики всех народов, для того чтобы дать представление о мире не с одной точки зрения, а с разных. Возникшая вроде бы случайно и спонтанно японская миниатюра, которая занимает всего страницу в романе Саши Соколова и без которой, казалось бы, можно обойтись, становится для читателя, знающего культурные коды мира, книгой, включающей в себя множество толкований и смыслов.

Саша Соколов в сознании Нимфеи объединяет культуры Востока и Запада, философию античности, христианства и буддизма, смешивает времена и пространства. Конторщики почтовой железнодорожной конторы являются профессионалами, потому что работали проводниками вагонов на международных линиях, повидали свет и знают, что к чему и именно поэтому они могут «*объяснить природу любого из звуков, его смысл и значение*» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 50). Таков и эстетический канон Саши Соколова, который, объясняя природу, значение и смысл чего-либо, обращается к культурным кодам мира.

III

Нимфея – личность творческая, он наделен умением слышать и видеть то, что не видят и не слышат другие люди. Это умение пришло к нему после того, как он, сорвав белую речную лилию, в эту же лилию и превратился. Превращение подобно исчезновению, герой чувствует, что исчез, обратился в звуки, в вальс и видит в лодке не себя, а сорванную лилию. После этого он с особой остротой переживает красоту окружающей природы. Имя героя Нимфея Альба звучит поэтически: на языке римлян оно означает белую речную лилию. Его также можно расшифровать и как составляющую двух имен Нимфа и Фея. Фея – это волшебница. Нимфы (девы) в греческой мифологии божества природы, её живых и плодоносных сил; главными нимфами считались водные; античные лексикографы слово «нимфа» толкуют как «источник».

Наделенный поэтическим даром, подобно пушкинскому пророку, каким-то божественным знаком озарения, герой часто повторяет: *я видел, я слышал, я знал, я представил* и при этом описывает то, что ускользает от внимания других. Шесть сложных предложений, построенных анафорически, начинаются со слов: «Я слышал…», передают до мельчайших деталей и подробностей все, что происходит во дворах, на площадках, в домах и квартирах. Нимфея-автор ничего не пропускает – так описывается день, когда он идет на почту. Лишенные логической взаимосвязи события, связанные одновременно со всеми людьми и с каждым человеком отдельно, дают возможность полно описать картину дня. В. П. Руднев для доказательства того, что Нимфея превратился в поэта, приводит рядом с стихотворением А. С. Пушкина «Пророк» именно этот отрывок из романа (Руднев/Rudnev, 1999, с. 360). «Я слы-

шал, как на газонах росла нестриженная трава, как во дворах скрипели детские коляски, гремели крышки мусорных баков, как в подъездах лязгали двери лифтовых шахт и в школьном, дворе ученики первой смены стремглав бежали укрепляющий кросс: ветер доносил биение их сердец» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 135-136). В шести предложениях заключен большой объем художественной информации: на перечисляемые события накладывается читательское воображение, основанное на знании упомянутых реалий: «Я слышал, как в других квартирах этого и соседних домов стучат печатные и швейные машинки, как листают подшивки журналов и штопают носки, смежают веки или от нечего делать барабанят пальцами по туго натянутым стеклам, подражая голосу косого дождя» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 136). Кто, где, когда, как бреется, поет, барабанит – все это домысливает читатель. Аудитивное восприятие дает толчок к визуальному, мы видим, хотя герой говорит, что он слышит: «Я слышал, как где-то далеко, быть может в другом конце города, слепой человек в черных очках, стекла которых отражали и пыльную листву плакучих акаций, и торопливые облака, и дым, ползущий из кирпичной трубы фабрики офсетной печати, просил идущих мимо людей перевести его через улицу, но всем было некогда и никто не останавливался» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 136).

Особое значение в романе несет мотив «крика». Крик осознается как данный свыше талант, как возможность сказать правду о мире, защитить обманутых; как возможность выразить то, что другие, не наделенные поэтическим даром, выразить не могут, другим просто не дано, именно поэтому они обезъязыченные. Поэтическое слово Нимфеи обладает такой силой, что даже глухие слышат и понимают его: «Дорогой ученик и товарищ такой-то, сидя ли на подоконнике в уборной, стоя ли у карты перед лицом класса с указкой в руке, играя ли в преферанс с некоторыми сотрудниками в учительской или в котельной, я нередко оказывался свидетелем того, в какой нездешний ужас приводил этот безумный ваш крик и педагогов, и учеников, и даже глухонемого истопника, ибо где-то и кем-то сказано: глухой придет время – и услышит. …О, с какой упоительною надсадой и болью кричал бы и я, если бы дано мне было кричать лишь вполовину вашего крика! Но не дано, не дано, как слаб я, ваш наставник, перед вашим данным свыше талантом. Так кричите же вы способнейший из способных, кричите за себя, и за меня, и за всех нас, обманутых, оболганных, обесчещенных и оглупленных, за нас, идиотов и юродивых, дефективных и шизоидов, за воспитателей и воспитанников, за всех, кому не дано и кому уже заткнули их слюнявые рты и кому скоро заткнут их, за всех без вины онемевших, немеющих, обезъязыченных – кричите...» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 117-118).

Нимфея не приемлет «долгого молчания», не терпит «пассивности, бездействия, тишины», высокий смысл видит в том, чтобы кричать: «...и я никогда не брошу кричать в бочки и буду заполнять криком своим пустоту пустых помещений, чтобы не было мучительно больно...» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 127). Естественно, что истинный поэт избегает лжи и фальши, вот и Нимфея клянется быть правдивым: «Клянусь тебе этим пламенеющим в наших сердцах именем, что отныне и впредь я, ученик специальной школы – такой-то по прозвищу Нимфея Альба, человек высоких стремлений и помыслов, борец за вечную людскую радость, ненавистник черствости, эгоизма и грусти, в чем бы они не проявлялись, я, наследник лучших традиций и высказываний нашего педагога Савла, клянусь тебе, что ни разу уста мои не осквернит ни единое слово неправды, и я буду чист, подобно капле росы...» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 128-129). Высшим человеческим достоянием, согласно пониманию Нимфеи, является правда: «Дорогой Савл Петрович, следуя вашим незабвенным заветам, мы действительно обрели одно из высших человеческих достояний, мы научились никогда и ни в чем не лгать. Мы замечаем это без ложной скромности, ибо здесь, в разговоре с вами, учителем, ставшим нашей совестью и нашей счастливой юностью, – она неуместна» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 150).

О поэтическом складе мышления героя говорит и его любовь к зимним бабочкам, к чтению и нелады с математикой, с которой у него особенно плохо, поэтому его часто оставляют после уроков. У Нимфеи избирательная память, он запоминает только то, что ему понравилось.

Литературную одаренность Нимфеи замечает учитель Павел, который и сам является личностью творческой, что видно из его поведения, манеры жить просто и без показухи, из его речей, из его отношения к миру, к «униженным и оскорбленным», из того, что его постоянно преследовали и заочно «присудили к высшей мере наказания» за то, что отказался уничтожить флюгер на крыше своего дома. Услышав сочинение Нимфеи, Павел говорит: «Прекрасное сочинение, как поздно мы узнаем учеников наших, как жаль, что раньше я не разглядел в вас литературный талант, я бы уговорил Перилло освободить вас от уроков, словесности, и вы могли бы в образовавшийся досуг занять себя чем угодно» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 144). Истинность и сила творческого начала Нимфеи противопоставлены лживости «уродцев пера», труды которых заставляют заучивать в советской идеологической школе. Талант Нимфеи природен, естественен; мастерству его учит окружающая жизнь и учитель Павел, а не уроки литературы.

Тема поэта и поэзии наиболее полно реализуется в последней пятой главе, название которой «Завещание» подчеркивает преемственность связи учителя Павла и ученика Нимфеи. Павел рассказывает притчу

«Плотник в пустыне» и эта притча, являясь завещанием для Нимфеи, отражает суть творчества и творческой личности. В пустыне жил плотник, большой мастер своего дела, но в пустыне не было ни гвоздей, ни досок. В кармане у плотника лежал один гвоздь, а также ему удалось найти две доски. «Мастер не может сидеть сложа руки; и если нельзя построить дом, можно сколотить, крест», что и сделал плотник, после чего отнес крест на вершину самого высокого бархана, откуда крест был виден с любого расстояния. Мастер от радости превратился в птицу. Пришли какие-то люди и сказали птице, сидящей на кресте, что с ними есть один человек, и они хотят его казнить, распять на этом кресте. Плотник согласился за несколько ржаных зерен. Когда привели бородатого и худого человека на веревке, попросили плотника помочь и прибить гвоздями ноги и руки. Плотник отказался, «Я мастер, а не палач», но когда ему пообещали привезти много материала для работы, он согласился, «плотник обязан забивать гвозди, это дело его жизни». Он быстро прибил руки и ноги обреченного к своему кресту, а назавтра ему привезли обещанное, и он много и с удовольствием работал, не обращая внимания на больших черных птиц, которые клевали распятого человека. «Однажды распятый человек позвал плотника. Плотник взошел на бархан и спросил, что нужно человеку. Тот сказал? я умираю и вот хочу рассказать тебе о себе. Кто ты? – спросил плотник. Я жил в пустыне и был плотником, – с трудом говорил распятый, – у меня была небольшая зебра, но почти не было досок и гвоздей. Пришли люди и обещали дать мне нужного материала, если я помогу им распять одного плотника. Сначала я отказывался, но потом согласился, ибо они предложили мне целую горсть пшеничных зерен. Зачем же тебе зерно, – удивился плотник, стоявший на бархане, – разве ты тоже умеешь обращаться в птицу? Почему ты сказал слово „тоже", – отвечал распятый плотник, – о, неразумный, неужели ты до сих пор не понял, что меж нами нет никакой разницы, что ты и я – это один и тот же человек, разве ты не понял, что на кресте, который ты сотворил во имя своего высокого плотницкого мастерства, распяли тебя самого, и, когда тебя распинали, ты сам забивал гвозди. Сказав так о самом себе, плотник умер» (Соколов/Sokolov, 1999, с. 157).

Творение понимается как жертва, для того чтобы создать что-то великое, надо распять себя. Если ты настоящий мастер, у тебя нет другого выхода, так как «плотник обязан забивать гвозди, это дело его жизни». Произведение рождается в муках и боли, но творец на это не обращает внимания и отдается работе. Невозможность же творить приносит большее страдание мастеру, чем собственное распятие во время создания произведения.

В притче о плотнике реализуется идея раздвоенности поэтического сознания, которая близка теориям постмодернизма о шизофреническом

сознании творческой личности: «раздвоение личности героя помогает воссоздать мир внутренний и внешний в едином, мучительном объеме» (Битов/Bitov, 1989, с. 153).

В шизофреническом дискурсе романа показано, что Нимфея общается с самим собой, возникает впечатление, что автор только записывает, по сути это авторская «раздвоенность», его диалог с самим собой, с героем, с читателем, с миром. В конце романа мы узнаем, что после школы Нимфея работал первое время точильщиком карандашей в прокуратуре у отца, затем дворником в Министерстве Тревог, учеником у художника Леонардо (намек на Леонардо да Винчи). «Потом мы работали контролерами, кондукторами, сцепщиками, экскаваторщиками, стекольщиками, ночными сторожами, перевозчиками на реке, аптекарями, плотниками в пустыне, откатчиками, истопниками, зачинщиками, вернее – заточниками, а точнее – точильщиками карандашей. Мы работали там и тут, здесь и там – повсюду, где была возможность наложить, то есть приложить руки. И куда бы мы ни пришли, о нас говорили: смотрите, вот они – ТЕ КТО Пришли, Жадные до знаний, смелые правдолюбцы, наследники Савла его принципов и высказываний, мы гордились друг другом» (Соколов/ Sokolov, 1999, с. 190). Таким образом, рассказ о том, что случилось с Нимфеей взрослым представлен в одном ряду с его «школьными» воспоминаниями, все смешивается, отсюда нелинейность событий, одновременность прошлого, настоящего и будущего. По мнению автора, чтобы стать истинным поэтом и суметь передать жизненную правду необходимо быть и кондуктором, и истопником, и железнодорожником, и, конечно же, плотником в пустыне; необходимо работать повсюду, чтобы дать как можно больше точек зрения на мир.

Вторая глава романа, которая называется «Теперь» и представляет собой текст в тексте, состоящий из двенадцати рассказов, написанных Нимфеей на веранде, героями которых являются и экскаваторщик, и стекольщик, и ночной сторож, подтверждает то, что герой стал творцом. Став таковым, он может быть и автором данного романа. Так автор и герой, расходясь и раздваиваясь, все же являются единым целым. В романе явственно звучат автобиографические мотивы: Саша Соколов также считался трудным учеником, не отличался успехами в учебе в общепринятом смысле, сочинял эпиграммы и пародии на учителей.

Образ Нимфеи выбран автором для передачи себя самого, своего понимания того, каким должен быть поэт. «Слабость как категория культура по-своему отразилась в творчестве самых разных авторов новейшей литературы, но всех их объединял демонстративный инфантилизм, осознанно выбранный писателями в качестве художественной позиции. Обратив себя в ребенка, автор возвращается из безнадежно завер-

шенного взрослого мира в то промежуточное, подростковое состояние, где есть надежда вырасти, обрести смысл» (Генис/Genis, 1994, с. 197).

Проза Саши Соколова, в соответствии с шизофреническим дискурсом подростка, воспринимающего всё впервые и оттого искренне, ребенка, не обремененного, в отличие от взрослых, жизненным опытом и оттого смело, обращающегося со словом, становится поэзией. Для Саши Соколова нет принципиальной разницы между прозой и поэзией, поэтому жанр своих произведений он называет проэзией: «Высокая проза стоит трудов, может быть более напряженных, чем стихи... Она вырабатывается нутром. Чтобы создать напряжение во фразе, надо прежде создать напряжение в себе. Лучшие, прозаические тексты заряжены огромной энергией» (Соколов/Sokolov, 1989, с. 199). Роман «Школа для дураков» заряжен такой энергией и именно поэтому представляет собой «клад» для исследователя.

В.П. Руднев говорит о том, что название романа прочитывается как «школа высшего мастерства для прозаиков» (Руднев/Rudnev, 1999, p. 358), а Андрей Битов замечает, что «„Школа для дураков" – учебник своего рода. Я бы ее ввел как обязательную для тех, кто учится на „писателя"» (Битов/Bitov, 1989, с. 153).

Текст Саши Соколова принципиально не систематизирован, интертекстуален, гетерогенен, фрагментарен, эклектичен, разностилен. Его можно назвать царством субъективного монтажа разных пластов шизофренического дискурса.

Библиография

Битов, А. (1989). Грусть всего человека. *Октябрь*, *3*, 157–158 / Bitov, A. (1989). Grust' vsego čeloveka. *Oktjabr', 3*, 157–158.

Генис, А. (1994). Лук и капуста: Парадигмы современной культуры. *Знамя*, *8*, 188–200 / Genis, A. (1994). Luk i kapusta: Paradigmy sovremennoj kul'tury. *Znamja, 8,* 188–200.

Григорьева, Т. (1971). Читая Кавабата Ясунари. *Иностранная литература*, *8*, 181–190 / Grigor'eva, T. (1971). Čitaja Kavabata Jasunari. *Inostrannaja literatura, 8*, 181–190.

Руднев, В. П. (1999). Школа для дураков. В *Словрь культуры XX века* (pp. 357–361). Аграф / Rudnev, V. P. (1999). Škola dlja durakov. In Slovr' *kul'tury XX veka* (pp. 357–361). Agraf.

Соколов, С. (1989). Время для частных бесед (В. Ерофеев, Интервьюер). *Октябрь*, *8*, 195–202 / Sokolov, S. (1989). Vremja dlja častnyh besed (V. Erofeev, Interviewer*). Oktjabr', 8,* 195–202.

Соколов, С. (1999). Школа для дураков. В: *Школа для дураков. Между собакой и волком. Романы* (pp. 17–192). Симпозиум / Sokolov, S. (1999). Škola dlja durakov. In *Škola dlja durakov. Meždu sobakoj i volkom. Romany* (pp. 17–192). Simpozium.

Спиноза. (1957). Этика. В *Избранные произведения в двух томах. Том первый* (pp. 359–618). Госполитиздат / Spinoza. (1957). Ètika. In *Izbrannye proizvedenija v dvuh tomah. Tom pervyj* (pp. 359–618). Gospolitizdat.