

Министерство культуры Российской Федерации
Ярославский государственный театральный институт

И.В. Азеева

**Саша СОКОЛОВ «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ»:
опыт интерпретации игрового текста**

*Учебное пособие к дисциплинам: «История отечественной литературы XX века» (раздел «Отечественная литература конца XX века») (специальность «Актерское искусство»);
«Отечественная литература: интерпретация художественного текста» (раздел «Отечественная литература конца XX века»)
(направление подготовки «Театроведение»)*

**Ярославль
2015**

УДК 821.161.1.09"1992/..." (07)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я7
А 35

Печатается по решению
Ученого совета ЯГТИ

Рецензент: В.Н. Степанов, профессор, доктор филологических наук, проректор по управлению знаниями, заведующий кафедрой массовых коммуникаций Международной академии бизнеса и новых технологий (МУБиНТ) (Ярославль).

Азеева И. В.

А 35

Саша Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста: Учебное пособие / И. В. Азеева. – Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2015. – 140 с.

ISBN 978-5-906573-07-0

В данном учебном пособии предложен авторский опыт интерпретации игрового текста отечественной литературы – романа Саши Соколова «Школа для дураков», ставшего одним из самых ярких событий в литературе последней четверти XX века. Учебное пособие соответствует Федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования третьего поколения по специальности «Актерское искусство» и направлению подготовки «Театроведение», а также учебным программам по дисциплинам «История отечественной литературы XX века» («Актерское искусство») и «Отечественная литература: интерпретация художественного текста» («Театроведение»), предусмотренным соответствующими учебными планами.

Адресуется студентам высших театральных учебных заведений, также может быть использовано студентами других вузов, обучающимися по образовательным программам, в учебные планы которых входит дисциплина «История отечественной литературы». Материал учебного пособия может быть востребован и широким кругом читателей, интересующихся русской литературой.

ISBN 978-5-906573-07-0

УДК 821.161.1.09"1992/..." (07)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я7

© Азеева И. В., 2015
© Ярославский государственный
театральный институт, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

■ Введение	4
■ Феномен игрового текста в русской литературе конца XX века.....	8
<i>Контрольные вопросы к разделу</i>	29
■ Саша Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста	30
■ Интертекстуальный аспект языковой игры	39
<i>Контрольные вопросы и задания к разделу</i>	78
■ Игровая природа персонажа и его имени	79
<i>Контрольные вопросы и задания к разделу</i>	105
■ Игра в композиционном решении романа	106
<i>Контрольные вопросы и задания к разделу</i>	127
■ Заключение	128
■ <i>План практического (семинарского) занятия «Роман Саши Соколова “Школа для дураков” как игровой текст русской литературы»</i>	131
■ Рекомендуемая литература.....	133

Введение

Изучение истории отечественной литературы в целом и интерпретация литературного текста как неотъемлемая практическая часть этого процесса в театральном вузе имеют выраженную специфику, которая проявляется в ходе обучения и актеров, и театроведов. Отметим, что преподавание любой гуманитарной дисциплины в театральном вузе требует особого методического подхода, выбора такого учебного материала, который способствует оптимальному профессиональному развитию будущего актера или театроведа, а также становлению творческой личности, формированию человека театра. Очевидная доминанта игры в литературном тексте делает его (текст) «предрасположенным» для использования в профессиональном воспитании как актеров, так и театроведов.

На территории отечественной литературы существует уникальный феномен – игровая проза, которая и оказывается в центре внимания в данном учебном пособии, имеющем авторский характер. Названный феномен представлен одним из ярчайших литературных игровых текстов – романом Саши Соколова «Школа для дураков». Автор пособия полагает, что обращение актеров и театроведов к этому тексту плодотворно скажется на их профессиональном театральном становлении, чему в немалой степени и будет способствовать ярко выраженная игровая поэтика текста.

Опыт интерпретации романа «Школа для дураков» как игрового литературного текста может быть осуществлен в ходе изучения раздела «Отечественная литература второй половины XX века» дисциплины

«История отечественной литературы», изучаемой как актерами, так и театроведами. Кроме того, данный материал может быть использован в ходе практических занятий в рамках изучаемой театроведами дисциплины «Отечественная литература: интерпретация художественного текста» в аналогичном в своей хронологии разделе – интерпретация текстов отечественной литературы, созданных во второй половине XX века.

Учебное пособие предполагает лишь частичный охват программы вышеназванных дисциплин и направлено, прежде всего, на получение дополнительных и более глубоких знаний в области отечественной литературы конца XX века. Важной является и возможность оснащения умениями и навыками интерпретации достаточно сложного игрового текста, которые могут быть использованы в будущей профессиональной деятельности артистов и театроведов.

Учебное пособие состоит из двух разделов. В первом («Феномен игрового текста в русской литературе конца XX века») автор дает развернутое описание феномена игрового текста в русской литературе конца XX века. В качестве опорных теоретических текстов, позволяющих раскрыть феномен игры, используются труды Ф.Ницше, З.Фрейда, Й.Хейзинги, М.М.Бахтина, Э.Берна, Р.Барта и др. Много внимания уделяется постмодернистской концепции игры, поскольку интерпретируемый в пособии роман С.Соколова «Школа для дураков», отчетливо проявляющий модернистскую ориентированность, может быть рассмотрен и как один из тестов русского постмодернизма.

В сфере гуманитарных наук до сих пор отсутствуют согласованность, единый подход к осмыслению такого явления, как постмодернизм. Определения, которые дают

философы, социологи, историки и теоретики культуры, порой имеют мало общего. Есть и точка зрения, которая отказывает этому явлению в праве на существование. Более мягкий вариант этой точки зрения может быть выражен известным горьковским вопросом: «А был ли мальчик?»

И всё-таки мальчик был. И он был заводилой в играх. А это повод для вечной зависти тех, кто лидером в игре не был и не будет. Выделение игровой доминанты вряд ли можно назвать универсальным подходом к осмыслению постмодернизма. Но даже полярные позиции сходятся в этой точке. Игра стала хоть и зыбким, но знаменателем в хаотично раздробленной постмодернистской картине мира. Можно всё это назвать постмодернизмом, а можно «кратким замыканием ума»¹. Й.Хейзинга хотел избежать такого замыкания, которое бы всё объясняло только с позиции игры. С тех пор прошло более 80-ти лет. Краткое замыкание ума стало постоянным игровым напряжением.

Современная русская проза – оккупированное игрой пространство. Традиции Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова оказались востребованы не только для того, чтобы стать предметом подражания или разыгрывания, но и для того, чтобы стать камертоном при настраивании собственного инструмента. Привычное локальное игровое пространство превратилось в бесконечное. Игра перестала определять себя по отношению к серьезному. Аксиомы игры (наличие правил, центра или ведущего, победителя и побеждённых) стали сомнительными. Призыв Ницше «поклоняться иллюзии, верить в формы, звуки слова, в весь Олимп

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 157.

иллюзий»¹ оказался услышанным. Утверждается равноценность интерпретаций, которая даёт возможность существованию такого же количества игровых комбинаций. Через подражание, копирование, пародирование, то есть в игровой форме, в современную литературу приходят традиции прошлого.

Во втором (основном) разделе пособия («Саша Соколов “Школа для дураков”: опыт интерпретации игрового текста») осуществлена интерпретация вышеназванного романа в аспекте языковой игры, игровой природы персонажа и присутствия игры в композиционном решении романа.

Каждый раздел сопровождается контрольными вопросами и заданиями, способствующими освоению материала студентами. В конце пособия предлагается план практического (семинарского) занятия, направленного на закрепление изученного материала и полученных умений и навыков интерпретации игрового текста. В список литературы вошли не только значимые исследовательские тексты, авторы которых обращаются к феномену игры в целом и игровой прозе Саши Соколова в частности, но и многочисленные интервью Соколова, позволяющие глубже понять автора и его творчество, художественные тексты, используемые писателем в качестве источников интертекстов, а также прочая литература, оказавшаяся необходимой в ходе интерпретации текста романа.

¹ Ницше Ф. Весёлая наука // Сочинения в 2-х т. Т.1. М.: Мысль, 1990. – С. 497.

Феномен игрового текста в русской литературе конца XX века

Наличие игрового начала в современной культуре очевидно. Литература не является исключением. Йохан Хейзинга, опираясь на историко-культурные реалии с древнейших времен до первой четверти XX века, не только определил, какое место занимает игра среди прочих явлений культуры, но и обратил внимание на то, в какой степени сама культура носит игровой характер, ибо она «возникает и разворачивается в игре, как игра»¹. По сути дела, Хейзинга понятие игры «интегрировал» в понятие культуры². Именно Й.Хейзинга вводит в научное употребление слово «*ludiek*» («игровой»), которое для него означает «то, что относится к игре или к процессу игры»³.

Применительно к культуре термин «игровой» активно использовал и Михаил Михайлович Бахтин, поднимая проблему народной смеховой культуры средневековья и Ренессанса и констатируя в связи с этим наличие яркого игрового элемента в творчестве Франсуа Рабле⁴. Примечательно, что обе работы создавались почти одновременно («*Homo ludens*» Й.Хейзинги в 1938 г., «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М.М.Бахтина в 1940 г.).

¹ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 7.

² Там же. – С. 8.

³ Там же.

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990.

Конечно, ни Й.Хейзинга, ни М.М.Бахтин не говорят в связи с культурой или отдельными ее сферами об особом направлении или художественном методе, которые могли бы быть обозначены словом «игровые». Для ученых, однако, очевиден игровой дискурс любого художественного творчества. Оба теоретика подчеркивают откровенное доминирование в культуре игрового начала в определенные исторические периоды. Эта доминанта и позволяет использовать термин «игровая» в отношении прозы Ф.Рабле или М.Сервантеса (М.М.Бахтин) или в отношении целой культурной эпохи, когда Й.Хейзинга характеризует XVIII век как игровой.

В данном учебном пособии термин «игровая» употребляется в отношении одного из ярких культурных феноменов конца XX века – русской прозы и, в частности, прозы одного из самых заметных авторов этого периода – Саши Соколова, отличающегося особым вниманием к слову, сделавшего, по мнению критики, язык героем романа «Школа для дураков», впрочем, как и других своих художественных текстов.

Проблема игрового дискурса осознавалась многими крупнейшими исследователями минувшего столетия как значимая в историко-культурном плане; она присутствует в научных текстах философского, психологического, семиотического, культурологического и литературоведческого планов.

Адресуясь к игровому началу культуры, современные ученые чаще всего ссылаются в плане преемственности на работу Фридриха Ницше «Веселая наука»¹. Важным

¹ Ницше Ф. Веселая наука // Сочинения в 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1990. – С. 491-719.

является то, что философ утверждал равноценность интерпретаций, дающую возможность существования множества игровых комбинаций, обнаруживал «причудливый, соблазнительный, рискованный» идеал духа, «который наивно, стало быть, сам того не желая и из бьющего через край избытка полноты и мощи, играет со всем, что до сих пор называлось священным, добрым, неприкосновенным, божественным»¹.

Ницше повлиял и на формирование у современных теоретиков концепций игрового отношения к слову. Особенно сильным его воздействие оказалось на Жака Деррида, который ценит немецкого философа за «систематическое недоверие ко всей метафизике в целом, к формальному подходу к философскому дискурсу»². Именно Ницше, по мнению Деррида, способствовал «освобождению означающего от его зависимости или происхождения от логоса»³, что в свою очередь и стало причиной активизации игрового отношения к слову. Деррида не только обнаруживает игровое отношение к слову в современных и классических художественных текстах, но и демонстрирует его сам в своих трудах. Об этом он пишет уже в одной из своих ранних работ «Структура, знак и игра в дискурсе о гуманитарных науках» (1966), содержание которой достаточно подробно

¹ Ницше Ф. Веселая наука // Сочинения в 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1990. – С. 708.

² Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 16.

³ Там же.

проанализировано в книге И.Ильина «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм»¹.

Занимаясь осмыслением игрового дискурса, закономерно обратиться к уже цитированному выше и давно признанному классическим и стоящим у истоков такого осмысления культуры труда Й.Хейзинги «Homo ludens», в котором он пишет о сущности и значении игры как источника культуры. Кроме того, в ходе анализа будем использовать и более ранние рассуждения об игре Платона², Плутарха³, Ф.Шиллера⁴, а также психологические концепции Э.Берна⁵, Л.С.Выготского⁶, Дж.Моррено, С.Миллер⁷, Д.Б.Эльконина⁸, социологические исследования Э.Гоффмана, где поведение человека в обществе рассматривается как игра.

В концепции Хейзинги игра традиционно рассматривалась как явление, имеющее центр и

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 19-21.

² Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986.

³ Плутарх. Сочинения. – М.: Художественная литература, 1983.

⁴ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. в 7-ми томах. Т.6. Статьи об эстетике. – М.: Художественная литература, 1957.

⁵ Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – СПб.: Специальная литература, 1995.

⁶ Выготский Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 15-22.

Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. Изд. 5. Испр. и доп. Комментарии Вяч.Вс.Иванова и И.В.Пешкова. – М.: Лабиринт, 1997.

⁷ Миллер С. Психология игры. – СПб.: Университетская книга, 1999.

⁸ Эльконин Д.Б. Психология игры. – М.: Педагогика, 1978.

совершающееся с определенной целью, как особый мир внутри «обыденной» жизни, изолированный во времени и пространстве¹. Хейзинга уделил много внимания роли бессознательного в игре. Особенно отчетливо это обнаруживается, когда исследователь говорит о таких признаках игры, как напряжение, шутливость, развлекательность, забавность, остроумие, которые сопротивляются всякому анализу, логической интерпретации². При этом Хейзинга не позволил себе ни одного обращения к теории психоанализа, разработанной Зигмундом Фрейдом.

Однако исследование влияния бессознательного на формирование игрового отношения к жизни закономерно связывать прежде всего с именем З. Фрейда. Впрочем, это можно было наблюдать и в конце 30-х годов XX столетия, когда Хейзинга готовил свою книгу к публикации. Так, Томас Манн в докладе «Фрейд и будущее» (1936), обозначая место ученого в современном мире, приходит к мысли, что именно Фрейд способствует формированию народа будущего, «освобожденного от страха и ненависти»³. Образцом человека будущего для Манна и становится художник, «человек по сути игривый», в котором «бессознательность то и дело переходит, играя, в улыбающуюся сознательность и в глубокую по-детски внимательность»⁴.

¹ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 20.

² Там же. – С. 12.

³ Манн Т. Фрейд и будущее. Доклад, прочитанный в Вене 8 мая 1936 г. на праздновании 80-летия Зигмунда Фрейда // *Иностранная литература*. – 1996. – № 6. – С. 207.

⁴ Там же. – С. 206.

Несомненно, что Хейзинга и Фрейд связаны и частными, и общими наблюдениями, имеющими прямые выходы в культуру нашего времени. Прежде всего, это касается отношения к дихотомии «игра – серьезное», которую первый подвергает сомнению¹, а второй отрицает вообще, заявляя, что игре «противостоит не серьезность, а действительность»². Роль фактора бессознательного в игре особо очевидна, когда предметом исследования становится язык. Работа З.Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному»³ способствует анализу языка современной прозы.

Конец XX века убеждает в справедливости хейзинговского сомнения и делает его абсолютным, не рассматривая более игру и серьезное как противостоящие категории, а о полярности игры и действительности просто перестает размышлять. Двигаясь дальше по пути сомнения, современность подвергает ему существование самой действительности, отдавая предпочтение симулятивному (игровому) миру. Именно на этом базируются общие положения постмодернистской игровой картины мира, подробно изложенные в статье

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С.30.

² Фрейд З. Поэт и фантазия // Вопросы литературы. – 1990. – август. – С. 160.

³ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Книга 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 175-406.

«Постмодернизм» энциклопедического справочника «Современное зарубежное литературоведение»¹.

В первой половине XX века появились теоретико-литературные штудии, утверждавшие содержательную значимость (а не только наличие) игровой литературы. Одним из первых обращает внимание на изменения в поэтике литературного произведения, вызванные активным вторжением в нее игры, М.М.Бахтин. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности», которая создавалась им в 20-е годы, он говорит об уходе автора от «своего принципиального отношения к вещам и миру», о преобладании случайности в этом отношении, в результате чего человек «теряет себя, теряет и устойчивую определенность мира»². Автор литературного произведения демонстрирует поиск неслучайного, творчески принципиального видения героя, и тогда мы становимся свидетелями «гримас, личин, фальшивых жестов, неожиданных поступков» героя³.

Представители формального метода в отечественном литературоведении шли дальше своих коллег в других научных дисциплинах и нередко сопоставляли художественную конструкцию произведения со структурой и правилами определенной игры. В частности, Виктор Борисович Шкловский предлагал сравнение литературного произведения с шахматной игрой, со всеми характерными

¹ Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 259-268.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 8.

³ Там же.

для нее перипетиями¹. Художественное произведение рассматривалось формалистами лишь как сумма приемов, которые преобразуют внеэстетический материал в произведение искусства. В достижении этого результата не последнюю роль выполняла игра. Такого рода видение функции игры в поэтике художественного произведения вызвало серьезную критику со стороны М.М.Бахтина, увидевшего в этом «пустую игру с введенным материалом, совершенно равнодушную к его значению»². Отметим, что некоторые из тех, кого называли формалистами (прежде всего В.Б.Шкловский и Ю.Н.Тынянов), и в дальнейшем обращались к роли игры в поэтике художественного произведения, развивая ранее высказанные положения. Особое внимание обратим на замечание, сделанное В.Б.Шкловским уже в работе 1970 года «Верните мяч в игру», где по поводу изменившегося характера игры в художественной культуре второй половины XX века (прежде она имела определенные цели), он делает парадоксальный вывод: «Цель – конец исчез...»³.

Во второй половине XX столетия игровой дискурс в литературе становится объектом исследования в различных направлениях гуманитарной науки. Присутствие игры на языковом уровне выделяется особо и в равной степени интересует философов, лингвистов, семиотиков, теоретиков литературы, психологов.

¹ Медведев П.Н. (М.М.Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – С. 158.

² Там же.

³ Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения, книга о сюжете. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 303.

Австрийский ученый Людвиг Витгенштейн в работе «Философские исследования», опубликованной в 1953 году¹, вводит важное для философской и литературной традиции понятие «языковая игра», которое оказывает влияние на современную лингвистику и литературоведение. На это обращает внимание и В.Руднев в «Словаре культуры XX века»².

Французский семиотик Патрис Пави уделяет внимание роли языковой игры в драме, где она представлена в форме действия словесного «и может служить описанию того, как действует текст пьесы». Автор «Словаря театра» отмечает, что «целое современное театральное течение (Пиранделло, Беккет, Вильсон, Хандке) связано с развитием “фабулы” на ассонансах, ассоциациях слов или референции по отношению к коммуникации и акту высказывания»³.

Система языковых игр, их разнообразные типы, прагматика стали предметом исследования известного современного французского философа Жана-Франсуа Лиотара в книге «Состояние постмодерна»⁴. Надо отметить, что различные новейшие философские концепции игрового начала языка, как правило, «подсказаны» авторам непосредственно культурными феноменами – текстами литературных произведений. Например, для соотечественников и коллег Лиотара, Жюля

¹ Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. – М.: Гнозис, 1994. – С. 75-319.

² Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 379-381.

³ Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 115.

⁴ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – С. 29-33.

Делеза и Жака Деррида это тексты Льюиса Кэрролла¹ или Сэмюэля Беккета², Жан-Жака Руссо³ и многих других авторов, удаленных или приближенных во времени к философам.

Французский теоретик литературы и семиотик Ролан Барт, говоря об игровой природе текста, отмечает, что «слово “игра” следует здесь понимать во всей его многозначности. Играет сам текст <...>, и читатель тоже играет, причем двояко; он играет в Текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимесису <...>, он еще и играет Текст»⁴. Для Барта текст подобен «партитуре нового типа», которая заставляет исполнителя быть соавтором. Следовательно, текст «требует от читателя деятельного сотрудничества. Это принципиальное новшество...»⁵. Семиотическая «сила» литературы для Барта заключается в разыгрывании знаков, что приводит к возникновению особого свободного языкового механизма⁶. Отметим ставшую характерной для современного мыслителя «игровую эволюцию»: поворотной в своей творческой биографии Барт считает книгу «S/Z», в которой он, по словам переводчика и

¹ Делез Ж. Логика смысла. – М.: Изд. центр «Академия», 1995.

² Делез Ж. Опустошенный // Беккет С. В ожидании Годо. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 251-282.

³ Деррида Ж. Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. – С. 218-224.

⁴ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 491.

⁵ Там же.

⁶ Там же. – С. 558.

редактора русского издания Г.К.Косикова, предстает «лицедеем» и «гистрионом» новой формации и демонстрирует игровое поведение, используя как аристотелевскую технику мимесиса, так и брехтовскую технику очуждения¹.

Близка бартовскому пониманию текста как партитуры нового типа и мысль одного из основоположников современных семиотических представлений Юрия Михайловича Лотмана о том, что художественный текст не имеет одного решения («...бессмысленно говорить, что эту симфонию я уже слышал»²). Неоднозначность, спонтанность, вариативность в равной степени могут быть осмыслены и как игровые признаки, и как характеристика структуры литературного произведения.

Активизация игрового дискурса в современной культуре стала причиной того, что в центре внимания новейших исследований оказывается игровой характер литературы. Размышляя о сосуществовании игры и литературы, Михаил Наумович Эпштейн замечает, что не только драматический род литературы имеет отношение к игре. Он обнаруживает признаки игры в лирике, говорит об очевидной «лицедейской сущности ...тропов», находит правила и ограничения организованной игры в эпическом произведении³.

¹ Барт Р. *S/Z*. – М.: РИК «Культура», изд-во «Ad Margineum», 1994. – С. 297.

² Почепцов Г.Г. *История русской семиотики до и после 1917 года*. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 302.

³ Эпштейн М.Н. *Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков*. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 286-288.

В работах «Прото-, или Конец постмодернизма»¹ и «Истоки и смысл русского постмодернизма»² М.Н.Эпштейн обращается к специфике игровой поэтики русского постмодернизма и обнаруживает ее принципиальную связь с культурой социалистического реализма. Постмодернистское игровое начало для Эпштейна говорит, прежде всего, о кризисности самого постмодернизма как явления культуры: «<...>постмодернизм не обещает никакого выхода из темницы языка, а утверждает радость игрового существования в этой темнице»³, в силу чего «искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы»⁴. Один из выводов автора гласит о приходе новой «утопии вечного настоящего, играющего самоповтора»⁵. Корни этого явления обнаруживаются исследователем в далеком прошлом отечественной словесности, а именно во времена Третьяковского и Сумарокова. Уже тогда «игра условных подражаний, даже не особо скрывающих свою подражательность, ...считалась хорошим тоном»⁶. Можно не соглашаться с некоторыми мотивировками и даже выводами, сделанными М.Н.Эпштейном в этих работах, но нельзя не согласиться с ним в справедливости констатации особой игровой природы как российской культуры в целом, так и отечественной словесности в частности.

¹ Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. – 1996. – N 3. – С. 196-209.

² Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – N 8. – С. 166-188.

³ Там же. – С. 169.

⁴ Там же. – С. 173.

⁵ Там же. – С. 176.

⁶ Там же. – С. 179.

«Трудно найти теоретика, который не связывал бы с категорией игры наиболее существенные представления о постмодернистской поэтике», – такими словами открывает главу «Игра» Марк Наумович Липовецкий в монографии «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики»¹. В центре внимания автора проблема специфики постмодернистской игры, которая, по его мнению, «не вполне укладывается» в классическую модель, разработанную Й.Хейзингой². Обращаясь к текстам современных русских писателей (А.Битов, Вен.Ерофеев, С.Соколов), М.Н.Липовецкий подчеркивает в них проявления особой постмодернистской игровой поэтики.

Таким образом, во второй половине XX века хейзинговская модель игры, как замечают многие исследователи, претерпевает серьезные изменения. В ситуации постмодернизма центр перестали мыслить в категориях присутствия, что незамедлительно сказалось и на структуре игры. Следует отметить, что децентрирование не есть безоговорочно принадлежащее постмодернизму явление. Начало процесса децентрирования идет от Ф.Ницше, уравнившего истину и иллюзию, и от З.Фрейда, разрушившего уверенность в целостной структуре сознания.

«Игра есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь»³, – эта формулировка Й.Хейзинги также подвергается сомнению, на что выше мы

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 18.

² Там же. – С. 20.

³ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 24.

уже обращали внимание, цитируя работу В.Шкловского «Верните мяч в игру».

В конце XX века стало очевидным превращение привычной в своей социокультурной локальности игры в явление, бесконечное как во времени, так и в пространстве. Изолированность и завершенность игры разрушается под воздействием господствующего в современной культуре принципа интертекстуальности (об этом пишет в своей монографии И.Ильин, ссылаясь на Ю.Кристеву, Р.Барта, М.Фуко и др.¹).

Культура конца XX века продолжает использовать игру и в качестве универсального механизма пародирования. Особенностью эксплуатации этой традиции становится самопародирование игры, когда пародируются сами правила игры, что приводит к тому, что они, по мнению И.Ильина, «теряют абсолютное значение, релятивизируются»².

Ж. Делез отмечает, что игра в современной культуре не может быть определена как «нормальная», ибо для нее «не характерны заранее установленные безусловные правила; гипотезы, распределяющие шансы; фиксированные и численно различающиеся распределения; твердые результаты»³. Философ считает, что игра «без правил, без победителей и побежденных, без ответственности, игра невинности, бег по кругу, где сноровка и случай больше не различимы – такая игра, по-

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 224-229.

² Ильин И.П. ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 21.

³ Медведев П.Н. (М.М.Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – С. 158.

видимому, не реальна», и «...если попытаться сыграть в эту игру вне мысли, то ничего не случится, а если попытаться получить результат иной, чем произведение искусства, то ничего не получится. Значит, такая игра предназначена только для мысли и для искусства»¹. Эту новую, «идеальную», по определению Делеза, игру мы, как правило, и наблюдаем в пространстве современной художественной культуры, у истоков которой, по мнению философа, стоял Льюис Кэрролл, а образцом могут быть признаны тексты Антонена Арто.

Делез не только обращает наше внимание на изменившиеся со времен Хейзинги временные параметры игры, но и идет дальше, говоря, что «...прошлое, настоящее и будущее – отнюдь не три части одной временности», а «...есть два времени: одно составлено только из сплетающихся настоящих, другое постоянно разлагается на растянутые прошлые и будущие»². Это наблюдение философа отчетливо проявляется в многочисленных играх со временем, которые мы будем наблюдать в современной русской игровой прозе и, в частности, в романе Саши Соколова «Школа для дураков».

Ж.Деррида считает, что утрата игрой четких временных рамок произошла потому, что перестает существовать извечное стремление человека, «связанное с желанием обрести полноту присутствия, надежное основание, истоки и положить конец игре»³.

¹ Медведев П.Н. (М.М.Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – С. 82.

² Делез Ж. Логика смысла. – М.: Изд. центр «Академия», 1995. – С. 83, 85.

³ Ильин И.П. ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 23.

Итак, в центре внимания феномен, к которому ученые активно обращались в прошлом и который часто оказывается в центре новейших научных разработок. Однако сформировавшаяся в последние десятилетия новая, усложненная, децентрированная, лишенная привычных хронотопических параметров форма игры ставит исследователя современного текста в сложное положение: традиционные приемы анализа использовать затруднительно. Разумеется, придется достаточно часто отступать от жесткой схемы традиционного анализа, использовать различные методы исследования текста. Например, литературоведческие и лингвистические методы, или сочетание структуралистского подхода к анализу текста культуры и методов мотивного анализа. Такой подход видится автору данного пособия наиболее продуктивным и актуальным в процессе анализа игрового материала, который «провоцирует» и исследователя на игровое отношение к себе. Таким образом, само исследование текста приобретает игровой характер, являя собой переплетение-перетекание различных исследовательских методов. Тем не менее, не будем пытаться создавать себе модный сегодня имидж «theoretikus ludens». Этот ироничный термин предложен И.Ильиным. Ученый пишет о существующей сегодня проблеме сознательной субъективности исследователя, которая чаще всего соседствует с невольным кокетством собственным мнением и корнями своими уходит в широко распространенный ныне «игровой принцип в научном рассмотрении любого вопроса»¹.

¹ Ильин И.П. ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – С. 202.

Русская игровая проза конца XX века существует в контексте классической и современной мировой литературы, ориентированной на игру (Ф.Рабле, М.Сервантес, Э.Т.А.Гофман и авторы XX века Х.Л.Борхес, Г.Гессе, Э.Ионеско, Т.Манн, У.Эко – вот далеко не полный список имен в этом ряду). Используемый зарубежный контекстуальный материал при анализе романа Саши Соколова «Школа для дураков» может быть значительно расширен через обращение к таким авторам, как Дж.Джойс, У.Фолкнер, братья Чапеки. Целесообразно в процессе анализа игрового текста обратить внимание на то, как русская культура конца XX века в своем интертекстуальном пространстве обыгрывает традиции западной культуры в целом и литературы в частности. Открытость современной русской культуры влияниям западных, как, впрочем, и восточных традиций – одна из актуальных практик и сегодня.

Таким образом, обращение к игровому дискурсу русской культуры конца XX века, представленной прозой Саши Соколова, позволяет почувствовать не только полнее и глубже ее современную специфику, но и с новой точки зрения взглянуть на нее в историко-культурном контексте.

Игровая проза конца XX века существует в ситуации традиционного для этого временного периода кризиса культуры. Игра в этой ситуации может быть истолкована как «признак гармонизирующего начала»¹, и в связи с этим формируется представление, что именно она будет способствовать возникновению новых образных структур.

¹ Злотникова Т.С. Симптомы конца века (типологический подход к русской культуре конца XIX и конца XX веков) // Ярославский педагогический вестник. – 1996. – N 2. – С. 62.

Но игра в современной культуре несет в себе и приметы «пира во время чумы» и может быть интерпретирована как явная попытка спрятаться от неутешительной действительности в симулятивном мире. Вторая тенденция сегодня очевиднее. Именно она и придает игровой прозе кризисный оттенок, который в большей степени носит идейный характер. Черты такой прозы мы, например, обнаруживаем в социологизированных романах Виктора Пелевина. Первая же тенденция проявляется в высоком уровне писательского мастерства, о чем с особой очевидностью говорит язык эстетизированной прозы Саши Соколова.

Роман «Школа для дураков» Саши Соколова создавался и публиковался (находил своего читателя) в то время, когда в стране назревала, а затем и происходила смена как общественно-политической, так и культурной парадигмы. Этот процесс также нашел отражение в формировании игрового дискурса современной отечественной культуры.

Ситуация *fin de siècle* (конца века) в русской культуре может рассматриваться как итог определенных процессов, спрогнозированных на уровне артефактов. Причем типологическая характеристика этих артефактов определима в рамках игрового дискурса. Отсюда возникает необходимость опоры на такие ранее известные понятия, как игровая система языка, языковая игра, игровая природа персонажей, игровая организация композиции и, как обобщающее понятие – игровая поэтика.

Выделяя в современной русской культуре игровую прозу, не стоит претендовать на принципиальное открытие, это скорее своего рода «изобретение

велосипеда», который уже «сконструировали» и активно эксплуатируют М.Н.Липовецкий¹, М.Н.Эпштейн², А.А.Генис³, О.И.Дарк⁴ и многие другие. Новизна заключается в подробном описании принципов функционирования «велосипеда», в наблюдении за изменениями в его механизме, которые вызваны течением времени и которые, тем не менее, не разрушают в нем традиционное начало, а также в попытке систематизировать все, что мы знаем о нашем «велосипеде», и в итоге – в попытке представить его будущее. То есть автор данного пособия, опираясь на опыт своих предшественников, обративших внимание на игровую прозу, сделал предметом своего пристального внимания специфику игры как культурообразующей категории.

Игровая проза идентифицируется в данном пособии на том основании, что она предполагает наличие ситуации игры, которая организуется автором, игроком по своей

¹ Липовецкий М.Н. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма // Знамя. – 1995. – № 8. – С.194-205.

Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Нов. лит. обозрение. – 1998. – 30. – С. 285-304.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997.

² Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX - XX веков. – М.: Советский писатель, 1988.

³ Генис А. Горизонты свободы. Саша Соколов // Звезда. – 1997. – № 8. – С. 236-238.

Генис А. Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Знамя. – 1994. – № 8. – С. 188-200.

⁴ Дарк О. Мир может быть любой // Дружба народов. – 1990. – № 6. – С.223-235.

Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. – 1992. – № 5-6. – С. 219-232.

природе, отличающимся изобретательностью и остроумием; в эту игру он вовлекает читателя, обладающего теми же необходимыми качествами.

В ходе анализа игрового текста Саши Соколова мы осуществим попытку транспонирования категории текста из общепринятой для нее локальной сферы литературы в более широкую сферу культуры. Текст предлагается понимать не в узком, филологическом, а в широком, культурологическом значении (по Ю.М.Лотману, как «инвариантную систему отношений»).

Предложенная структура интерпретации текста, предусматривающая *три уровня: язык, персонаж и композиция*, – видится в полной мере оправданной, когда анализу подвергается роман, созданный в рамках двух традиций. Во-первых, модернистской, разрушающей закономерности старых структур и в игровой стихии обновляющей язык, обретающей своего персонажа и в свободной игре различными категориями поэтики выстраивающей свою композицию. Во-вторых, в рамках постмодернистской традиции, окончательно развеявшей созидательные иллюзии и имеющей абсолютную (и самодостаточную) игровую направленность.

В этой связи вполне закономерно устанавливаются глубокие традиции русской игровой прозы. Прежде всего, это традиции Н.В.Гоголя, Ф.М.Достоевского, Ф.Сологуба, М.А.Булгакова, В.В.Набокова. Особенно отметим двух первых авторов, принадлежащих XIX веку, который, по определению Й.Хейзинга, «все великое течение своей мысли направлял прямо против игрового фактора»¹.

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 217.

Гоголь, а за ним и Достоевский, создавая такие классические образцы игровой прозы, как повести «Нос» и «Двойник», безусловно, замечают «великое течение мысли» своего века, что не мешает им говорить о нем в игровой форме. Эти традиции стали не только примером для подражания, но и камертоном для настраивания собственного писательского голоса у Саши Соколова, который, не сопротивляясь игровому фактору конца XX века, претендует на игровое изложение течения его мысли, в большей степени трагической, чем великой. Эти традиции могут стать точкой отсчета в попытке определить современное состояние игровой прозы.

Роман Саши Соколова «Школа для дураков» создан в середине 70-х, следовательно, в Советском Союзе. Проза Соколова оппозиционна этим традициям и обнаруживает модернистскую ориентацию. Из-за явного пристрастия к игре творчество Соколова довольно часто рассматривается в рамках постмодернистской культуры¹. Писатель действительно примеряет «одежды» постмодернизма, но ему в них оказывается тесно.

Художественный текст романа «Школа для дураков» в данном пособии подвергается анализу как самостоятельное целое, в котором выделяются отдельные срезы, названные автором уровнями; каждый срез рассматривается отдельно, а затем осуществляется попытка иерархизации уровней. Автор предполагает

¹ Бавильский Д. Сон во сне: Толстые романы в «толстых» журналах // Октябрь. – 1996. – N 12. – С. 176-184.

Кедров К. Пустота спасет мир: В лабиринтах новейшей прозы // Известия. – 1997. – N 143, 1 авг. – С.7.

Слаповский А. Между большим и средним пальцем // Лит. газ. – 1996. – N 44, 30 окт. – С.4.

обязательный выход к исторической обстановке, в которой создавался роман, считает необходимым его сопоставление с другими художественными текстами и явлениями и будет обращаться, по мере необходимости, к биографии писателя. Специфика такого подхода к анализу может быть объяснена спецификой самого исследуемого материала, а также спецификой отечественной литературы, не позволяющей не обращаться к истории, не рассматривать произведение в общем культурном контексте и не обращаться к личности автора.

***Контрольные вопросы к разделу
«Феномен игрового текста
в русской литературе конца XX века»***

- 1. Какое место занимает игра среди прочих явлений культуры?*
- 2. Значение Й.Хейзинги в теоретическом осмыслении феномена игры.*
- 3. Почему, адресуясь к игровому началу культуры, современные ученые в плане преемственности часто ссылаются на работу Ф.Ницше «Веселая наука»?*
- 4. Какова роль фактора бессознательного в игре? Чем может быть интересна работа З.Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному» применительно к интерпретации игрового текста?*
- 5. Представители формального метода в отечественном литературоведении о функции игры в поэтике художественного произведения.*
- 6. Какое важное понятие вводит австрийский ученый Л. Витгенштейн в работе «Философские исследования»?*
- 7. Что происходит с игрой в ситуации постмодернизма?*
- 8. В чем заключается феномен игрового литературного текста?*

Саша Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста

Роман Саши Соколова (наст. имя Александр Всеволодович Соколов; род. 6 ноября 1943 г.) «Школа для дураков», созданный автором в 1975 году и опубликованный в 1976-м в США, где писатель находился в эмиграции, стал доступен русскому читателю лишь в конце 80-х (в 1989 году журнал «Октябрь» печатает полный текст романа¹). Появление давно отмеченного зарубежной критикой произведения вызвало волну критических откликов в отечественных литературно-художественных журналах и пристальный интерес к персоне автора. Причем последний явно преобладал, что вылилось в целую серию интервью с Соколовым, которые опубликованы самыми различными изданиями². Биография автора имеет черты, традиционные для

¹ Соколов С. Школа для дураков: Предисл. А. Битова // Октябрь. – 1989. – N 3. – С. 75-158.

² Соколов С. «В Мичигане я писал о Волге»: [Беседа с писателем / Записал Ф. Медведев] // Рос. газ. – 1991. – 2 марта. – С.4.

Соколов С. «Время для частных бесед...» / Саша Соколов – Виктор Ерофеев (Предисловие О.Дарка) // Октябрь. – 1989. – N 8. – С.195-202.

Соколов С. Легко ли быть гражданином мира: [Беседа с писателем] // Учит. газ. – 1989. – 29 июля. – С.2.

Соколов С. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа. (Интервью взял С.Адамов) // Юность. – 1989. – N 12. – С.66-68.

Соколов С. «Остаюсь русским писателем»: [Интервью, данное писателем корреспонденту «Собеседника»] // Собеседник. – 1989. – N 30 (июль). – С.10-11.

Соколов С. «Я вернулся, чтобы найти потерянное»: [Интервью с писателем] // Родина. – 1991. – N. 4. – С.11-14.

русского писателя-эмигранта, и в то же время отличается тем своеобразием, которое вытекает из обстоятельств личной жизни. Писатель не мог рассчитывать на родине на публикацию своего романа¹, но это не стало объективной причиной его эмиграции. Свой путь в эмиграцию он более склонен объяснять причинами не творческого, а личного характера².

Спустя некоторое время в России были напечатаны и другие крупные произведения писателя («Между собакой и волком»³ – 1989 г., «Палисандрия»⁴ – 1991 г.). Это вызывает появление ряда серьезных критических работ, в центре внимания которых художественное своеобразие прозы Соколова. Выделим среди них статьи П.Л.Вайля и А.А.Гениса «Уроки школы для дураков»⁵, А.Л.Зорина «Насылающий ветер»⁶, а также эссе О.И.Дарка «Миф о прозе», в котором автор, размышляя о русской прозе конца XX века, большое внимание уделяет романам Саши Соколова⁷.

Но, несмотря на упоминание имени писателя во множестве литературно-критических работ 90-х годов, серьезному исследованию его творчество подверглось

¹ Соколов С. «Время для частных бесед...» / Саша Соколов – Виктор Ерофеев (Предисловие О.Дарка) // Октябрь. – 1989. – N 8. – С. 197.

² Там же. – С. 196.

³ Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. – М.: «Огонек» – «Вариант», 1990. – 382 с.

⁴ Соколов С. Палисандрия: Роман // Октябрь. – 1991. – N9. – С. 61-95. – N11. – С. 49-119.

⁵ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – N 1/2. – С. 13-16.

⁶ Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. – 1989. – N 12. – С. 250-253.

⁷ Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. – 1992. – N 5-6. – С. 219-232.

лишь в монографии М.Липовецкого «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики», в которой подробно анализируются романы «Школа для дураков»¹ и «Палисандрия»². Отметим, что в данной монографии творчество С.Соколова рассматривается в контексте исторической поэтики русского постмодернизма, на особенностях игровой природы которого постоянно акцентирует внимание автор. Это объясняет достаточно объемное цитирование в дальнейшем этой работы Липовецкого в данном пособии.

В «Словаре культуры XX века» В.П.Руднева «Школе для дураков» отведена отдельная статья, в которой роман представлен как «один из самых сложных текстов русского модернизма»³. С точки зрения В.П.Руднева, это один из наиболее актуальных текстов культуры XX века.

Заранее оговорим, что данный анализ игровой прозы Соколова не будет ограничиваться ни модернистским, ни постмодернистским контекстом и предполагает наличие целого ряда контекстуальных планов: от традиций русской классической игровой прозы до литературы эпохи постмодернизма, особенно откровенно ориентированной на игру, на что уже обращалось внимание во вводной части. И все же, учитывая очевидные модернистские и постмодернистские тенденции, проявившиеся в романе, необходимо уделить должное внимание и их влиянию на игровую прозу Соколова.

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 176-196.

² Там же. – С. 274-284.

³ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С.357.

В каждом из трех обозначенных выше (в первом разделе) срезов (*язык, персонаж, композиция*) осуществим анализ интертекстуальной природы романа, которая носит игровой характер и проявляется на любом уровне.

Присутствие игры в произведении, насыщенном цитатами, а именно таким произведением и является роман «Школа для дураков», обнаруживается без особых сложностей, так как сама природа интертекстуальности имеет игровой характер. Этот тезис требует дополнительных комментариев.

Начнем с того, что уточним терминологию. Понятия «интертекстуальность» и «интертекст» достаточно часто в научной литературе и критике употребляются если не как синонимичные, то как понятия одного порядка. У И.П.Ильина наблюдаем попытку внести ясность в терминологию, что иллюстрируют главы «Интертекстуальность» и «Эхокамера» книги «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм»¹, в которой автор дает изложение разнообразных концепций интертекстуальности и интертекста².

Несмотря на это разнообразие, можно выделить два глобальных подхода к истолкованию терминов «интертекстуальность» и «интертекст», существующие в литературоведении сегодня, что и делает И.П.Ильин. Исследователь пишет, что современная концепция интертекстуальности сформулирована Ю.Кристовой на основе переосмысления работы М.М.Бахтина «Проблемы содержания, материала и формы в словесном

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 224-227.

² Там же. – С. 227-229.

художественном творчестве». Бахтин заметил, что «помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном “диалоге”, понимаемом как борьба писателя с существующими формами»¹. В дальнейшем Бахтин постоянно обращается к размышлениям о диалоге и приближается к современным западным концепциям интертекстуальности настолько плотно, что его теория не требует переосмысления: она просто используется как Ю.Кристева, так и Р.Бартом и многими другими. Подтверждением может служить сопоставление мысли из последней работы Бахтина «К методологии гуманитарных наук» (1974) с формулировкой интертекстуальности, данной Р.Бартом. Бахтин констатирует процесс постепенного забвения авторов-носителей чужих слов: «Чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно); сознание монологизируется... Затем монологизированное сознание как одно и единое целое вступает в новый диалог (уже с новыми внешними чужими голосами)»². Барт смотрит на проблему интертекстуальности очень широко: «Каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах ... Интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 224.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 365-366.

редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»¹.

Мы видим, что Бахтина прежде всего интересует проблема взаимодействия «своего» и «чужого» слова. Барта (и других структуралистов и постструктуралистов, обращавшихся к этому вопросу: Ю.Кристева, Ж.Деррида, Ж.Лакана, М.Фуко) занимает отождествление сознания человека с письменным текстом как единственным более или менее достоверным способом его фиксации.

Исследуя интертекстуальность «Школы для дураков», будем обращаться и к бахтинской традиции, и к западным концепциям. Этот подход не кажется противоречивым ввиду отсутствия принципиального расхождения между ними, что автор данного пособия и пытался доказать выше.

Вызывает необходимость комментария и другая пара терминов, с которой предстоит работать: «интертекст» и «цитата». Термины также используются как синонимичные. Но, как можно было уже наблюдать выше, термином «интертекст» может быть обозначено понятие весьма широкое. В.П.Руднев называет интертекстом основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что «текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам»². В данном случае термин «интертекст» истолкован в широком смысле. В этом случае цитата – структурообразующий элемент интертекста. В узком смысле, интертекст – это и есть сама цитата, то есть чужое, заимствованное. Причем цитата, понимаемая не только

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 226.

² Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 113.

как дословная выдержка из какого-либо другого текста, то есть не только как присутствие в тексте чужого слова, но и использование (обыгрывание) чужого сюжета, знакомого персонажа, узнаваемого мотива, структуры, стиля.

Пронизанные интертекстами (цитатами) произведения мы можем обнаружить в рамках различных литературных эпох. Но именно в XX веке использование «чужого» становится чуть ли не правилом. Это явление в течение века имело тенденцию к росту и воплотилось к концу в интертекстуальной стихии постмодернизма. И.П.Ильин объясняет огромное количество интертекстов в произведениях, «созданных в стилистике постмодерна», сознательной установкой на ироническое сопоставление различных стилей, жанровых форм, художественных течений¹. Интертексты чаще всего обыгрываются автором традиционно пародийно, по принципу «изнашивания стилистической маски», но одновременно воспринимаются им (и читателем тоже) как источник неоспоримых истин, как авторитет в стилистическом плане. То есть пародийное обыгрывание носит «снижающий» характер и имеет черты откровенного любования стилем «чужого» текста.

Таким образом, интертекстуальность заявляет о своей игровой сущности, на характеристике которой остановимся особо. Об игровой природе интертекстуальности говорит уже то, что автор примеряет маску, выступает «переодетый», и не важно, с какой целью он это делает. М.Б.Ямпольский, размышляя над исходным компонентом интертекстуальности – цитатой, находит

¹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 223.

интересное подтверждение игровой природы цитирования у К.Крауса, разработавшего «метод некомментируемых цитат»: «Краус настойчиво называл цитирование “письменным актерством”. Это вторжение театрального в письмо отражает ломку однородного текста, введение в текст некой сцены, некоего чужеродного и отчасти замкнутого на себе фрагмента, которым и является цитата»¹.

На игровую природу интертекстуальности указывает и ее тесная связь с анаграммой. Ямпольский считает, что теория анаграмм основателя структурной лингвистики Ф. де Соссюра является одним из источников теории интертекстуальности (два других – полифоническое литературоведение М.М.Бахтина и работы Ю.Н.Тынянова о пародии²). Если анаграмма – это перестановка букв в слове, образующая новое слово, то интертекстуальность – это новое сочетание старых текстов, образующее новый. Следовательно, интертекстуальная проза – это кодированное письмо (как и анаграмма) и требует «разгадывания», «расшифровки». Если анаграмма чаще всего результат контролируемого сознанием процесса, то закодированность интертекстуальности может носить как сознательный, так и бессознательный характер (напомним, что на влияние бессознательного при формировании интертекстуального пространства обращали внимание как Бахтин, так и Барт). Очевидно то, что сознательное начало носит игровой характер, более близкий хейзинговской традиции (ограниченная хронотопическими рамками игра,

¹ Ямпольский М. Памяти Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – С. 39-40.

² Там же. – С. 32-51.

имеющая строгие правила), бессознательное начало говорит об игровой стихии постмодернизма, не ограниченной никакими рамками, даже контролем со стороны разума.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что в интертекстуальном пространстве наблюдаются две ярко выраженные игровые формы: перевоплощение (надевание маски, лицедейство, метаморфозы и прочие проявления этой сущности) и загадка (шифр, анаграмма, ребус), требующая своего решения. Проявление обеих форм обнаружим в процессе анализа на каждом из обозначенных уровней (*язык, персонаж, композиция*).

В ходе анализа будем особо акцентировать внимание на мифопоэтической основе романа, игровая природа которой также проявляется по всей вертикали избранной структуры.

Роман «Школа для дураков» может быть определен как неосознанно-художественное повествование мальчика, «измененное» сознание которого бьется над разгадкой непонятного и жестокого мира. Рождение повествования из хаоса его внутреннего мира можно уподобить рождению мифа из мирового хаоса. Миф, с его неосознанно-художественным повествованием о загадочных для человека явлениях различного порядка, и мифотворчество как один из способов трансцендентного диалога, гармонизация хаоса как попытка организации рассыпающегося имеют прямое отношение к роману Соколова. Выявляя мифопоэтическую основу романа, будем опираться на понимание мифа Й.Хейзингой: «Миф, в какой бы форме он не передавался, всегда есть поэзия. Рядом со всем, что выходит за границы логически выверенного суждения, и поэзия, и миф пребывают в

царстве игры ... Случается, что миф, играя, поднимается до высот, куда за ним не в силах последовать разум»¹. И следующая характеристика, даваемая Хейзингой мифу, указывает на его игровую основу и может быть отнесена к роману Соколова: пристрастие к «нелепостям и абсурду», «безмерное преувеличение и смешение пропорций», «беззаботные непоследовательности и прихотливые варианты»². Мифопоэтическая основа, имеющая игровую ориентацию, особенно ощутима в романе на уровне персонажа и языка, кроме того, она способствует формированию интертекстуального пространства, делаю его глубоким, и влияет на композиционное решение, на что также обратим внимание в процессе анализа.

■ **Интертекстуальный аспект языковой игры**

Свое место в культурном процессе Саша Соколов определяет в качестве авангардиста «не столько по стилю, сколько по мировоззрению, по способу мышления» и считает, что его литературное поколение ...имело свою миссию, которая была связана с модернистскими течениями»³. Он «верит в авангард» и в то, что «на русской почве он (авангард) может отличаться, как нигде»⁴. Уверенность Соколова справедливо основана на существовании в русской культуре сильной авангардной

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 149.

² Там же.

³ Соколов С. Спасение в языке: [Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал А.Михайлов] // Литературная учеба. – 1990. – N 2. – С. 180.

⁴ Там же.

традиции и на совершенно особом отношении этой культуры к речи, интересе собственно к слову, игре словом, на понимании его самоценности. По мнению Соколова, речь, загнанная в рамки реализма, «несчастлива и бездыханна». В авангарде убираются рамки, то есть перестает существовать контроль над словом, язык начинает развиваться, появляются новые формы.

Соколов не только мечтает «увидеть что-либо новое в плане языка» («Я по специальности, так сказать, стилист и пекусь в основном об этом»¹). Писатель в своем творчестве добивается значительных результатов в сохранении самобытности русского языка. Находясь долгие годы в эмиграции в чужой языковой среде, он ищет спасение в звучании и смысле родного языка («родина превращается в язык»²).

Именно язык, как тонко отмечают П.Л.Вайль и А.А.Генис, «экспериментальная делянка, на которой он выращивает свои образы, сад, в котором он срывает цветы для икебаны, не стесняясь, как и изобретатели этого искусства, подчинять их естественную форму своим художественным задачам»³.

«Его русский язык гибок и богат на удивление, – как бы вторит им Т.Толстая, – он словно бы открыл в нем такие закоулки, оттер от пыли такие оттенки и отливы, которых мы не замечали»⁴.

¹ Соколов С. Спасение в языке: [Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал А.Михайлов] // Литературная учеба. – 1990. – № 2. – С. 181.

² Там же. – С. 184.

³ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – № 1/2. – С. 14.

⁴ Толстая Т. Без названия // Огонек. – 1988. – № 33. – С. 20.

Писатель сам указывает на носителя культурной традиции, продолжателем которой он является. Это В.В.Набоков, интересующий Соколова в первую очередь как стилист: «Набоков работает с языком, как и я вижу свою основную задачу – развитие языка. А язык включает в себе все, все концы и начала: язык сам по себе насыщен чувствами, идеями»¹.

Для Соколова значим только тот автор, который изоциренно владеет языком, заставляет читателя забывать о сюжете. Интересен с этой позиции его довольно спорный отзыв о М.А.Булгакове: «... мне нужен язык, меня тематика мало интересует... Проза должна завораживать с самого начала и до конца, чтоб мне не было интересно, о чем этот роман»². Начало романа «Мастер и Маргарита» вызывает у Соколова ощущение «необязательных описаний», «неустоявшегося стиля», «не удивляет», «не поражает» (там же). Станный отзыв из уст писателя, который, по собственному признанию, отдает предпочтение таланту, воплощаемому в гротеск (Гоголь, Достоевский).

На своей «экспериментальной делянке» Соколов не только делает прививки, используя материал авторитетных для него мастеров прозы, но и возделывает чрезвычайно благодатную, но не совсем традиционную для культуры авангарда почву: живой народный язык. Писатель говорит, что несколько лет, проведенных им в деревне, среди стариков, не прочитавших в своей жизни ни одной книги, кроме Библии, дали ему больше, чем пять лет университета: «Старики подкованы Новым Заветом,

¹ Соколов С. Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа. (Интервью взял С.Адамов) // Юность. – 1989. – № 12. – С.66.

² Соколов С. «Время для частных бесед...» / Саша Соколов – Виктор Ерофеев (Предисловие О. Дарка) // Октябрь. – 1989, – № 8. – С. 199.

молитвами, Евангелием, которые знают почти наизусть. Духовная традиция не нарушена, живость мысли сохраняется. Литературная традиция заменяется устной: сказы, бывальщины, словотворчество»¹. Из сказок, бывальщин, скороговорок, словотворчества вырастает проза Саши Соколова, авангардиста по собственному признанию, который, кстати, заметил, что Гоголь, «вышедший из народных преданий, был авангардистом своего времени»².

Соколов открывает роман эпиграфами, которые, как известно, обладают всеми признаками цитаты, непосредственно отсылая к тому тексту, из которого извлечены. Кроме того, как правило, эпиграф призван сосредоточить внимание читателя на центральной идее произведения. Следовательно, эпиграфы могут быть рассмотрены в качестве центральных интертекстов романа, имеющих самое прямое отношение к его основной идее. В процессе анализа обратим внимание и на то, как использованные эпиграфы влияют на язык романа. Текст романа, таким образом, рассматривается в отношении к его эпиграфам, которое видится не иначе как игровое.

В качестве первого эпиграфа Соколов использует отрывок из «Деяний Святых Апостолов»: «Но Савл, он же и Павел, исполнившись Духа Святого и устремив на него взор, сказал: о, исполненный всякого коварства и всякого злодейства, сын диавола, враг всякой правды!

¹ Соколов С. Легко ли быть гражданином мира: [Беседа с писателем] // Учит. газ. – 1989. – 29 июля. – С. 2.

² Соколов С. Спасение в языке:[Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал А.Михайлов] // Литературная учеба. – 1990. – N 2. – С. 181.

Перестанешь ли ты совращать с прямых путей господних?»¹.

Эпиграф предваряет появление в романе учителя Павла Петровича Норвегова, «ветрогона» и «правдолюб», и его дальнейшую метаморфозу в Савла (Савла Петровича), школьные (и жизненные) деяния которого в сознании героя романа равны апостольским.

В.П.Руднев отмечает стилистическую связь эпиграфа со стихией «плетения словес». Этот стиль получил распространение в русской литературе XVI века и для него характерно нанизывание однородных словосочетаний, что также свойственно и стилю романа Соколова². Исследователь предлагает интересное сравнение: фрагмента «Жития Сергия Радонежского» Епифания Премудрого и отрывка из романа «Школа для дураков».

«Деяния Святых Апостолов» – книга, которую «ученик такой-то» получает из рук наставника Норвегова («...вот вам книга, сказал учитель»³), и единственная книга, которую два «я» героя романа воспринимают одинаково и из которой без труда запоминаются слова («...у нас память вообще-то плохая, вы знаете, но если что-нибудь понравится, то сразу запоминаем»⁴). Эти слова, прочитанные вслух и так не понравившиеся «отцу нашему» товарищу прокурору – ключ к пониманию центрального смысла романа: «Выпросил у Бога светлую Русь сатона, да же очервленил ю кровию мученическою. Добро, ты,

¹ Здесь и далее по тексту роман цитируется по следующему изданию: Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. – М.: «Огонек» – «Вариант», 1990. – С.9.

² Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 359.

³ Соколов С. Школа для дураков. – С. 51.

⁴ Там же. – С. 47.

диавол, вздумал, и нам то любо – Христа ради, нашего света, пострадать»¹. Слова достойны стать *первым* эпиграфом, но «спрятаны» в текст, так как таят в себе опасность прямолинейного истолкования основной мысли романа.

Осваивание романом стилистики эпиграфа носит игровой характер. Витиеватый монолог учителя, отраженный в больном сознании героя, пестрит игрой словами: «Мой молодой друг, ученик и товарищ, – сказал нам учитель, – в горьких ли кладезях народной мудрости, в сладких ли речениях и речах, в прахе отверженных и в страхе приближенных, в скитальческих суммах и в иудиних суммах, в движении о т и в стоянии н а д, во лжи обманутых и в правде оболганных, в войне и мире, в мареве и мураве, в стадиях и студиях, в стыде и страданиях, во тьме и свете, в ненависти и жалости, в жизни и вне ее – во всем этом и в прочем следует хорошо разобраться»².

Подхватив ритм понравившейся книги и почувствовав ее высочайший смысл, «ученик такой-то» начинает «плести» свою словесную ткань, получая удовольствие от самого процесса.

Необходимо отметить двойственность этой игры.

Во-первых, в игру вступает ребенок. На особенность языкового мышления ребенка обращает внимание З.Фрейд: «В то время, когда ребенок учится владеть запасом слов родного языка, ему доставляет очевидное удовольствие, «играя, экспериментировать» (Groos) этим материалом, и он соединяет слова, не связывая этого соединения со смыслом слов, чтобы достигнуть эффекта

¹ Соколов С. Школа для дураков. – С. 47.

² Там же. – С. 48.

удовольствия, получаемого от ритма или рифмы»¹. Об этом же пишет К.Чуковский: «По представлению ребенка, многие слова живут парами; у каждого из этих слов есть двойник, чаще всего являющийся его антитезой»².

Во-вторых, в игру вступает человек, обладающий шизоидным сознанием. Расстройство ассоциаций – один из симптомов шизофрении. Устойчивые сочетания как идей, так и их словесных выражений распадаются, чтобы вновь собраться в абсурдном по своим сочетаниям калейдоскопе. В этом случае мы имеем дело с так называемым «шизофреническим дискурсом» («шизофреническим языком»), который Ж.Делез определил как язык, сомневающийся в непреложности общепринятой логики, как язык абсурда, парадокса и нонсенса³.

В обыгрывании эпиграфа из «Деяний Святых Апостолов» наблюдаем пародийное отношение автора к используемому материалу. Причем дело имеем не только с пародией, но и с близкой ей стилизацией. Ю.Н.Тынянов, давая семиотическую интерпретацию теории пародии, пишет, что и пародия, и стилизация «живут двойной жизнью»: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их: пародией трагедии будет комедия... При стилизации этой

¹ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 295.

² Чуковский К. Лепые нелепицы. Из книги «От двух до пяти». Как дети слагают стихи // Узорочье жизни. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 196.

³ Делез Ж. Логика смысла. – М.: Изд. центр «Академия», 1995. – С. 107-121.

невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»¹.

Описание жизни «странного мальчика» и «деяний» его не менее странного учителя пародийны по отношению к «Деяниям Святых Апостолов». Смещение обоих планов очевидно. Но здесь нет следования за стилем с целью преодоления его. Мы имеем дело с игрой стилем, что, по определению того же Тынянова, есть стилизация². Но Тынянов обращает внимание и на то, что «стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»³. У Соколова мы наблюдаем и это.

Таким образом, мы действительно имеем дело и с пародией, и со стилизацией, но использует эти приемы автор специфично: прибегает к редуцированной форме пародии – к технике пастиша. Это в определенной степени сближает С.Соколова с культурой постмодерна. И.П.Ильин, комментируя понятие «пастиш», замечает: «Все теоретики постмодернизма указывают, что пародия в нем (в постмодернизме) приобретает иное обличие и функцию по сравнению с традиционной литературой»⁴. Далее обращается внимание на то, что постмодернизм предлагает «двойное кодирование», то есть постоянное пародическое сопоставление двух (или более) текстуальных миров. Пастиш – это фантазия и одновременно пародия, «изнашивание стилистической маски» и игра стилем, в которой нет мотива пародии.

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 201.

² Там же. – С. 200.

³ Там же. – С. 201.

⁴ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 222.

«Деяния Святых Апостолов» – это предмет и пародии, и стилизации, источник интертекстов и ключ к смысловому содержанию романа.

Второй эпитафия, по признанию автора, заключает оценку ситуации в России: «Я взял эпитафией к “Школе для дураков” одиннадцать русских глаголов, составляющих исключение из до сих пор не известного мне правила. Гнать – держать – бежать – обидеть – слышать – видеть – и вертеть – и дышать – и ненавидеть – и зависеть – и терпеть. За прошедшие после написания романа десять лет мой взгляд на российскую ситуацию еще более помрачнел»¹. Каким образом Соколов в годы ученичества «прошел мимо» этого перечисления, ставшего школьным фольклором, можно только догадываться: сын высокопоставленного государственного чиновника, высланного из Канады, в Москве посещал школу в пролетарском районе, где в методике преподавания русского языка такой прием не был использован. Что само по себе удивительно.

Напрасно В.П.Руднев связывает эпитафия только с нелегкой жизнью ученика спецшколы («...в нем как бы заанаграммирован весь его мир»²). В нем заанаграммирован мир в целом, о чем свидетельствует авторское истолкование эпитафия.

Интересно, что в списке глаголов Соколов ошибочно употребляет глагол «бежать» и «забывает» глагол «смотреть». Эта «ошибка» говорит о многом. Во-первых, без глагола «смотреть» писатель вполне может обойтись,

¹ Генис А. Горизонты свободы. Саша Соколов // Звезда. – 1997. – N 8. – С. 236.

² Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 359.

имея в ряду перечисления глагол «видеть», смысловое наполнение которого значительно глубже (вспомним Б.Брехта: «А вы умеете не смотреть, но видеть...»). Глагол «бежать» «вытолкнут» в эпиграф всем текстом романа. Это главное действие, которое мечтает совершить герой, бегущий из дома «отца нашего» прокурора в «школу для дураков» и из школы в страну вечных каникул, в свободный «Край Одинокого Козодоя, птицы хорошего лета»¹. Действие, несущее свободу, и действие, причиняющее боль: «Беги из дома отца твоего и не оглядывайся, ибо, оглянувшись, узришь ты горе в глазах матери твоей, и горько станет тебе, бегущему по мерзлой земле во вторую школьную смену»². Действие, желанное не только для героя, но и автора, осуществляющего свой побег к свободе, о форме которого скажем чуть ниже. Этот «стишок», по мнению В.П.Руднева, актуализирует в романе «мощную стихию детского фольклора – считалок, прибауток, переделанных слов»³.

Согласимся, что «мощная стихия детского фольклора», активно проявляющаяся в стилистике романа, имеет непосредственное отношение к данному эпиграфу, но отметим, что она находится в смысловой оппозиции к нему: в очевидной бессмыслице она утверждает абсолютную свободу, что является, в свою очередь, генетическим признаком игры и у Ницше, и у Фрейда, и у Хейзинги. Поэтому не стоит актуализировать посредством данного эпиграфа фольклорные интертексты романа. Но

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 57.

² Там же. – С. 86.

³ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 359.

следует обратить внимание на другую актуализацию: употребление в романе инфинитива.

Дж.Фридман считает, что автор романа дает своему рассказчику силу подчинить себе течение времени. «Недавно (сию минуту, в котором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке». – Таким образом, – пишет Фридман, – он лишает время его силы и добивается абсолютной свободы...»¹. «Странное» время в романе не имеет линейного измерения, одновременно являясь в сознании героя прошлым, настоящим и будущим: «Смиритесь! ни вы, ни я и никто из наших приятелей не может объяснить, что мы разумеем, рассуждая о времени, спрягая глагол есть и разлагая жизнь на вчера, сегодня и завтра, будто эти слова отличаются друг от друга по смыслу...»². Категория инфинитива, лишенная временной характеристики, как нельзя более точно отражает эту особенность сознания героя. Ж.Делез замечает, что инфинитив несет в себе время, внутреннее для языка, для того, чтобы выразить смысл или событие. Он соединяет интериорность языка с экстериорностью бытия и наследует коммуникацию между событиями³.

Кроме того, Соколов стилистически и смыслово обыгрывает инфинитивную цепочку эпитафия, противопоставляя ей в тексте нечто подобное по форме, но принципиально отличное по содержанию: мечтая о лете и о свободе, им приносимой, «ученик такой-то» с упоением слушает монолог учителя: «Вы могли бы грести и плавать,

¹ Фридман Дж. Ветру не указ. Размышления над текстами романов «Пушкинский дом» А. Битова и «Школа для дураков». Соколова // Литературное обозрение. – 1989. – N 12. – С. 16.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 28.

³ Делез Ж. Логика смысла. – М.: Изд. центр «Академия», 1995. – С. 222.

бегать и прыгать, играть в ножички и разрывать цепи, закаляться как сталь, писать стихи, рисовать на асфальте»¹.

В «измененном сознании» инфантильного героя мы находим многочисленные осколки «фольклорного воспитания»: считалки, поговорки, скороговорки, в которых огромная роль отведена языковым играм, на что мы далее обратим внимание, непосредственно обратившись к этому явлению.

Третий эпиграф, взятый Соколовым из новеллы Э.По «Вильям Вильсон» («То же имя, тот же облик»²), оказывает меньше влияния на непосредственный процесс формирования языковой стихии романа, чем первые два, но важен как источник интертекстуальности и как комментарий личности главного героя: он не только актуализирует тему двойничества, но и указывает на трагичность и смертельную опасность «раздвоения» личности. У Э.По героя преследует двойник. Пытаясь избавиться от странного спутника, герой убивает своего дублера. Итог трагичен: убийство двойника обернулось самоубийством героя. В интертекстуальном пространстве романа прочитывается и другой рассказ Э.По: «Правда о случившемся с мистером Вольдемаром», герой которого сам повествует о собственной смерти, что позволяет связывать его с Норвеговым, дающим оценку факту собственной смерти: «Умер, просто зло берет»³. (Этот источник интертекстуальности подсказан В.П.Рудневым⁴).

Далее предстоит еще не раз обращать внимание на то, как роман обыгрывает интертексты. Но уже сейчас

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 136.

² Там же. – С. 9.

³ Там же. – С. 183.

⁴ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 360.

очевидно, что интертекстуальность ярко проявляет свою игровую природу прежде всего на языковом уровне. Один из самых распространенных видов интертекста, встречающихся на этом уровне – речевые клише, которые и станут предметом дальнейшего внимания.

Крылатое выражение «школа для дураков» давно бытует в народной речи как обозначение учебного заведения для детей, отстающих в умственном развитии. Это позволяет говорить о цитатной природе названия романа. Интересно, однако, что выражение вошло в «Словарь современных цитат» К.Душенко не как народное, анонимное, а как название романа Саши Соколова¹. Следовательно, оно получило «вторую жизнь» и теперь, в современном культурном пространстве ассоциируется сначала с романом Соколова и только потом – с конкретным видом учебных заведений.

Обозначая цитатную природу названия, тем самым обращаем внимание на логику присутствия в романе чужого слова, так как текст романа есть отношение к своему названию.

Речевое клише «школа для дураков» приходит в роман и становится его названием «с подачи» героя, обработано его сознанием, обыграно и принято его языком («Дорогой автор, я назвал бы вашу книгу ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ; знаете, есть Школа игры на фортепьяно, Школа игры на барракуде, а у вас пусть будет ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ, тем более, что книга не только про меня или про

¹ Душенко К.В. Словарь современных цитат. – М.: Аграф, 1997. – С. 330.

н е г о, д р у г о г о, а п р о в с е х н а с, в м е с т е в з я т ы х, у ч е н и к о в и у ч и т е л е й»¹).

Автор ведет свою игру: пишет роман. Герой, рожденный в этой игре, понимает ее правила и живет по их законам: «Вы вправе поступать с нами, героями и заголовками, как вам понравится, так что ... валяйте: ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» (там же). Это замечание позволяет характеризовать сам процесс выбора названия как игровой: автор, обсуждающий со своим героем проблему выбора названия романа – подчеркнуто условная ситуация, которая осознается читателем как ситуация «невзаправду».

Таким образом, выражение «школа для дураков» заимствовано автором как буквально – из народной речи, так и в игровом аспекте – у собственного героя. И это не единственный пример «осваивания» автором языка героя. Их сближает и общность зачина, рефреном проходящего через весь роман («Дорогой ученик такой-то, я, автор книги...» – «Дорогой автор...»), и сходная образность языка, и структура повествования, к чему мы еще обратимся, анализируя композиционное решение романа. Образцом заимствования автором языка героя может послужить финальный монолог автора: «Ученик такой-то, разрешите мне, автору, перебить вас и сказать, как я представляю себе момент получения вами долгожданного письма из академии, у меня, как и у вас, неплохая фантазия, я думаю, что смогу...»².

Мы наблюдаем размывание границы между автором и персонажем, что влечет за собой появление имплицитного героя и единого языкового поля романа, на

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 177.

² Там же. – С. 170-175.

котором и «произрастает» центральная метафора романа «школа для дураков», вынесенная на обложку.

«Школа для дураков» – это метафора мироустройства, с которым не согласны ни герой, ни его автор. Если герой, как пишет А.А.Генис, «пытается сбежать на природу, на дачу, в “страну вечных каникул”, вырваться не только из школы, но и из самой истории, которая тащит его не туда, куда ему надо, а туда, куда надо всем»¹, то автор, также тоскующий по свободе, создает текст, сама форма которого свободна: поток сознания. Не случайно о публикации романа на родине в конце 70-х годов речи идти не могло. Не случайно и то, что роман создается Соколовым в ситуации, когда писатель пытался бежать «из самой истории», чтобы стать свободным, а значит иметь возможность писать: «“Школу для дураков” я написал в России, на Волге. Я работал там егерем в одном лесном хозяйстве... Решил жить за городом, на воле»².

Мир несвободы проникает в сознание героя и находит отражение в его языке, принося в него свои речевые клише («жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы...», «бороться и искать, найти и не сдаваться...»³). Сознание, стремящееся к свободе, протестует, и клише переживают удивительные метаморфозы: «униженные и оскорбленные» становятся «униженными и окровавленными»⁴, увольнение «по собственному желанию» случается «по щучьему

¹ Генис А. Горизонты свободы. Саша Соколов // Звезда. – 1997. – № 8. – С. 237.

² Соколов С. «Время для частных бесед...» / Саша Соколов – Виктор Ерофеев (Предисловие О. Дарка) // Октябрь. – 1989. – № 8. – С. 197.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 82.

⁴ Там же. – С. 135.

велению»¹, «почетный караул» превращается в «почтенный»², шагающая по долинам и по взгорьям вперед дивизия рождает «шагающего по долинам небытия и нагорьям страданий» любимого наставника³), бюро пропаганды и агитации трансформируется в «женевское туристическое бюро пропаганды и агитации за лучшую семейную жизнь»⁴, надежды и планы на будущее становятся и вовсе абсурдными «надеждами и планктоном на будущее»⁵, отдел народного образования зло преобразуется в «отдел народного оборзования»⁶.

Насыщенность языка клише, имеющими идеологическую окраску, – один из ярких показателей внутренней несвободы человека, его ангажированности «системой». Человек, верно служащий системе, не осознает своей несвободы, к свободе не стремится, следовательно, он не только не пытается освободиться от клише, но, наоборот, активно использует их, причем не только идеологизированные, но и любые другие. Свободная от речевых клише речь из уст такого героя не звучит. Примером может служить речь отца «ученика такого-то» – прокурора: «вчера у него было тяжелое заседание, он говорит, что *дьявольски устал*, но зато все *получили по заслугам*... Знаем мы этих инвалидов, – усмехается папа, – этим бы инвалидам *баржи грузить*, а

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 152.

² Там же. – С. 167.

³ Там же. – С. 125.

⁴ Там же. – С. 135.

⁵ Там же. – С. 153.

⁶ Там же. – С. 167.

не на скрипачках пиликать, будь моя воля, они бы у меня попиликали, моцарты фиговы»¹.

Напротив, игровое отношение к речевому клише говорит о внутренней свободе или, по крайней мере, о явном к ней стремлении, что мы и обнаруживаем у «ученика такого-то».

В качестве речевых клише в романе достаточно часто используются широко известные цитаты, что уже отмечалось выше, но их эксплуатация может носить несколько иной характер. Языковой мир романа органично и эмоционально впитывает то, что безоговорочно принимается и автором, и персонажами: «Знайте, друзья, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – господи! – есть же в конце концов покой и воля»², – утверждает ветрогон Норвегов. «Рыцарь без страха и упрека географ шел один против всех с открытым забралом, разгневанно. Он может подумать обо мне плохо, – волнуется автор романа, – решит, пожалуй, что я никуда не похужу – ни как поэт, ни как гражданин»³. Подобным образом чужим словом пользуются герои, стремящиеся к свободе. Они его действительно «обыгрывают», а не используют ввиду отсутствия собственного, как мы наблюдали это у отца прокурора.

Можно говорить о специфическом культурном ареале, о некой «резервации», в которой человек может обрести свободу. Для Саши Соколова и его персонажей

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 155.

² Там же. – С. 23.

³ Там же. – С. 176.

такой резервацией становится язык. Механизмом проникновения на заветную территорию является игра.

Обыгрывание речевого клише у Соколова может носить форму каламбура, что мы уже наблюдали выше. Но каламбур используется автором весьма разнообразно как одна из разновидностей игры слов, формирующая особый языковой мир романа. Следовательно, он должен быть рассмотрен особо. Но прежде обратимся к работе З.Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному»¹, в которой обнаружим обоснование игровой природы каламбура.

«Остроумие есть игривое суждение», – такую характеристику остроумия Фрейд находит у К.Фишера и предлагает свою аналогию: «подобно тому, как эстетическая свобода заключается в игривом созерцании вещей»². «Игривое суждение» основывается на игре слов, которая может быть достаточно разнообразной. Одной из ее разновидностей и является каламбур, очевидную склонность к использованию которого находим у Соколова.

Анализируя технику остроумия в целом и технику каламбура в частности, Фрейд отделяет каламбур от «настоящей игры слов» и ставит его на более низкую ступень остроумия: каламбуры – это те остроты, которые «считаются низшей разновидностью остроумия, вероятно, потому что они – “самые дешевые” и могут быть созданы с затратой наименьшего количества энергии»³.

¹ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991.

² Там же. – С. 177.

³ Там же. – С. 213.

Если в «настоящей игре слов» слово обыгрывается и в смысловом и звуковом плане достаточно глубоко, причем звуковая сторона игры интересна только в том случае, если она рождает смысловую игру, то «каламбур удовлетворяется тем, что оба слова, употребляемые для обоих значений, напоминают друг друга благодаря какому-нибудь большому сходству, будь это общее сходство их структуры, рифмоподобное созвучие, общность некоторых начальных букв и т.п.»¹.

«Каламбур – это неудачная игра слов, потому что он играет словом не как словом, а как созвучием», – цитирует Фрейд Фишера, пытавшегося резко отграничить каламбуры от игры слов. Не отделяя каламбур от игры слов, Фрейд приходит к выводу, что каламбур «является только подвидом группы, которая достигает своей вершины в собственно игре слов»².

В «Литературном энциклопедическом словаре», изданном в 1987 году, находим оба понятия: «Игра слов», «Каламбур»³. Но авторы словаря не дают определения явлению «игры слов» и отсылают нас к статье «Каламбур», в которой и дается это определение: «КАЛАМБУР, игра слов, использование многозначности (полисемии), омонимии или звукового сходства слов с целью достижения комического эффекта»⁴.

Учитывая фрейдовскую тенденцию сближения каламбура и игры слов, нашедшую отражение и в

¹ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 213.

² Там же. – С. 215.

³ Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 113, 145.

⁴ Там же. – С. 145.

современном «Литературном энциклопедическом словаре», также позволим себе синонимичное употребление (использование) этих понятий. Но случаи, когда автор достигает «настоящей игры слов», то прибегая к технике каламбура, то достаточно далеко от нее уходя, будем подчеркивать.

Каламбуры Соколова достаточно разнообразны. В потоке сознания героя преобладают каламбуры, основанные на созвучии; среди них обнаруживаем сопоставление созвучных слов в одном семантическом контексте: «теперь вас уволят по собственному, но, собственно, на каком основании?»¹. Но значительно чаще писатель использует замену одного из слов, входящих в устойчивое словосочетание (половицу, узнаваемую цитату, речевое клише, поговорку), созвучным ему словом, имеющим иронический смысл в сочетании с контекстом: «два ученых, подающих одежды» (подающих надежды)², «на вашей нервной почте» (нервной почве)³, «капля... торжественно капнет в Лету» (канет в Лету)⁴, «дежурил в почтенном карауле» (в почетном карауле)⁵, «с таким положением лещей (положением вещей) трудно не согласиться»⁶, «мотив из Детей капитана Блэда» (Гранта,

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 149.

² Там же. – С. 123.

³ Там же. – С. 133.

⁴ Там же. – С. 141.

⁵ Там же. – С. 167.

⁶ Там же. – С. 178.

Блада)¹, «болекровие» (белокровие)², «статья печатается в беспорядке дискуссии» (в порядке дискуссии)³.

Замена, казалось бы, должна приводить к переосмыслению клише, тогда каламбур «заиграет». Что и наблюдаем в каламбурах «капнет в Лету», «болекровие», «в беспорядке дискуссии» и многих других. Но гораздо чаще встречаемся с подчеркнуто абсурдным замещением, основанном только на созвучии («положение лещей», «Дети капитана Блада» и другие). Комизм возникает именно в результате абсурдности сочетания. Подобные замещения «оправдываются» и «странным сознанием» героя-повествователя, и его инфантилизмом: понятно, почему подсознание рождает не подкрепленные смыслом, но «забавные» ассоциации, а пристрастие к подобного рода играм есть следствие инфантилизма. Фрейд указывает на характерную для ребенка склонность к «бессмысленному, нецелесообразному поведению, которое объясняется стремлением получить удовольствие от бессмыслицы»⁴. Бессмысленным и нецелесообразным может быть и «речевое поведение» ребенка. Этим могут быть парадоксально мотивированы и абсурдные каламбуры Соколова.

Добавим, что Фрейд обращает внимание и на аналогичное «речевое поведение» взрослого человека, находящегося под влиянием алкоголя или наркотиков и сближаемого с ребенком, «которому доставляет удовольствие свободное распоряжение течением

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 96.

² Там же. – С. 83.

³ Там же. – С. 104.

⁴ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 296.

собственных мыслей, без необходимости соблюдать логическую связь»¹.

Каламбуры, образуемые при замещении одного из слов, входящих в устойчивое словосочетание, имеют интертекстуальную основу, так как любое устойчивое словосочетание представляет собой цитату, которая чаще всего анонимна, но может быть и авторской. Такую игру Фрейд характеризует как «намеки на цитату». Удовольствие, получаемое от этой игры, опирается на возможность вновь обрести нечто известное, на возможность «опознания» (термин Фрейда). У Соколова в процессе «опознания» активно задействован читатель. Мы отмечаем этот игровой аспект интертекстуальности, говоря о ее склонности к формированию в тексте загадок, ребусов и т.п.

Каламбур может рождаться и в результате сгущения и смещения, которому подвергается узнаваемая цитата или речевой оборот. Эта техника также описана Фрейдом. В романе «Школа для дураков» наблюдаем ее в обыгрывании узнаваемой пушкинской цитаты: «Спой мне песню, как синица за водой по утру шла» («Спой мне песню, как синица / Тихо за морем жила; / Спой мне песню, как девица / За водой по утру шла»²). Исходный текст «провоцирует» смещение в сознании героя. Но видоизмененная цитата сохраняет и остатки неабсурдного смысла исходного текста. Оправданием появления этой цитаты с элементами каламбура в тексте может снова быть ошибка «измененного сознания» героя, с его «расстроенной» склонностью к речевым ассоциативным

¹ Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 297.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 245.

играм. Подобные каламбурные образования весьма напоминают оговорки, которые также исследовал Фрейд. К.Чуковский пишет о том, что навязывание предметам несвойственных им функций и признаков увлекает ребенка как забава, а в «русских малых фольклорных жанрах эта забава принимает характер игры в обмолвку»: «полтора молока кислого кувшина», «лыко мужиком подпоясано»¹.

Кроме каламбуров, строящихся на созвучии, Соколов использует каламбуры, основанные на полисемии и полной и частичной омонимии: «весь город в такую погоду уехал за город»², «бери гребни и гребни домой»³, «это добро в доме никогда не переводится и не переводится зря» (о спирте⁴).

«Собственно игра слов» («настоящая игра слов» по определению Фрейда) представлена в романе не менее ярко и разнообразно, чем один из ее подвидов – каламбур.

В качестве «собственно игры слов» могут быть представлены «остроумные перечисления» (термин, используемый Фрейдом). «Качайте пиво из бочек и детей в колясках»⁵ – присоединение при помощи союза «и» уравнивает несравнимое, придавая глаголу разные смыслы. Другой пример: «утомленные поисками и солнцем»⁶. Комический эффект рождает перечисление,

¹ Чуковский К. Лепые нелепицы. Из книги «От двух до пяти». Как дети слагают стихи // Узорочье жизни. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 165.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 129.

³ Там же. – С. 154.

⁴ Там же. – С. 172.

⁵ Там же. – С. 48.

⁶ Там же. – С. 146.

происходящее внутри устойчивого словосочетания, которое таким образом «распространено» дополнительным членом. Кроме того, одно и то же означающее соответствует не одному, а нескольким означаемым, что и придает словосочетаниям комический смысл. Идет игра значениями слов, которая так характерна для постмодернизма.

Соколов может обыгрывать двусмысленность буквального и метафорического значения устойчивого словосочетания: «на вас лица нет, на вас только рубашка и брюки»¹; он использует разложение слов на составляющие и обыгрывает возникающие при этом «новые» смыслы: «мы рекомендовали бы занятия музыкой, на любом инструменте, терапия..., аккордеон, скрипка, фортепьяно, скорее форте, чем пьяно»².

Такое пристальное внимание к каламбурам и игре слов у Соколова может показаться излишним. Однако столь детальный анализ этого явления вполне уместен, если брать во внимание традиции русской игровой прозы, в рамках которой и рассматривается творчество писателя. Соколов является прямым продолжателем традиций Ф.М.Достоевского, чья любовь к каламбурам известна (об этом см. главу «Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского» в книге М.С.Альтмана «Достоевский. По вехам имен»³). Соколов, следуя традициям русской культуры, использует каламбуры в целях создания не только комического эффекта, но и поистине трагического. «Бывают каламбуры

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 178.

² Там же. – С. 82.

³ Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. – С. 209-246.

в полном смысле этого слова трагические», – их и обнаруживает Альтман у Достоевского¹. Интересно, что в одном из «трагических» каламбуров Соколов обыгрывает именно Достоевского: «униженные и окровавленные»². Альтман пишет, что «не все “многозначности” в произведениях Достоевского одинаково значимы: одни из них беглы и мимолетны, другие крепко связаны со всей идейно-художественной концепцией произведения и характеризуют героя и драматическую ситуацию с новой стороны»³. Тем не менее, он начинает с наиболее простых и элементарных примеров для того, чтобы создать целостную картину использования игры слов Достоевским. Автор данного учебного пособия разделяет точку зрения исследователя и движется по этому же пути, анализируя игру слов в романе Соколова.

Игра, основанная на разложении слов на составляющие, используется Соколовым для создания комического эффекта или с целью демонстрации остроумия героя, а также особого состояния его сознания, но и для весьма серьезных целей. М.Н.Липовецкий обращает внимание на существование в романе своеобразных «речевых лавин», лишенных знаков препинания и представляющих собой поток перетекающих друг в друга метафор, идиом, цитат, в которых на первый план выходят ритмические и фонические отношения⁴.

¹ Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. – С. 211.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 135.

³ Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. – С. 211.

⁴ Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Нов. лит. обозрение. – 1998. – N 30. – С. 183.

Такие «речевые лавины» разбросаны по всему тексту, но особенно интересны они в первой главе, так как из их ритмического и метафорического «материала» рождаются некоторые персонажи и образы романа¹. Порожденные «речевыми лавинами» метафорические сцепления, как верно замечает Липовецкий, «в дальнейшем начинают существовать абсолютно самостоятельно: так появляется из ветки акации женщина Вета Акатова, так из слова «билеты» проступает река Лета... и многое другое»².

Заметим, что в этих «речевых» («словесных») метаморфозах Соколов активно использует технику каламбура. Обыгрывание каламбуром омонимии в сочетании с использованием фонической ассоциации прочитывается в «процессе» рождения в романе одной из героинь: «... как твое имя меня называют веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги»³. Здесь же и разложение слов на составляющие для создания и обыгрывания новых смыслов: «...тарарам трамваи т р а м в а и а и вечер добрый билеты би леты чего не Леты реки леты ее нету Вам аи цвета» (там же). П.Л.Вайль и А.А.Генис пишут, что Соколов исповедует пантеизм языка, «у него говорящая лексика, фонетика, синтаксис, грамматика», писатель «охотно вслушивается в приставку, суффикс, глагольную форму, падежную флексию»⁴. Этими словами можно прокомментировать вышеприведенные цитаты, точнее,

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 16-17, с.40-42.

² Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Нов. лит. обозрение. – 1998. – N 30. – С. 183.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 16.

⁴ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – N 1/2. – С. 16.

именно эти цитаты и позволяют констатировать пантеизм языка у Соколова.

Еще один пример «обыгрывания с расчленением» – выделение из глагола «иссякнуть» «странного слова “с я к у”». Согласимся с Вайлем и Генисом, которые увидели в этом «обрубке» причину рождения «целой гравюры в стиле Хокусая – с заснеженным пейзажем ... и обратившимися в японцев путейцами Мурوماцу и Цунеосан»¹. О рождении в романе слова «с я к у», об особой чувствительности героя к звучанию японского слова вспомним еще раз, читая четвертую главу романа, в которой наставник Норвегов декламирует «ученикам таким-то» считалку о трех японцах и трех японках, прекрасней которой, по его определению, нет.

Выше уже обращалось внимание на то, что в измененных сознаниях героев (ученика и учителя) обнаруживаются многочисленные осколки «фольклорного воспитания»: песни, считалки, поговорки, скороговорки, пустоговорки, пестрящие перевертышами и нелепицами. Ритм, поэтическое слово, языковая игра занимают в них последнее место. «Между тем, – пишет К.Чуковский, – большинство сохранившихся в народе детских песен не только возникли из игр, но и сами по себе суть игры: игры словами, игры ритмами, звуками». Перевертыши и нелепицы, по его мнению, есть такое же порождение игр². Поэтическая красота, игра не бывают в фольклоре самоцелью, они всегда соседствуют с пользой, с практическим применением. Чуковский замечает, что

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 13-14.

² Чуковский К. Лепые нелепицы. Из книги «От двух до пяти». Как дети слагают стихи // Узорочье жизни. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 182.

такие игровые фольклорные образования словно созданы для того, «чтобы стимулировать умственные силы ребенка для борьбы с извращением истины»¹, они свидетельствуют о «благодатной тяге к преодолению хаоса», не будь которой, ребенок еще до пятилетнего возраста сошел бы с ума². И наставнику Норвегову, и его ученику присуща эта самая «благодатная тяга к преодолению хаоса», которая и реализуется через игровое к нему (хаосу) отношение (кстати, о постмодернистском преодолении хаоса посредством вступления с ним в «игровой диалог» пишет М.Н.Липовецкий, опираясь именно на роман Соколова³).

Для Соколова и его героев «польза» считалок, скороговорок и им подобных образований заключается еще и в их «благозвучности», в красоте звучания. Прекрасно, «не имея в виду никого и ничего, рассказывать самому себе неувядающие считалки: эники-беники ели вареники, или: вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана»⁴. В другой «неувядающей считалке» Соколов допускает знаменательную оговорку: «черный с белым не берите» (вместо «черный с белым не носите»⁵). Замена слова происходит под влиянием рифмы: не берите – говорите («не носите – говорите» не звучит). Смысловый ряд (в данном случае традиционное использование) для героя менее важен, чем звуковая организация. И в том, и в

¹ Чуковский К. Лепые нелепицы. Из книги «От двух до пяти». Как дети слагают стихи // Узорочье жизни. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 184.

² Там же. – С. 180.

³ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 187.

⁴ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 136.

⁵ Там же.

другом случае считалка не используется по своему прямому назначению: как игра на удачу (то есть тот вид игры, который Й.Хейзинга определяет как «игру в кости», смысл которой заключается в случайном удачном выпадении выигрышного результата¹). Считалки «всплывают» в сознании героев как магические заклинания, обращенные к самому себе. Поэтому особенно привлекательны те из них, где «здравого смысла» меньше, а звуковой игры и «докучности» (цепочки повторяющихся слов, сцен, ситуаций) больше: «Жили-были три японца – Як, Як-Цидрак, Як-Цидрак-Цидрони, жили-были три японки – Цыпа, Цыпа-Дрипа, Цыпа-Дрипа-Лимпомпони; все они пережились: Як на Цыпе, Як-Цидрак на Цыпе-Дрипе, Як-Цидрак-Цидрони на Цыпе-Дрипе-Лимпомпони»².

Предположение о специфичности «пользы» считалок для героя романа вполне согласуется с традицией, зафиксированной В.Я.Проппом в его суждении о цепевидных докучных сказках: «Нагромождения слов интересны только тогда, когда и слова сами по себе интересны»³. Обыгрывания, повторы «интересных» слов, ярких по звучанию, экзотических или загадочных по смыслу, привлекательны для героев и автора. Эти «магические» заклинания призваны вернуть ощущение свободы, так необходимой, но утраченной с уходом детства.

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 73.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 136.

³ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М.: Наука, 1976. – С. 247.

Прочтение в тексте романа скороговорки «как скороговорки» – это клише читательского восприятия. Тем не менее, скороговорка всегда у Соколова именно «звучит», она слышится герою как что-то несомненно важное: «...у нас непорядок со временем и есть ли смысл заниматься каким-то серьезным делом например *чертить чертежи черными чернилами*»¹ (пунктуация автора). Игровая суть скороговорки, заключающаяся в повторении одних и тех же труднопроизносимых звуков и их сочетаний, казалось бы, должна быть утрачена в написанном и «читаемом про себя» тексте. У Соколова скороговорка действительно теряет свою «педагогическую» (обучающую) функцию: перестает быть речевым упражнением. Но она сохраняет свою игровую сущность, которая и проявляется в фонетической игре. Вместе с тем, как было отмечено выше, использование скороговорки не сводится и только к фонетической игре.

Обилие элементов фольклора (в частности, детского) в тексте романа может иметь и такое объяснение: являясь частью положительного опыта ребенка, фольклор прочно обосновывается на уровне бессознательного, а затем легко всплывает в шизофреническом сознании героя и обыгрывается им.

Использование фольклора по отношению к герою «в педагогических целях», несмотря на игровую сущность, вызывает в его сознании ужас. В школе, в актовом зале («в так называемом зале для актов»²) пятьдесят идиотов готовятся к концерту – репетируют плясовую балладу «Бояре, а мы к вам пришли»: «Бояре, она дурочка у нас,

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 81.

² Там же. – С. 139.

молодые, она дурочка у нас, – пели одни. Бояре, а мы выучим ее, молодые, а мы выучим ее, – обещали другие» (там же). Звуки репетиции доносятся до наставника и «учеников таких-то», беседующих в «печальных пределах» школьного туалета, обозначенного как «пункт М»: «Безучастно хлопали литавры, медленно извиваясь, ползли гобои, гудел большой барабан с нарисованной на боку козлиной мордой, в припадке истерии конвульсировал жесткокрылый рояль – сбиваясь, фальшивя и глотая собственные клавиши»¹. Исполненный учениками спецшколы псевдофольклорный текст «Бояр» получает «очужденное» звучание и наполняется трагическим смыслом, рождая в сознании героев ужас, под воздействием которого и возникает сюрреалистическая картина сошедшего с ума оркестра. Адаптированный для спецшколы текст отражает актуальную проблему: «она дурочка у нас» – «а мы выучим ее» (там же).

Детская фольклорная игра «Бояре», сопровождающаяся песенными припевками, разыгрывается в жанре кошмарного театра абсурда, но суть ее остается прежней: выбор невесты. «Невеста», после того, как ее «выберут», должна «прорваться» сквозь сцепленные руки «выбирающих». Если ей это не удастся, то она остается в команде «выбирающих».

Нет сомнения, что Соколов «учитывает» весь текст и смысл игры-баллады в перспективе развития действия своего романа. В «хоре дураков», «среди голосов, свившихся в бестолковый, бессмысленный, безголосый шумный клубок шума»², он выбирает один,

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 139.

² Там же.

«прорвавшийся» и явившийся «воплощением чистоты, силы и смертельной торжественной горечи» (там же). Это голос «Прекрасной Дамы» учителя Норвегова, ученицы спецшколы Розы Ветровой. Он «был подобен парению раненой птицы, был снежного сверкающего цвета, пел голос бел, бел голос был, плыл голос, голос плыл и таял, был голос тал» (там же).

Сквозь текст очевидно «проступает» белое платье лирической героини А. Блока – девушки, поющей в церковном хоре:

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луже¹.

Только голос, вырвавшийся из «зала для актов» и услышанный из мрака «пункта М», не рождает чувства, что «радость будет». Он не летел в купол, а опускался в преисподнюю, «вырастал и падал, дабы возрасти», он был «гол, упрям и наполнен пульсирующей кровью девушки», поющей некий «Гимн просветленного человечества»². В интертекстуальном пространстве романа трагическая ирония современного автора подменяет церковный хор хором «школы для дураков». (Отметим, что и у Блока это стихотворение имеет самое непосредственное отношение к миру детства: оно помещено поэтом в разделе «Детское» сборника «Нечаянная радость»).

¹ Блок А. «Девушка пела в церковном хоре...» // Блок А. Лирика. Театр. – М.: Правда, 1981. – С. 83.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 139.

Игровое использование речевых клише, каламбур, фонические языковые игры, опирающиеся на фольклорные традиции – все это есть проявление игровой природы языка романа. Кроме них на языковом уровне очевидны и игровые традиции отношения к слову русских футуристов (выше отмечалось, что писатель и сам говорит о своей принадлежности к традициям русского авангарда).

Среди русских авангардистов начала XX века, повлиявших на языковые игры Соколова, выделяется В. Хлебников. Упорное стремление Хлебникова обновить, оживить слово, выявить его глубинный смысл, сделать его основой для целого ряда значений и звучаний свойственно и Соколову, который пытается реализовать мечту Хлебникова: «найти, не разрывая корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое»¹. Хлебников из корня «смех», пользуясь законами русского словообразования, создает целое стихотворение («Заклятье смехом»). Соколов, пользуясь теми же законами русского словообразования, выделяет в слове «ветка» (или в слове «почта») корень и создает в первом случае один из центральных персонажей романа – Вету Аркадьевну (в дальнейшем обратимся подробнее к игровой природе имени собственного в романе), во втором случае – ряд слов, объединенных общностью звучания («почта – почтамыт – почтимте – почтите – почуле – почти что»²). Соколов в своем словотворчестве, как и Хлебников, демонстрирует значимость звука в слове, оттесняя значимость содержания на второй план (об этой

¹ Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 59.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 132.

особенности отношения к звуку у Хлебникова пишет Г.Почепцов¹). Производящими у Соколова могут быть не только корни, но и просто части слова, обладающие самостоятельным смыслом: выше уже обращалось внимание на слово «сяку», рожденное из «ис-сяк-нуть», не наполненное смыслом, но вызывающее звуковые ассоциации и рождающее «японскую тему» в романе. Слово «би-леты» становится причиной появления в романе реки Леты. Соколов не ищет «волшебный камень превращения», но находит «волшебную зону», где со словами происходят метаморфозы, измененное сознание своего героя.

Хлебникову принадлежит интересное замечание об отношениях «разума» и «звука», под которым, судя по вышеприведенным образцам словотворчества, мог бы «подписаться» и Соколов: «Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзду звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть “всевеликим” и самодержавным: звук становится “именем” и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй – вечной игрой цветет друзой себе подобных камней. То разум говорит “слушаюсь” звуку, то чистый звук – чистому разуму»².

О значимости традиций Хлебникова в процессе формирования как художественного сознания, так и художественного языка современной культуры пишут

¹ Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 59.

² Там же. – С. 59-60.

многие исследователи. В частности, Л.А.Закс в книге «Художественное сознание» (глава «Художественный язык») замечает, что «практическое, функциональное отношение художественного сознания к своему языку, как и к его основе – всему семиотическому слою художественной культуры – можно выразить изящной и глубоко точной формулой Велемира Хлебникова: Слово – пальцы; Слово – лен; Слово – ткань»¹.

Соколов и Хлебников «пересекаются» не только на «территории» языка. Хлебников, тоскуя о былой гармонии человека и природы, создает в поэме «Лесная дева» утопию о докультурной гармонии человека с природой. Измененное сознание «ученика такого-то», Нимфеи Альбы, очень близко первобытному состоянию в своей наивности, свобода в нем неотделима от природы, а об абсолютной гармонии с природой говорит центральная метаморфоза романа: превращение мальчика в Нимфею, белую речную лилию.

Еще одна точка пересечения Соколова и Хлебникова – сходное понимание времени. Хлебников помещает в один ряд, в одну точку времени современные и мифологические образы, то есть совмещает настоящее и прошлое («Маркиза Дэсес», «Внучка Мелуши»). Соколов идет дальше: его герой не живет в линейном измерении времени, ему свойственно совмещение в настоящем не только прошлого, но и будущего.

У Соколова можно обнаружить не только хлебниковские традиции отношения к слову, но и словообразовательные приемы других футуристов, что

¹ Закс Л.А. Художественное сознание. – Свердловск: изд-во Уральского ун-та, 1990. – С. 33.

говорит о преемственности писателем этой футуристической традиции в целом. Например, мы находим в романе приемы словообразования и создания метафор, характерные для раннего В. Маяковского:

У-
лица.
Лица
У
догов
годов
рез-
че.

Близость этих строк из стихотворения «Из улицы в улицу»¹ к уже неоднократно цитированным выше «билетам» или к появлению имени Вета из такого ряда: «трамваи – аи цвета цвета ц Вета»² очевидна. Ощутимо и родство метафор: «лебеди шей колокольных» (Маяковский, там же) и «рябой жесткокрылый рояль»³.

Идущую от футуристов традицию игры со словом продолжают обэриуты, чье влияние на формирование игровой природы как языка, так и творчества Соколова очевидно.

А.Александров пишет в предисловии к книге Д.Хармса, что обэриутов занимали проблемы времени, смерти, связи человека с природой, и обо всем этом они «говорили как бы от имени ребенка или чаще всего от

¹ Маяковский В. Из улицы в улицу // Маяковский В.В. Собр. соч. в восьми т. Т.1. – М.: Правда, 1968. – С. 16.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 16.

³ Там же. – С. 139.

имени какого-нибудь эксцентричного чудака, “естественного мыслителя” ...Ведь дети и философы-дилетанты свободны от предрассудков взрослых и профессиональных мыслителей»¹. «Ученик такой-то» и его наставник Норвегов очень точно совпадают с данной характеристикой. Напомню, что роман «Школа для дураков» «рассказан» от их лица.

Игровую природу языка романа во многом определяют абсурдные словообразования в «измененном» состоянии сознания, корнями уходящие в особенности психологии измененного сознания. Далее обратим внимание на истоки этой традиции, обнаруживаемые у Н.В.Гоголя.

Обилие абсурдных игровых словообразований в романе объясняется и тем, что герой романа ребенок.

«Ученик такой-то» обнаруживает пристрастие к достаточно бессмысленным, на первый взгляд, перевертням: псевдоним – минодвесп, АТЕЛЬЕ МОД – ДОМ ЕЪЛЕТА.

Как известно, перевертень (палиндром) – род языковой игры, кстати, довольно часто используемый как футуристами (поэма В.Хлебникова «Уструг Разина» полностью написана палиндромами), так и обэриутами. Эта игра заключается в возможности обратного прочтения слова или фразы с сохранением либо тождественного смысла, либо вообще какого-то смысла, возникновения другого слова или фразы, интересного сочетания звуков.

Перевертень, используемый Соколовым достаточно традиционно, приобретает и специфические черты. Он

¹ Александров А. Чудодей // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л.: Сов. писатель, 1991. – С. 26.

оригинален, например, тем, что рождается в результате перемещения героя вдоль улицы. Обратное чтение вывесок – это не только фонетическая игра с достаточной долей абсурда, но это и игра, рожденная движением. Вспомним, что персонаж – ребенок, и значит подобная игра для него не абсурдна, а естественна. Тем более что вывески он давно знает наизусть, следовательно, не только абсурдно, но и совершенно не интересно читать их в прямом порядке. Отметим, что сам факт движения этимологически заложен в палиндром: слово образовано от греческого *palindromos* – бегущий назад, возвращающийся¹.

Обыгрывание текстов уличных вывесок использовал и М.А.Булгаков в романе «Собачье сердце», персонаж которого, Шариков, кстати, также обладает, скажем так, не совсем традиционным сознанием.

Если прочесть палиндром ДОМ ЕЪЛЕТА в контексте всего романа, то он станет не только не бессмысленным, а начнет работать на одну из заметных линий романа: в нем очевидно прочитывается «дом лета», дачный мир, обязательно ассоциирующийся у героя со свободой. Абсурдное сочетание звуков соотносится с прекрасным Краем Одинокого Козодоя, птицы хорошего лета.

Миновдвесп кажется еще более бессмысленным словообразованием: зачем зашифровывать то, что уже зашифровывает? За миновдвеспом, как и за псевдонимом, скрывается имя: «... но отчего вы обязательно хотите указать на титуле свое настоящее имя, – обращается герой к автору, – почему бы вам не взять миновдвесп? Тогда вас

¹ Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 273.

днем с огнем не найдут»¹. Как за псевдонимом скрывается имя автора, так и в минодвеспе спрятан псевдоним. Псевдоним – маска автора. Минодвесп – маска псевдонима, который является маской автора. Минодвесп – псевдоним в квадрате, псевдоним псевдонима. Минодвесп обозначает то же самое, что и псевдоним, он сочетает в себе палиндром и анаграмму.

Соколов склонен и к прямому анаграммированию. О.И.Дарк считает, что в названиях своих романов писатель с определенной целью анаграммирует свое имя: «Собственное имя предельно отчуждается, превращается в фирменный знак, коллективное тавро. Поэтому обязательно его частичное присутствие как владельческого следа в названиях: “Школа – Соколов – для дураков”, “Между СОбаКОЙ и ВОЛ/лов/ком”, “Палисандрия”, – с заглавным персонажем – полутезкой»².

Другой пример обращения к анаграммированию находим уже непосредственно в романе «Школа для дураков»: географ-ветрогон – Норвегов. В каждом из этих слов зашифрованы и два оставшихся. Свободолюбивый, как ветер, учитель Норвегов преподает географию, науку о земных просторах. Анаграмма сливается с метафорой. Анаграмма в романе может иметь и интертекстуальную природу: поток сознания героя реагирует на внешний раздражитель – магазинную вывеску – поэтической ассоциацией, имеющей цитатную природу: «ОБУВЬ»: «И слово “ОБУВЬ” как “ЛЮБОВЬ” я прочитал на магазине»³. Соколов использует здесь и концептуалистскую технику

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 176.

² Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. – 1992. – N 5-6. – С. 225.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 130.

письма, в основе которой лежит обыгрывание интертекста-концепта. Обыгрываемый концепт – визуальное клише: вывеска на магазине.

Не будем особо останавливаться на игровой природе анаграммирования, так как об этом подробно было сказано в начале данной главы. Здесь отметим важную особенность языковых игр Соколова: они имеют тенденцию перетекать одна в другую – палиндром оборачивается анаграммой, каламбур не отделим от языковой игры, интертекст «вживляется» в авторский до такой степени, что приобретает черты его индивидуальности, и все вместе взятые они стремятся стать метафорой.

Показательным в данном случае оказывается обыгрывание в романе имен собственных, о чем пойдет речь в следующем разделе учебного пособия.

Контрольные вопросы и задания к разделу «Интертекстуальный аспект языковой игры»

1. Что позволяет ряду исследователей полагать русский язык главным героем романа Саши Соколова «Школа для дураков»?
2. Продолжателем каких культурных традиций работы с языком считает себя С. Соколов?
3. Что сближает языковые игры С.Соколова с культурой постмодерна?
4. Приведите из текста романа примеры языковых игр, имеющих различную интертекстуальную природу.
5. Приведите из текста романа примеры игрового использования речевых клише, каламбуров, фонических языковых игры, опирающихся на фольклорные традиции.
6. Как проявляются в языковой природе романа игровые традиции отношения к слову русских футуристов и, в частности, В. Хлебникова?

▪ **Игровая природа персонажа и его имени**

Не покидая окончательно пределы языкового уровня, начинаем разговор об игровой природе носителей имен собственных – персонажей романа.

П.Л.Вайль и А.А.Генис высказывают довольно спорное суждение по поводу использования Соколовым имени собственного: «Имя, название для Соколова всегда бессмысленно и случайно. Поэтому автор, задаваясь вопросом, “как река называлась”, вместо ответа прибегает к умолчанию: “река называлась”¹. Имя в образной структуре текстов С.Соколова не бессмысленно и не случайно, а лишь провокативно лишено означающего при определенном означаемом в начале своего романного существования.

У героя, из языкового мира которого рождаются все имена в романе, собственного имени нет: «ученик такой-то». У него плохая память на имена и фамилии: «...да и что толку помнить все эти имена и фамилии...»². Правда, если знать фамилию человека, то удобнее рассказывать о нем. Выход, найденный героем, по-детски прост и гениален: «Но можно придумать условную фамилию, они – как ни крути – все условные, даже самые настоящие» (там же). Лишая имя мнимой бессмысленности и случайности, автор подчеркивает условность путем ее обыгрывания, тем самым он наполняет ее содержанием.

В итоге река, которая просто «называлась», получает имя, несущее глубочайший смысл – Лета. Рядом с

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 12.

² Там же. – С. 14.

интертекстуальным Павлом Петровичем (вспомним героя романа И.С.Тургенева или историческую фигуру, обладающую этим именем – Павла I) появляется знаковый Савл. Можно ли, как предлагают Вайль и Генис, называть эти имена «ложными и искусственными продуктами общественного договора»¹? Исследователи сами себя опровергают: «Истребляя механически придуманные слова, Соколов с доверием относится к другим словам – живым и естественным» (там же). Сказано это о тех самых именах собственных, которые писатель «вызывает из языка»: Вета Аркадьевна, Лета, Роза Ветрова.

Имена собственные в романе разнообразны и по «технике» создания, и по смысловому (символическому, знаковому) наполнению. Наша задача – обнаружить игровую природу имени собственного в его связи с персонажем, то есть осуществить семиотический дискурс культурного пространства игры.

Имя у Соколова, как правило, «говорящее», оно определяет характер персонажа. Имя – это определенная роль, точнее, ампула. Традиция связывать имя с типом личности древняя. Русская семиотическая мысль здесь ярко представлена П.Флоренским².

Идеи Флоренского интересны нам и в конкретном случае: он дает толкование имени Павел, которое в исследуемом материале занимает особое место. Имя Павел, пишет Флоренский, «извилистое и диалектичное, с соответственными противоречиями и динамикой»³. И далее: «Павел же, каков бы он ни был лично, есть начало,

¹ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – N 1/2. – С. 13.

² Флоренский П. Имена. – Б.м.: Купина, 1993.

³ Там же. – С. 293.

обратное смерти, носитель активности: и слово его тем самым идет поперек миру и гладит его против шерсти»¹. Павел Петрович Норвегов полностью соответствует характеристике Флоренского. Далее мы будем говорить об активно юродствующем Норвегове и обратим внимание, что даже после собственной смерти он сохраняет свою активность, остается опасным и приговорен к высшей мере наказания, посмертно.

Имя «Павел» Норвегов «заимствует» у своего прообраза апостола Павла (он же Савл). Правомерно ли считать апостола Павла прототипом учителя Павла Норвегова? «Прототип есть лишь прообраз, от которого художник получает первоначальный импульс, первый толчок», – пишет М.С.Альтман в своем исследовании прототипов героев Достоевского. Он обращает внимание на то, что в процессе дальнейшего развития и видоизменения образа писатель может далеко отойти от прототипа, но «...след прообраза все же всегда сохраняется, и художник иногда не хочет и никогда не может его окончательно скрыть»².

Соколов не только не хочет скрыть связь своего персонажа с прообразом, но и намеренно подчеркивает ее, вводя в роман эпиграф из «Деяний Святых Апостолов». Но необходимо учитывать, что прототип, как правило, это реально существующее лицо, послужившее автору моделью для создания собственного персонажа. В таком случае может ли апостол Павел выступать в роли прототипа по отношению к учителю Норвегову?

¹ Флоренский П. Имена. – Б.м.: Купина, 1993. – С. 293.

² Альтман М.С. Достоевский. По вехам имен. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. – С. 7.

Апостол Павел не может быть прообразом учителя географии в спецшколе Павла Петровича Норвегова, но может им быть в отношении наставника Норвегова, ветрогона и флюгера Савла. Мифологизированный персонаж может иметь и соответствующий прототип. Но даже и здесь Соколов усложняет игру: Павел Петрович в полном смысле слова собирательный образ. Очевидно прочитывается и второй прототип: апостол Петр. И не только потому, что отчество Норвегова Петрович. Наставник удит рыбу. Рыбаком среди апостолов был, как известно, Петр¹, мотив рыболовства через него обретает сакральный смысл, именно глядя на него, Христос произносит: «Я сделаю, что вы будете ловцами человеков»².

На особую связь имени собственного с мифом в XX веке указывает В.П.Руднев. Исследователь пишет, что для культуры XX века «характерно наделение героя именем собственным в духе мифологического сознания». В качестве примера он приводит роман Г.Г.Маркеса «Сто лет одиночества», где мужчин всех поколений зовут либо Аурелиано, либо Хосе Аркадио, «благодаря чему создается впечатление, что герой не умирает или умирает и воскресает, как в мифе»³. Соколов идет несколько другим путем, но добивается аналогичного результата: наделяя персонаж мифологическим именем Павел и акцентируя внимание на его прообразе (прообразах), апостоле Павле (и Петре), писатель создает иллюзию бессмертия своего

¹ Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 439.

² Новый Завет. Евангелие от Марка. 1, 16-18.

³ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 111.

персонажа или, по крайней мере, не позволяет читателю удивляться его воскрешению, «оправдывает» воскрешение.

Подтверждением мифопоэтической основы имени у Соколова может стать и суждение А.Ф.Лосева, высказанное в книге «Вещь и имя»: «Миф неразрывно связан с личностным бытием. Миф и есть не что иное, как реально осуществленная бытийственная полнота той или другой личной судьбы»¹. Философ обращает внимание на то, что личность и ее судьба и история являются субстанцией мифа, анализируя понятие имени в его отношении к вещи и давая его диалектическую структуру, он подчеркивает, что *«имя есть мифический символ»* (там же, выделено автором). Соколов не только использует имя как готовый мифический символ, он показывает и то, как имя им становится, «вырастая» не только из судьбы и истории личности, но и из языка, который также представляет собой субстанцию мифа.

Отсутствие имени у главного героя романа тоже может быть объяснено наличием у него мифологического сознания. Он не просто не имеет имени: функцию означения, «наименования» выполняет устойчивое словосочетание «ученик такой-то». Наличие мифологического сознания объясняет склонность «ученика такого-то» к обобщенным, граничащим с неопределенностью, определениям: «река называлась», «станция называлась». Отсюда же и отсутствие «бытовых» имен и у других персонажей, которые, как известно, возникают в сознании героя. М.Н.Липовецкий, обращая внимание на наличие мифологического сознания у героя,

¹ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – С. 877.

говорит, что «странный подросток» «вчитывает» мифологические архетипы в будничный мир пятой пригородной зоны»¹.

В дальнейшем еще раз вернемся к проблеме мифологического сознания героя, чтобы обратить внимание, как эта особенность сознания влияет на композиционную структуру произведения.

Имя, как название, сообщает его носителю статус реальности, очерчивает границы его существования. Отсюда настойчивый поиск «учеником таким-то» имен для героев своего повествования и названий для объектов окружающего мира («река называлась», «станция называлась») и еще более высокий, претендующий на ироничную философичность, уровень этого процесса нахождения слова: как называется столько-то лет подряд – «Называется ж и з н ь»² (выделено автором).

Для Соколова назвать, дать имя значит не только «вызвать к жизни», но и определить условия существования, определить роль, которая будет «сыграна» персонажем с этим именем. В этом контексте традиция игрового дискурса позволяет обозначить соотношение «Школы для дураков» с романом М.Фриша «Назову себя Гантенбайн». Как известно, герой-повествователь там попеременно представляет себя двумя персонажами с разными именами, а следовательно, с разными судьбами. Соколов использует несколько иной подход. В раздвоенном сознании персонажа герои часто тоже «двоятся», что выражается и в раздвоенности имени:

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 184.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 151.

Трахтенберг-Тинберген, Михеев-Медведев. Волей героя Тинберген суждено разыгрывать роль ведьмы, пляшущей в прихожей с самого утра, а Трахтенберг быть другой: одинокой и несчастной «старой женщиной, которая здесь прописана»¹. Пара Михеев-Медведев писателем обыгрывается по-другому: Медведев, он же Михеев – «тот самый, кого в поселке знали под именем Насылающий Ветер. Точнее сказать, н е з н а л и. Никто даже не видел этого человека, его, возможно, и не существовало вовсе»² (выделено автором). Писатель не скрывает «выдуманность», иллюзорность, неопределенность своего персонажа: не то Михеев, не то Медведев, о существовании которого знает только «ученик такой-то». Впрочем, и о существовании многих других персонажей, в частности, той же ведьмы Тинберген, знает только он.

Заставить читателя усомниться в реальном существовании персонажа или подчеркнуть его иллюзорность Соколов может и по-другому: беря на вооружение прием, используемый в традиции балагурства, на который обращает внимание Д.С.Лихачев³. Это синтаксический и смысловой параллелизм фраз. Легенду о Насылающем в поселке рассказывают по-разному: «одни утверждали, что он молод и мудр, другие будто стар и глуп, третьи настаивали на том, что он средних лет, но не развит и необразован, четвертые, что стар и умен. Находились и пятые, заявлявшие, что Насылающий молод и дряхл, дурак, но гениален»⁴. Заметим, что эту

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 17.

² Там же. – С. 15.

³ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетей, 1997. – С. 357.

⁴ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 15.

характеристику можно рассматривать как игровую иллюстрацию к одному из классических постулатов постмодернизма – о разрушении символических (знаковых) пар противоположностей.

Соколов использует и гоголевскую традицию давать в тесном соседстве созвучные (зарифмованные) имена-прозвища. Например, у Гоголя в комедии «Ревизор» видим два варианта использования этого приема: Бобчинский и Добчинский, Ляпкин-Тяпкин.

Традиция зарифмованных имен имеет и фольклорные корни и опять-таки тесно связана с балагурством, влияние которого на язык романа уже отмечалось. «Рифма подтверждает шутовской, несерьезный разговор произведения», – пишет Д.С.Лихачев и в качестве примера приводит отрывок из «Калязинской челобитной», которая заканчивается следующими словами: «А подлинную челобитную писали и складывали Лука Мозгов да Антон Дроздов, Кирил Мельник, да Роман Бердник, да Фома Веретенник». Лихачев обращает внимание, что «фамилии эти выдуманы для рифмы и рифма подчеркивает их явно выдуманный характер»¹. Отметим, что рифму и как таковую можно рассматривать в качестве одной из форм языковой игры.

Герой-повествователь, в потоке измененного сознания которого появляются все персонажи романа и получают свои имена, не только людям, но и многим вещам, явлениям, ситуациям дает «двойственные» определения и характеристики: если фабрика, то имени Сакко и Ванцетти; если урны, то избирательные и для

¹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 357.

мусора¹; если путь, то ни мал, ни велик; если в тексте встречается «я коллекционирую коллекцию», то уже закономерным выглядит появление фразы «я изобрел изобретение»². Двойственность, объясняемая не только раздвоенностью сознания героя-повествователя, но и сильным влиянием на язык романа фольклорных традиций и прежде всего, традиций балагурства с его отмеченной выше склонностью к смысловым и синтаксическим параллелизмам, имеющая такой интертекстуальный источник, как традиция русского юродства, в различных формах ее проявления, становится одним из правил, по которым разыгрывается повествование.

Но писатель не останавливается и на двойственности. Если герой-повествователь может существовать в нескольких ипостасях сразу («ученик такой-то», Нимфея Альба, дворник в Министерстве Тревог, инженер), то почему бы не допустить эту возможность и для других? М.Н.Липовецкий, выделяя цепочки ипостасей персонажей (например, учителька Вета Аркадьевна – ветка акации – станционная проститутка – «простая девочка»³) считает, что «расщепление одного лица и голоса на несколько ипостасей может быть отнесено на счет большого восприятия повествователя»⁴. Он, безусловно, прав, но так же, как и в случае с двойственностью, это лежащая на поверхности мотивация. И здесь мы опять-таки имеем дело с одним из правил игры, затеянной Соколовым: это

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 53.

² Там же. – С. 112.

³ Там же. – С. 178-179.

⁴ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 179.

правило метаморфозы, на использовании которого подробнее остановимся на уровне персонажа.

При наделении персонажа именем собственным Соколов обыгрывает и его этимологию. Причем он не просто ее учитывает, но и демонстрирует читателю процесс возникновения имени от истока – этимологического корня. Вета Акатова не случайно ведет свое романное происхождение от ветки акации, чьи заросли традиционно обрамляют пристанционные пространства на российских железнодорожных ветках. В «Этимологическом словаре русского языка» М.Фасмера обнаруживаем подтверждение этому: «АКАЦИЯ» <...> от слова «невинный»¹. Вета Аркадьевна, обладающая в романе весьма относительной невинностью, что в главе «Скирлы» выливается в личную трагедию героя, а в его подсознании рождает метаморфозу «простой девочки» в «пристанционную проститутку», тем не менее, в его сознании останется символом чистоты.

Иначе писатель обыгрывает этимологию имени другой героини – Розы Ветровой. Именно она станет в романе символом невинности, к чему не имеет отношения устойчивое словосочетание «роза ветров», обозначающее ветры, дующие одновременно в разных направлениях². Роза Ветрова рождена в романе миром ветрогона и флюгера Норвегова, и отношение этого имени к устойчивому словосочетанию «роза ветров» имеет каламбурный характер.

¹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т.1 (А-Д). – М.: Прогресс, 1986. – С. 65.

² Словарь русского языка: В 4-х т. Под ред. А.П.Евгеньевой. Т.1. А-Й, т.3. П-Р. – М.: Русский язык, 1981. – С. 726.

Заметим, что откровенно неплатонические чувства наставника к своей ученице имеют интертекстуальную связь с набоковскими героями Гумбертом Гумбертом и Лолитой. Но эта связь носит полемический характер.

Имя у Соколова, как отмечалось выше, появляется и в результате звуковой игры. В частности, имя Тинберген-Трахтенберг рождается в результате звукоподражательной игры: звуки и ритмы железной дороги, рядом с которой и проживает эта героиня, дают ей имя Трах-тен-берг, Тин-бер-ген. И это не единственная фоническая ассоциация в романе, рождаемая этим именем или, наоборот, рождающая это имя.

Особым образом в романе обыгрывается имя академика Аркадия Аркадьевича Акатова, отца Веты Аркадьевны Акатовой, учительницы и любимой женщины Нимфеи. Если мы обратимся к «романной» этимологии имени академика, то обнаружим парадоксальную ситуацию: имя отца рождено именем дочери. Вета Аркадьевна «провоцирует» появление имени Аркадий, «возведенного в квадрат»: Аркадий Аркадьевич. Возлюбленная Нимфеи, наделенная абсолютной гармонией с природой, как и он сам, не может быть рождена нигде, кроме Аркадии (в романе чертами Аркадии наделен сказочный Край Одинокого Козодоя, птицы счастливого лета). Имя и отчество академика тождественны, отчество подчеркивает значимость имени. В звуковом контексте имени Аркадий Аркадьевич Акатов закономерно появляется «академик». Звание академика оправдано и другой его романной ипостасью – Леонардо да Винчи. Как видим, и здесь Соколов не изменил своему основному ономастическому принципу: имя академика Акатова, как и многие другие, «вызвано к жизни» из языка.

Как на лингвистическом уровне, так и на уровне персонажа обнаруживается проявление традиции юродства.

Героя «Школы для дураков» довольно часто в критике определяют как юродивого. Например, М.Н.Липовецкий отмечает связь героя-повествователя с традицией русского юродства и указывает, что на это же обращают внимание А.Каррикер и Д.Бартон Джонс¹. Достаточно часто исследователи мотивируют юродство только измененным сознанием героя. Но обладание шизофреническим сознанием не означает безоговорочную принадлежность к миру юродивых, тем более – к традиции русского юродства. Следовательно, стоит внимательнее отнестись к особенностям сознания героя, дабы обнаружить там корни юродства, согласуемого с русской культурно-исторической традицией.

Известна двойственность значения слова «юродивый», о которой свидетельствует и объяснение этого слова В.И.Далем. В его словаре читаем: «юродивый – безумный, дурачок, отроду сумасшедший», и здесь же: «народ считает юродивых Божьими людьми, находя нередко в бессознательных поступках их глубочайший смысл, даже предчувствие или предвиденье»². Даль отмечает и двойственное отношение церкви к юродивым: «Церковь же признает и юродивых Христа ради, принявших на себя личину юродства; но в церковном же

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 176.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.4. – М.: Русский язык, 1980. – С. 669.

значении юродивый иногда глупый, неразумный, безрассудный»¹ (выделено И.А.).

Традиция русского юродства предполагает наличие этой двойственности, когда мотив слабоумия и сумасшествия оттеснен на второй план мотивом игры в слабоумие и сумасшествие. Казалось бы, герой Соколова этой схеме не соответствует, так как не играет слабоумного, а им является и осознает это. Но слабоумие «ученика такого-то» особое: «Мы не в состоянии запомнить до конца ни одного стихотворения, а тем более басню, – говорит он о себе, – но зато мы помним вещи поважнее»². «Больной такой-то, – смеялся доктор Заузе, – честно говоря, я не встречал человека здоровее вас, но ваша беда вот в чем: вы невероятный фантазер»³. «Невероятный фантазер» не в состоянии сказать ни одного слова неправды. Следовательно, мы можем говорить о том, что этот персонаж близок к традиции русского юродства.

В своем юродстве «ученик такой-то» не одинок. Об этом говорят босые ступни ног и вечный беспорядок в одежде наставника Норвегова, а также его встречи и разговоры с учениками в пункте «М». Мы наблюдаем неприменный атрибут русского юродства – антиэстетизм, возводящий безобразия в степень эстетически положительного. Об этом же говорит и вечное недовольство странным поведением и внешним видом учителя директора школы Перилло, которое в конце концов выльется в «увольнение по щучьему».

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.4. – М.: Русский язык, 1980. – С. 669.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 95.

³ Там же. – С. 46.

Юродство Норвегова связано и с древнерусской традицией изображения «дурака». «Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных форм», – пишет Д.С.Лихачев¹. Если убрать вопрос «Что такое древнерусский дурак?», то оставшаяся часть рассуждения послужит яркой характеристикой наставника Норвегова. Мысль можно продолжить и другим замечанием Лихачева о «древнерусском дураке» и смехе, который он рождает: «Дурак – это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Потому-то говорят и видят правду дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие <...> Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий “голую правду”»².

Интересно рядом с этим звучат слова, сказанные о Норвегове «отцом нашим» товарищем прокурором: «Павел человек вольный, мечтательный, он и умирать-то на босу ногу станет. Бездельник он <...>, потому и босяк. <...> У него и дом-то нашего сарая плоше, а он еще флюгер на крышу поставил <...> Я его, дурака, спрашиваю, зачем, мол, флюгер-то, трещит только напрасно. А он мне оттуда, с крыши: да мало ли, гражданин прокурор, что случиться может, например, говорит, ветер дует-дует в одну сторону и переменится вдруг»³. Чем не разговор «короля» с «шутом», «боярина» с «юродивым»? Откровенно юродствующий учитель географии знает, чем ему может

¹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 350.

² Там же. – С. 351.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 21.

грозить такое «поведение». Отсюда обращение «гражданин прокурор». Вполне вероятно, что ему приходилось и не в форме шутки произносить это словосочетание. Эта тема в романе обозначена другим персонажем, академиком Акатовым, к которому пришли люди «в заснеженных пальто», куда-то надолго увели «и где-то там, неизвестно где, били по лицу и в живот, чтобы Акатов никогда больше не смел утверждать всю эту чепуху»¹.

Норвегов-флюгер знает, «откуда ветер дует», знает и то, что он может перемениться. О перемене «флюгер» узнает первым и первый же об этом возвестит своим «треском». Норвегов, флюгер, ветрогон и балагур... После смерти его судили за нарушение закона, запрещающего флюгеры, «судили заочно и приговорили к высшей мере наказания»².

В романе, как это достаточно часто бывает и в жизни, религиозное юродство соседствует с социальным, а порой и политическим (юрродство как форма социального или политического протеста). Поэтому несомненен и еще один аспект юродства: юродство как маска (юрродство шута), позволяющая под видом глупости высказывать свою, чаще всего достаточно опасную, точку зрения. В данном случае юродствующим выступает и сам писатель Соколов, вкладывающий в уста своих «странных» героев собственные мысли и таким образом «уходящий от ответственности» за сказанное. Может ли кто-нибудь, кроме сумасшедшего, произнести в середине 70-х такой монолог: «Завшивевшее тараканье племя! Безмозглое

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 58.

² Там же. – С. 180.

панургово стадо, обделанное мухами и клопами! Великой правды захочется вам. И тогда приду я. Я приду и приведу с собой убиенных и униженных вами и скажу: вот вам ваша правда и возмездие вам. И от ужаса и печали в лед обратится ваш рабский гной, текущий у вас в жилах вместо крови. Бойтесь Насылающего Ветер, господа городов и дач...»¹?

Стремление уходить от ответственности не свойственно Соколову. Автор не пытался издать свой роман на родине, но он понимал, чем грозит ему сам факт его написания. Вспомним, сколько «безумных» писателей в эти годы проходили «курс лечения» в советских психиатрических клиниках. «Система» разрешала только ограниченное юродство: юродство кочегаров, сторожей и дворников с высшим образованием. Этот путь «советского юродивого» выбирает и егерь Соколов с дипломом журналиста в кармане.

Существование «под маской» и говорит об игровой природе юродства. Маска юродивого – особая маска, которая позволяет не прятаться, а наоборот, открыться. Она сродни буквальной театральной маске, которая скрывает лицо, но вместе с тем делает актера свободным. Об этом феномене маски интересно пишет английский режиссер П.Брук: «Теперь ты весь спрятан под маской, так что человек, смотрящий на тебя, думает, что это не ты, и благодаря этому ты можешь выйти из скорлупы»². Такой маской для юродивого становится сумасшествие. Человек

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 23.

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. – Малый драм. театр. – СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 1996. – С. 253.

«не в своем уме», следовательно, это не он – это другой, а значит, ты, настоящий, можешь выходить на свободу.

Отчуждая себя от общества, юродивый использует не общепринятый язык. Язык «ученика такого-то» не общепринят, что является результатом вынужденного отчуждения от общества и вследствие этого сосредоточенности в своем внутреннем мире. Отчужденным является и язык Норвегова. Воскрешая в потоке своего сознания ушедшего в мир иной учителя, фактически перевоплощаясь в него, «ученик такой-то» берет и его отчужденный язык. Таким образом, язык «ученика такого-то» может быть представлен как лингвистическая часть маски юродивого.

Одна из очевидных характеристик юродства – балагурство. В романе балагурство «закреплено» за Норвеговым, который передает и своему подопечному традиции балагурства. В балагурстве учителя и ученика отчетливы две взаимосвязанные традиции русского юродства: лингвистическая и смеховая (шутовская). «Балагурство – одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит “лингвистической” его стороне, – пишет Д.С.Лихачев. – Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, дает неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова, связывает слова, внешне похожие по звучанию...»¹. Лингвистическая традиция балагурства также не используется Соколовым в отрыве от смеховой. Выше мы наблюдали языковые игры,

¹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 356.

в которых это проявлялось очевидно: в каламбурах, в языковых экспериментах писателя, восходящих к русскому футуризму, в обыгрываниях языком фольклорных форм. Смех, неизменно сопровождающий эти игры, достаточно часто уступает у Соколова место (или тесно соседствует) если не «слезам», то весьма серьезному, а порой и трагическому видению мира.

Мотив юродства с его тематическими и лингвистическими проявлениями в интертекстуальном пространстве романа связан с гоголевскими традициями, и прежде всего, с повестью «Записки сумасшедшего». Но интертекстуальная эксплуатация повести не ограничивается только мотивом юродства. Повесть Гоголя и роман Соколова созданы на единой жанровой основе. Оба произведения – «записки» (дневник). Оба текста представляют собой внутренние монологи главных персонажей, сознания которых находятся в «измененном» состоянии. Авторы повествуют о трагической метаморфозе героев, в результате которой появляются в одном случае – король Испании, в другом – Нимфея Альба. И Гоголь, и Соколов подчеркивают роль женщины как в процессе метаморфозы, так и в духовной жизни своих героев: дочери поприщинского директора и любимой учительницы Нимфеи Веты Аркадьевны. Но если Гоголь отказывает себе в праве буквального присутствия в записках Поприщина, то Соколов включает автора в монологическое пространство героя (точнее, герой «впускает» в свое пространство автора).

Оба автора, как сказал бы М.М.Бахтин, демонстрируют «любовное устранение себя из поля жизни

героя, очищение всего поля жизни для него и его бытия»¹. Однако Соколову позиция вненаходимости дается труднее. Пользуясь словами все того же Бахтина, ему трудно стать «вне товарища по событию жизни»². Эту проблему писатель решает иронично и именно в игровой форме. Он и не пытается быть «вне товарища по событию жизни», но становится для своего героя в буквальном смысле «товарищем по событию жизни», позволяет себе хлопнуть по плечу своего героя и допускает, чтобы тот, в свою очередь, делал то же самое по отношению к нему. Отсюда такое легкое и естественное проникновение автора на территорию героя.

Герой Соколова существует в повествовании, это наиболее приемлемая для него форма жизни. О нем можно сказать: повествую о себе, следовательно, существую. Повествование и становится чуть ли не главным событием его жизни, товарищем по которому стремится быть и автор. Это стремление реализуется в форме языковой игры: автор позволяет себе перебить повествование «ученика такого-то» и продолжить его самостоятельно: «...у меня, как и у вас, неплохая фантазия, я думаю, что смогу»³. И автор мастерски использует повествовательную маску своего героя. Здесь можно наблюдать интересный пример самопародирования. Автор сначала создает своего героя-повествователя, а следовательно, и стиль повествования, а затем стилизует собственное повествование по этому образцу.

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 16.

² Там же.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 170-171.

Видимые пересечения «Записок сумасшедшего» Гоголя и «записок шизофреника» Соколова (подчеркнем как очень важный момент и то, что оба произведения созданы в технике «потока сознания») говорят об их интертекстуальной связи, в которой весьма существенным является элемент пародии, на игровую природу которой мы уже обращали внимание. Соколов откровенно играет гоголевским стилем, подтверждением чему может служить сопоставление следующих цитат: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! – в отчаянии восклицает Поприщин, помещенный в психиатрическую лечебницу. –...Матушка, спаси твоего блудного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его. ...Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..»¹. «Мама, мама, помоги мне, – вторит ему соколовское «больное дитятко», – я сижу здесь, в кабинете Перилло, а он звонит т у д а, доктору Заузе. Я не хочу, поверь мне»² (выделено автором).

В деформированном сознании гоголевского Поприщина постепенно разрушается время: вслед за «нормальными» месяцами и числами появляется 86 число мартабря, которое, в свою очередь, сменяет «день без числа» и наступает «некоторое число». «Числа не помню, – пишет Поприщин, – Месяца тоже не было. Было черт знает что такое»³. Это позволяет заметить, что и проблема «странного» времени, существующая для героя Соколова, на что уже обращалось внимание, носит интертексту-

¹ Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего // Собр. соч. в восьми томах. Т.3. – М.: Правда, 1984. – С. 183-184.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 154.

³ Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего // Собр. соч. в восьми томах. Т.3. – М.: Правда, 1984. – С. 180.

альный характер и что одним из источников могут быть названы «Записки сумасшедшего». «Странное» время и у Гоголя, и у Соколова рождает игру на композиционном уровне: в «Записках сумасшедшего» нарушается и смешивается последовательность самих событий и последовательность их фиксации до полной невозможности координировать себя во времени. У Соколова сложнее: время «реальное» (традиционное), текущее из прошлого через настоящее в будущее, и время, каким его ощущает герой, не имеют ничего общего. Отсюда такие странности: «Правда, к тому времени, когда мы встретились с Норвеговым на платформе, ему, Павлу Петровичу, было, по всей видимости, уже безразлично, уважает его наш отец или не уважает, поскольку к тому времени его, нашего наставника, не существовало, он умер весной такого-то, то есть за два с лишним года до нашей с ним встречи на этой самой платформе»¹.

Разрушенное сознание Поприщина рождает абсурдный словообразовательный и фразообразующий процесс: мартобрь, февруарий, чи 34 сло, Мц гдао, февраль 349². «Планктонны на будущее», «внешняя и внутренняя калитика»³ у Соколова существуют в контексте вышеназванных гоголевских словообразований. Соколов оставляет гоголевский след в своем романе прежде всего в виде языкового клише: служащие лодочных пристаней выходят из сторожек, «накинув на плечи *гоголевские шинели* без пуговиц»⁴ (выделено И.А.).

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 22.

² Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего // Собр. соч. в восьми томах. Т.3. – М.: Правда, 1984. – С. 183.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 107.

⁴ Там же. – С. 16.

Об игровой природе персонажей в романе более всего говорят их многочисленные метаморфозы. Выше отмечалось, что метаморфозы присутствуют в романе на различных уровнях. Достаточно много внимания мы уделили этому явлению на лингвистическом уровне. М.Н.Липовецкий выделяет также метаморфозы, происходящие на предметном уровне, и метаморфозы голосов и характеров. В качестве примера метаморфозы предмета он называет превращение товарняка, исписанного мелом, в «материализацию языка», в книгу жизни¹. Заметим, что эта метаморфоза дается не в сознании «ученика такого-то», а в пространстве авторского сознания, именно в нем исписанный мелом товарняк превращается для всей России, «выходящей на проветренные перроны», в «мимолетную книгу собственной жизни, книгу бестолковую, бездарную и скучную, созданную руками некомпетентных комиссий и жалких, оглувленных людей»². Принадлежность автору делает эту метаморфозу особенно значимой.

Среди метаморфоз героя-повествователя выделим превращения в вальс и в Нимфею Альбу. «Эти метаморфозы вызваны эстетическим потрясением, – пишет М.Н.Липовецкий, – и сопровождаются полным исчезновением»³. Речь идет скорее не об исчезновении, а о полном перевоплощении персонажа. Если инженер, счастливый возлюбленный, дворник в Министерстве

¹ Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Нов. лит. обозрение. – 1998. – N 30. – С. 188.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 39.

³ Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Нов. лит. обозрение. – 1998. – N 30. – С. 188.

Тревог, ученый-энтомолог – это «роли», существование в которых осознается «учеником таким-то», то Нимфея Альба и вальс – не «роли», а, скажем так, «сущности». Поэтому-то эти превращения и желанны, и одновременно пугают мальчика ощущением, что здесь заканчивается игра, что выхода назад может и не быть, не поможет никакой доктор Заузе. Видимо, это и имел в виду М.Н.Липовецкий, когда писал о полном исчезновении.

Метаморфозы главного персонажа тесно связаны с его ярко выраженной склонностью к метафорическому мышлению и неумением и нежеланием держать его под контролем разума. Любая метафора, рожденная в его сознании, грозит быть реализованной. Таким образом, серии превращений героя – это серии реализованных метафор.

Метафора теснейшим образом связана с перевоплощением. Перевоплощение же, как известно, генетически присуще игре. Игровую сущность метафоры подчеркивает М.Н.Эпштейн в работе «Игра в жизни и в искусстве»: «Суть метафоры, метонимии, сравнения, вообще переносного употребления слова сводится к тому, что одному предмету присваиваются свойства другого предмета. Между буквальным и фигуральным значением слова примерно такое же отношение, как между актером и персонажем, слитым в теле одного человека. <...> Переносному значению слова соответствует перевоплощение обозначаемого им предмета»¹.

Соотнесение себя с чем-либо или с кем-либо влечет за собой перевоплощение в это что-либо или этого кого-

¹ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 286.

либо. Таков механизм превращений в романе «Школа для дураков».

Метафорические метаморфозы, используемые Соколовым, с подачи того же М.Н.Эпштейна точнее будет определить как метаболические. Метабола, в отличие от метафоры, не подразумевает деления на «реальное» и «иллюзорное», «прямое» и «переносное», она «есть непрерывность перехода от одного к другому, <...> образ, не делимый надвое, <...> не описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности»¹.

Метаболическое мышление соколовского персонажа может быть также объяснено измененным состоянием его сознания. «И дача, и город, между которыми вы мечетесь все лето, лишь плоды вашего в меру расстроенного воображения»².

Для «ученика такого-то» возможность превращения, возможность быть кем угодно – это еще и одна из форм свободы: «Дорогая мама, я не знаю, можно ли быть инженером и школьником вместе, может кому-то и нельзя, кто-то не может, кому-то не дано, но я, выбравший свободу, *одну из ее форм*, я волен поступать, как хочу, и являться кем угодно вместе и порознь»³ (выделено И.А.). Превращение есть следствие свободы, и превращение есть условие игры. Выбирая свободу, «ученик такой-то» выбирает игру. Говоря словами Й.Хейзинги, «налицо

¹ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 286.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С.86.

³ Там же. – С. 85.

первый из главных признаков игры: она свободна, она есть свобода»¹.

Об игровой природе центрального персонажа романа говорят и его мифологические интертекстуальные связи. Мы уже отмечали наличие у «ученика такого-то» мифологического сознания. Можно ли соотнести его с каким-либо конкретным мифологическим персонажем, то есть можно ли предположить, что он носит чью-то маску?

Мировая литература достаточно часто использовала миф в качестве основополагающего подтекста и мифологический персонаж в качестве прообраза. Один из ярких тому примеров из литературы XX века роман Дж.Джойса «Улисс» и его центральные персонажи, в символическом плане романа соотнесенные с героями мифов об Улиссе (Одиссее).

В отличие от джойсовского «Улисса» или в отличие от романа У.Фолкнера «Шум и ярость», в котором используется евангельская мифология (и с которым роман Соколова связывает не только традиция «потока сознания», но и общность героев, обладающих «измененным» сознанием), к «Школе для дураков» в целом трудно подобрать единую дешифрующую мифологию. «Ученика такого-то» не просто соотнести с каким-либо конкретным мифологическим персонажем.

Джойс уже названием своего романа подчеркивает связь героев с циклом мифов об Одиссее. Фолкнер, говоря о 33-летию своего героя и обозначая время действия в романе как день Пасхи, указывает на связь идиота Бенджи с Иисусом Христом.

¹ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 18.

Объемная вставная новелла «Плотник в пустыне», поведенная «ученикам таким-то» наставником Норвеговым, о чьих мифологических прообразах-апостолах Петре и Павле писалось выше, позволяет предположить, что именно цикл мифов о Христе и является у Соколова основообразующим. Связать образ Христа со «странным мальчиком» позволяет и роман Ф.М.Достоевского «Идиот», не менее «странный» герой которого, князь Мышкин, как известно, традиционно соотносится с Христом. На такое возможное посредничество указывает В.П.Руднев, констатируя связь романов Фолкнера и Достоевского через образ Христа¹.

Но если Джойсу достаточно было использовать миф в качестве основополагающего подтекста, то уже Фолкнеру этого мало: из трагической истории американской семьи он пытается «вырастить» национальный миф. По этому пути движется и Соколов: включая игровой механизм возникновения мифа, он создает собственный миф и собственного мифологического героя. Таким образом, герой Соколова не надевает готовую мифологическую маску, не начинает играть известную роль, маска-роль формируется «на глазах» читателя: читатель становится свидетелем ее возникновения из узнаваемого материала, приобретающего индивидуальные черты в новом соединении.

В романе «Школа для дураков» мы наблюдаем не только неомифологического героя, но и весь спектр типологических признаков мифа: использование теории циклического времени, игру на границе между иллюзией и реальностью, «уподобление языка художественного текста

¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 362.

мифологическому предъязыку»¹, то есть, как пишет В.П.Руднев, сам художественный текст XX века начинает уподобляться мифу по своей структуре². При анализе композиционного решения романа нам предстоит не раз встретиться с влиянием мифа.

Контрольные вопросы и задания к разделу «Игровая природа персонажа и его имени»

1. Можно ли утверждать, что имена в романе С.Соколова, как правило, «говорящие», что они определяют характер персонажей?
2. Приведите примеры игровой природы имени собственного в его связи с персонажем.
3. Объясните отсутствие имени у главного героя романа.
4. Приведите примеры, подтверждающие мифопоэтическую основу ряда имен персонажей романа.
5. К чьей традиции обращается С.Соколов, давая в тесном соседстве созвучные (зарифмованные) игровые имена-прозвища (например, Трахтенберг-Тинберген, Михеев-Медведев)? Как проявляются в этой традиции фольклорные корни?
6. Приведите примеры, как при наделинии персонажа именем собственным С.Соколов обыгрывает и его этимологию.
7. Игровая природа персонажа романа в контексте традиции русского юродства.
8. Как проявляются в игровой природе романа интертекстуальные и смысловые пересечения «Записок сумасшедшего» Н.В.Гоголя и «записок шизофреника» С.Соколова?
9. Метаморфозы персонажей как проявление игровой природы романа.
10. Дайте развернутую характеристику игровой природы центральных персонажей романа: «ученика такого-то» и учителя Норвегова.

¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 185.

² Там же.

▪ **Игра в композиционном решении романа**

Приступая к анализу игрового дискурса композиции «Школы для дураков», нужно обратить внимание на то, что до сих пор термин «композиция», несмотря на усилия ряда авторитетных теоретиков литературы, достаточно «неясен и неопределен». В.В. Кожинов еще в работе 1964 года «Сюжет, фабула, композиция»¹ пытался внести ясность и определенность в терминологию, опираясь на работы И.В. Виноградова, Л.И. Тимофеева, Г.Н. Пospelова, М.А. Рыбникова, В.М. Жирмунского. Сегодня попыток четко обозначить контуры этого понятия значительно меньше. Новейшие словари литературоведческих терминов чаще всего дают несколько возможных вариантов дефиниции, иногда выделяя приоритетную, а иногда и не делая этого. Например, такую позицию мы наблюдаем у авторов «Литературного энциклопедического словаря», изданного в 1987 году².

Позиция автора данного учебного пособия в свете «нового плюрализма» будет выглядеть достаточно традиционно. Попытаемся не «уравнивать» (не отождествлять) композицию с сюжетом и фабулой, обратим внимание на членение романа на главы и части, но не будем только к этому сводить понимание композиционного решения. Целью анализа построения и расположения отдельных компонентов романа является

¹ Кожинов В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 433-434.

² Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 164.

обнаружение их целостной взаимосвязи, которая возникает в результате использования автором игрового принципа.

Роман «Школа для дураков», как пишет о нем сам автор, это «книга об утонченном и странном мальчике, страдающем раздвоением личности <...>, который не может примириться с окружающей действительностью. Анархист по натуре, он протестует против всего и в конце концов заключает, что на свете нет ничего-ничего-ничего, кроме ветра»¹.

По сути дела, автор пишет современный «роман воспитания» (по определению А.А. Гениса – «роман взросления»²). Взросление происходит по мере накопления опыта. «Школа» – это и есть процесс приобретения опыта, его переживание и осмысление. А.Г. Битов, называя роман «энциклопедией первого опыта», отмечает, что «опыт молодого человека элементарен, потому что состоит из элементов бытия»³. Можно уверенно полагать, что композиция романа и есть сложнейшее сочетание «элементов бытия» «утонченного странного мальчика, страдающего раздвоением личности».

Композиция романа – это и сложнейшее сочетание осколков раздвоенного сознания героя. В пространство этого «странного» сознания проникает и автор, точнее, он туда «допущен» («Ученик такой-то, позволь мне, автору,

¹ Генис А. Горизонты свободы. Саша Соколов // Звезда. – 1997. – N 8. – С. 237.

² Там же.

³ Соколов С. Школа для дураков: Предисл. А.Битова // Октябрь. – 1989. – N 3. – С. 158.

снова прервать ваше повествование...»¹). Сознание героя открыто и для проникновения в него наставника Норвегова. Сознание склонно к откровенным перевоплощениям (метаморфозы сознания), отдавая свое пространство диалогам, монологам и даже потокам сознания других персонажей.

В технике «потока сознания», которую использует Соколов и которая во многом определяет характер композиционного решения романа, заложена интертекстуальность. «Поток сознания» представляет собой запись процесса мышления, происходящего «сейчас», но включающего в себя весь предшествующий опыт человека. Об игровой природе «потока сознания» говорит то, что он довольно часто имитирует устную речь и, по большому счету, он имитирует и сам процесс мышления.

Известно, что «поток сознания» как форма организации художественного текста широко используется в XX веке. Одним из источников этого явления в русской литературе стало творчество Л.Н.Толстого. Хрестоматийный образец «потока сознания» – внутренний монолог Анны Карениной, произносимый ею незадолго до самоубийства. Монолог возникает во время движения героини по улице. Не отвечая себе на вопрос, как она будет жить дальше без Вронского, Анна стала читать вывески: «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все <...> Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто из Петербурга <...> «Мода и уборы», – читала она <...> Ужасно то, что нельзя вырвать с корнем прошедшего <...> Тютькин, coiffer. Je me fais coiffer Тютькин (Тютькин, парикмахер. Я

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 170.

причесываюсь у Тютькина) Я это скажу ему, когда он приедет, – подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного»¹.

Позднее Дж.Джойс в восьмом эпизоде романа «Улисс», фиксируя в форме потока сознания продвижение Леопольда Блума по улицам Дублина, так же, как и Толстой, использует уличные вывески в качестве «толчков» для цепочек свободных ассоциаций: «Он шел мимо магазина Болтона на Уэстморленд. Чай. Чай. Чай. Забыл поговорить с Томом Кернаном <...> Он перешел улицу на углу Нассау-стрит и остановился перед витриной магазина «Йейтс и сын», разглядывая цены биноклей <...> Пора починить мои старые очки <...> Грэфтон-стрит ярко-пестрыми навесами дразнила чувства его. Набивной муслин, шелколеды, величественные матроны, звяканье сбруи и глухозвук стукопыт по раскаленным булыжникам. Какие толстые ноги у этой в белых чулках»².

Именно этот прием использует и Соколов: «Я шел по улице и читал подряд вывески и рекламы на домах, хотя давно знал их все наизусть, я выучил каждое слово этой улицы <...> КИНО-ЛИСТОПАД-ТЕАТР. Настанет день и мы придем сюда вдвоем: Вета и я <...> РЫБА-РЫБА-РЫБА. 300-СНЕГИРЬ-МАГАЗИН. Аквариумы с тритонами и зеленые – на жердочках – попугаи <...> КОЛБАСЫ. Кому колбасы, а вот – кому колбасы горяченькой с булкой!»³.

И Толстой, и Джойс обыгрывают в сознании персонажей уличные вывески. И тот, и другой используют

¹ Толстой Л.Н. Анна Каренина // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 9. – М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1958. – С. 356-357,360.

² Джойс Дж. Улисс – М.: Республика, 1993. – С. 123, 127-128.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 128-131.

игру звуками, игру смысловыми ассоциациями, намеренно разрушают логику повествования, передавая трагическую несовместимость с обыденной жизнью разорванного сознания. Все это мы обнаруживаем и у Соколова, который не только обыгрывает чужое в своем (вводит интертексты), что делают и вышеназванные авторы, но и «обыгрывает традицию обыгрывания», то есть удваивает чужое, закрепляя интертекст как элемент техники «потока сознания».

И Джойс, и Соколов в поток сознания героев включают уличные вывески, несущие информацию о велосипедах. В романе «Улисс» читаем: «Он пересек Уэстморленд-стрит <...> Торговля велосипедами “Ровер”. Гонки сегодня»¹. У Соколова находим: «ПРОКАТ ВЕЛОСИПЕДОВ. После кино мы непременно возьмем напрокат два велосипеда»². Оба автора используют сходные знаки интертекста. Но для Джойса мотив мимолетен и, кроме «гонок сегодня», ничем не отдается в сознании героя. У Соколова же он повод для возникновения в фантазии героя замечательного путешествия на дачу на велосипедах с любимой. «Велосипедная» тема заставляет вспомнить и В.В.Набокова. А.Л.Зорин усматривает влияние на «Школу для дураков» романа Набокова «Другие берега» как источника мотива «поэзии детства – времени подлинной близости к природе и наибольшей полноты жизни», и напоминает, что воспитанник школы для дураков, как и

¹ Джойс Дж. Улисс – М.: Республика, 1993. – С. 127.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 129.

герой «Других берегов», обожает бабочек и велосипедные прогулки¹.

Казалось бы, вышесказанное позволяет говорить о сознательном интертекстуальном использовании Соколовым «велосипедной темы». Но Зорин цитирует интервью писателя, в котором тот утверждает, что он не читал ко времени создания романа «Школа для дураков» ни одной книги Набокова². Позволим себе предположить, что писатель был знаком с романом Джойса (журнал «Интернациональная литература», в котором впервые на русском языке публиковался «Улисс», был достаточно доступен). Возможность нахождения подтверждения или опровержения осознанного использования писателем джойсовско-набоковской «велосипедной темы» кажется достаточно интересной, но не менее интересен сам зафиксированный факт существования этого использования и «работа» с этим фактом сознания читателя, знакомого с вышеназванными романами Джойса и Набокова.

Отметим, что Соколова и Джойса сближает и отношение к языку. «Почти каждое слово – конгломерат, – пишет Д.Жантиева о языке романа Джойса “Поминки по Финнегану”, – в нем сплавлены в урезанном виде другие слова, либо сходные по звучанию, либо представляющиеся автору близкими по значению, часто на основе очень далеких признаков»³. Этими же словами можно прокомментировать такие языковые игры Соколова: «Я хотел узнать у вас, как идут дела у вас на почве, то есть нет,

¹ Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. – 1989. – N 12. – С. 251.

² Там же. – С. 250.

³ Жантиева Д.Г. Джеймс Джойс. – М.: Высшая школа, 1967. – С. 90.

на почте, на почтамте, почтимте почтите почуле почти что»; «...надо что-то делать, необходим какой-то решительный шаг – может быть письма туда и сюда, может быть – бойкоты и голодовки, баррикады и барракуды, барабаны и тамбурины»¹. Джойс хотел «*придать лексике эластичность сна* (выделено И.А.), увеличить число значений слов, сделать возможной игру света и красок»². Соколов экспериментирует в этой же области.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о принятии Соколовым джойсовской традиции. Заметим, что один из первых романов «русского постмодернизма» имеет почти прямую интертекстуальную связь с одним из первых романов «мирового постмодернизма»: в ирландской фольклорной балладе, которую использует Джойс в «Поминках по Финнегану», поется о Тиме Финнегане, каменщике, упавшем со стропил и разбившемся насмерть, но ожившем на собственных похоронах от попавших на его лицо брызг виски и пустившемся в пляс. Мотив смерти и воскрешения возникает и в романе «Школа для дураков». Он связан с фигурой наставника Норвегова.

Таким образом, мы можем говорить об очевидном влиянии на композиционное решение романа техники «потока сознания», одним из основоположников которой является Дж.Джойс. Опираясь на это, обратим внимание на особенности композиционного решения первой главы романа.

Глава представляет собой «внутренний» диалог двух «я» персонажа, диалог двух «потоков сознания», что само по себе является безусловной новацией, хотя и имеет

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 132, 156.

² Жантиева Д.Г. Джеймс Джойс. – М.: Высшая школа, 1967. – С. 90.

опору в традиции, например, в повести Ф.М.Достоевского «Двойник». Главную партию в диалоге у Соколова ведет «я», которому суждено стать в дальнейшем Нимфеей, белой речной лилией. Второе «я» менее индивидуализировано, лишь обозначено как оппозиционное первому «я» («Но для чего ты сорвал ее...»¹).

Повествование строится в форме перечисления «элементов бытия» и представляет собой «чистейший, изначальный способ описания»²: «... пожалуйста, опиши станцию, какая была станция, какая платформа...»; «Я опишу станцию. Она обыкновенная: будка стрелочника, кусты, будка для кассы, платформа, кстати, деревянная, скрипучая, дощатая»³. Элементы визуальной фиксируемой среды не подвергаются анализу, они фиксируются, соединяются в единую картину бытия и поражают своей заурядностью, простотой и, вместе с тем, красотой.

Осколки раздвоенного сознания складываются в единую мозаичную картину благодаря общности «бытийного» и «событийного» мира. «Я» органично соседствует с «мы», «я» перетекает в «мы»: «Я бы сказал, то была скорее свалка, чем двор <...>, там валялись старые газовые плиты <...>. Когда мы открывали им дверки, дверки духовок, они ужасно скрипели, А зачем мы открывали дверки? зачем? Мне странно, что ты не помнишь этого. Мы открывали дверки, чтобы тут же с размаху захлопывать их»⁴.

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 35.

² Соколов С. Школа для дураков: Предисл. А.Битова // Октябрь. – 1989. – N 3. – С. 157.

³ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 11.

⁴ Там же. – С. 19.

В мир внутреннего диалога персонажа проникает третий – автор. Речь «от автора», обращенная не к «ученикам», а к «ученику такому-то», способствует целостности восприятия раздвоенного мира героя. Повествование от авторского лица организовано по тому же принципу, что и повествование от лица странного мальчика: то же перечисление элементов бытия («Дорогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд – товарный и длинный. Его вагоны, по преимуществу коричневые, были исписаны мелом – буквы, цифры, слова, целые фразы»¹).

Перечисление как «чистейший изначальный способ описания», принятое героем и автором за основу повествования, размывает границу между субъектом и объектом повествования, рождает оригинальную структуру повествования – структуру перечисления.

Структура перечисления, характерная не только для первой главы, но и для романа в целом, дает ощущение композиционной целостности, чего, казалось бы, не может быть в произведении, в котором главный герой обладает «расколотым» сознанием. «Ученик такой-то» не способен аналитически воспринимать мир, не способен выделять главное и второстепенное, начало и конец. Его дар – не осмысление, а «прочувствование». Он чувствует, что мир прекрасен, даже если в него выходишь из «школы для дураков». Он чувствует и то, что мир может быть абсолютно прекрасным, если стать абсолютно свободным. И это становится смыслом его существования. Он чувствует и перечисляет то, что чувствует. «Мирочувствование» его настолько убедительно, что его начинает «исповедовать»

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 36.

и автор. Такая форма контакта с миром открыта мальчику его наставником – учителем Норвеговым, чьи монологи органично входят в поток сознания героя: «Не поддаваться унынию, ...жить на полной велосипедной скорости, загорать и купаться, ловить бабочек и стрекоз ... жить по ветру ...больше музыки, улыбок, лодочных прогулок»¹. Монолог учителя по своей структуре аналогичен авторскому и речи героя-повествователя.

Организация повествования через перечисление – сквозной, повторяющийся прием, объединяющий отдельные элементы композиции романа (отметим в связи с этим и такую особенность: сюжет, как таковой, отсутствует, а композиция отчетлива). Ввиду повторяемости приема перечисления можно определять его игровую сущность. Вспомним, что с повторами мы уже встречались и отмечали их игровую природу на лингвистическом уровне анализа («неувядающие считалки»). Роман «Школа для дураков» – ритмически организованная проза. Перечисления рождают своеобразный музыкальный размер. Мы имеем дело с одним из способов поэтического формообразования, который, как пишет Хейзинга², по своей природе принадлежит сфере игры. В.П. Руднев по-своему видит роль музыки в романе. Он определяет «Школу для дураков» Соколова как роман, созданный «по номерному принципу»³. Таким образом «строились» оратории и оперы в XVII–XVIII веках: «номера» (арии, дуэты, хоры, интермедии) нанизывались на «сквозное действие»,

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 22-23.

² Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – С. 152.

³ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 357.

которое Рудневу «видится сквозь музыку», причем «музыка важнее»¹.

Поток раздвоенного сознания героя, составляющий основу романа, не характерен даже для современных, «широких», представлений о композиции. Автор воспроизводит не события, не поступки, не мысль, а процесс мышления. Формируя структуру романа, Соколов опирается на структуру мышления и демонстрирует внутреннее отношение, существующее между мыслью и словом (о психологическом аспекте отношения между мыслью и словом писал Л.С.Выготский в работе «Мышление и речь»²).

Подобным образом «выстраивается» упоминавшийся выше роман У.Фолкнера «Шум и ярость». Сближению этих текстов способствует и то, что оба главных героя обладают «измененным сознанием». Но и здесь Соколов оригинально ироничен: фолкнеровский Бенджи не только слабоумен, но глух и нем. «Ученик такой-то» – мастер сплетать слова. Соколов идет в ногу с модернистом Фолкнером, живописуя трагическое существование своего героя. Но как автор конца XX века, традиционно помещаемый критикой если не в рамки постмодернистской ситуации, то обозначаемый как один из спровоцировавших ее в русской литературе, Соколов «историю, рассказанную идиотом», наполняет не столько «шумом и яростью», сколько игрой и весельем. Тем самым он ставит под сомнение модернистскую (фолкнеровскую) идею бессмысленности жизни. Герой Фолкнера наблюдает

¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – С. 358.

² Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. – М.: Лабиринт, 1999. – С. 275-336.

мир, но осмыслить его, сложить из наблюдений целостную картину не может: он не в состоянии преодолеть хаос бытия. В отличие от него «ученик такой-то» наблюдает мир и чувствует («ощущает») взаимосвязь явлений, точно определяет свое место в этом мире: не быть рабом «тапочной системы», а быть босым и свободным в Краю Одинокого Козодоя.

Выделенный принцип композиционного решения первой главы характерен и для глав «Савл», «Скирлы», «Завещание». Остановимся на некоторых особенностях организации повествования и в этих частях романа.

Глава четвертая «Скирлы» представляет собой «собрание сочинений» «ученика такого-то», написанных в разных жанрах, среди которых выделяется сказка «Скирлы» («страшная детская сказка про медведя»¹ и собственно сочинение «ученика такого-то» («М о е у т р о. С о ч и н е н и е»). М.Н.Липовецкий пишет и о фрагментах в жанре клятвы, утопии и идиллии². Выстраивая таким коллажным способом повествование, Соколов играет жанрами. Жанровое многообразие фрагментов текста – одна из отличительных черт композиционного решения романа в целом. Вспомним «драму из жизни японцев», включенную в главу «Нимфея», или помещенный в эту же главу созданный в технике «потока сознания» монолог жены «начальника такого-то». Здесь может быть названо и письмо Шейне Трахтенберг как смеховое пародирование рапортов передовиков.

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 115.

² Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 190.

Сквозные темы и мотивы (мотивные образы) – еще один прием, создающий композиционное единство романа. Выделим среди них несколько.

Прежде всего – мотив мела. Состав, исписанный мелом, становится одним из рефренов романа. Напомним, что он появляется во фрагменте текста, написанном от лица автора. Сама станция называлась М е л, и «туманная белая река с меловыми берегами» называлась М е л, и ангел на кладбище меловой, меловая девочка с ланью, меловой мальчик с горном, которого М.Н.Липовецкий соотносит с самим героем-повествователем, потому что «торчащий у него из губ кусок проволоки ассоциируется с той самой иглой, которой “ученик такой-то” грозился зашить себе рот, “дабы не есть бутербродов матери своей, завернутых в газеты отца своего”»¹; меловые старики Ленин и Сталин; «чернильное и меловое рабство» (чернильное – книжное, идеологическое, меловое – рабство истории и государственной системы). Благодаря композиционному приему нанизывания эпизодов (как и слов) в романе возникает образ «советского мелового периода, поддерживаемый огромным количеством интертекстов идеологизированной культуры и вынуждающий вспомнить известные мандельштамовские строки: «Век. Известковый слой в крови больного сына // Твердеет <...> И некуда бежать от века-властелина...»².

Мотив железной дороги также «влиятелен» в композиционном плане романа. Железная дорога определяет топографию романа (рассказ «Местность» в

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 182.

² Мандельштам О.Э. 1 января 1924 // Мандельштам О.Э. Избранное. – М.: СП Интерпринт, 1991. – С. 209.

главе «Теперь...»), ономастику («пристанционный пруд», Вета, рожденная не только веткой акации, но и веткой железной дороги). Железная дорога петлей охватывает город, поэтому из него так хочется вырваться на свободу, железная дорога – удав на шее города, удав-кондуктор-кондуктор-контролер в поезде железной дороги. Так рождается образ государства-удава, истории-удава и в то же время – образ России, «выходящей на проветренные перроны» и невольно ассоциирующийся с блоковским стихотворением «Под насыпью во рву некошеном...». Само движение повествования, расчлененного на отдельные эпизоды, напоминает движущийся поезд, состоящий из вагонов и платформ. Даже понятие «лаконизм» объясняется «в терминах» железной дороги: короткий состав – это и есть лаконизм.

Безусловно, важнейший в романе мотив – мотив школы. Мы уже обращали на него внимание, когда исследовали интертекстуальные связи названия. Школа – это не только специальная школа («школа для дураков»). Это и литературная школа писателя. Это и школа для читателей, прошедших, проходящих, пройдущих «науку жизни» вместе с Сашей Соколовым. Школа – это и клишированность мышления, воспитания. И с этим тоже связана любовь к перечислениям и обилие фрагментов текста, представляющих собой как бы отрывки из учебника русского языка. Школа – это и погружение в «чужое слово» и преодоление его стереотипов, штампов, клише, и возможность от них избавиться только одним способом – играя ими.

Особняком в романе стоит глава «Теперь. Рассказы, написанные на веранде». М.Н.Липовецкий считает, что «логично было бы предположить, что эти рассказы

созданы «автором книги», психически вполне здоровым человеком, со своей точки зрения рисующим ту же реальность, что уже предстала в первой главе, преломленной через восприятие «ученика такого-то»¹. Согласимся с этим и отметим, что Соколов опять-таки использует известный по роману Фолкнера «Шум и ярость» прием. Рассказы, составляющие главу, сами довольно часто представляют собой внутренние монологи персонажей, соотносимых как с уже знакомыми нам действующими лицами первой главы, так и с героями, возникающими в последующих.

На некоторые рассказы, составляющие эту главу романа, можно взглянуть и сквозь призму хемингуэевского стиля. Появление в романе Хемингуэя не так неожиданно, как может показаться на первый взгляд. В поток сознания героя-повествователя попадает цитата из этого автора: «Мне нравился пыльник. <...> Я носил бы его повсюду: во саду ли, в огороде, в школе и дома, *за рекой в тени деревьев*» (выделено И.А.) и в почтовом дилижансе дальнего следования»². Цитата «за рекой в тени деревьев» не только делает намек на возможность появления в тексте романа Хемингуэя (на возможность использования стилистики писателя). Она становится и предметом такого интертекстуального обыгрывания: у Хемингуэя эти слова также имеют «цитатное происхождение», их истолкование имеет самое непосредственное отношение к содержанию романа Соколова. Источник цитаты – предсмертные слова Томаса Джексона, генерала «южан» в Гражданской войне,

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 178.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 120.

умершего от ран: «Переправимся через реку и отдохнем в тени»¹. «За рекой в тени деревьев» живет в романе Соколова Норвегов, умерший и живой, туда же устремлены все помыслы израненного действительностью спецшколы «ученика такого-то».

Лаконизм – одна из «визитных карточек» Хемингуэя, одна из черт его стилистической «маски». Для Соколова – это объект интертекстуальной игры. Писатель предлагает последовательность фактов и действий, вызывающих те или иные чувства, при этом он редко использует развернутые метафоры, обилие эпитетов, подчеркнута правильно строит фразу: подлежащее, сказуемое, дополнительные члены предложения. В то же время Хемингуэю свойственно использование избегаемой многими авторами тавтологии как стилистического приема.

В рассказах Соколова «Последний день» и «Теперь» (первом и последнем в структуре второй главы) от третьего лица повествуется о судьбе молодого человека, уходящего служить в армию и вернувшегося оттуда спустя некоторое время.

У Хемингуэя находим новеллу, связанную с этим сюжетом интертекстуально. В одном из лучших ранних рассказов писателя «Дома» от третьего лица повествуется о судьбе молодого американца Кребса, ушедшего на войну и возвратившегося оттуда. Сюжеты рассказов событийно расходятся и, если бы не общность стиля, говорить об их интертекстуальной связи можно было бы только с большой натяжкой.

¹ Душенко К.В. Словарь современных цитат. – М.: Аграф, 1997. – С. 382.

Герой Соколова идет прощаться с девушкой, которая его не любит: «Она не любила его. Она была слишком хороша, чтобы любить его. Он знал это, но ему недавно исполнилось восемнадцать, и он не мог не думать о ней каждую минуту. Он замечал, что думает о ней постоянно, и радовался, что ничего не хочет от нее, и значит действительно любит»¹.

Герой Хемингуэя вернулся в город, где ничего не изменилось, «только девочки стали взрослыми девушками»: «Он любил смотреть с крыльца, как они прохаживаются по другой стороне улицы. Он любил смотреть, как они гуляют в тени деревьев. <...> Когда он видел их в центре города, они не казались ему такими привлекательными. <...> В сущности, он в них не нуждался. <...> Он не хотел себя связывать. Он больше не хотел себя связывать. Он хотел жить, не связывая себя ничем»².

И Хемингуэй, и Соколов, повествуя о трагической опустошенности героев, пользуются единым стилевым приемом, об особенностях которого говорилось выше. Соколов очевидно и сознательно вторичен. Знаменитый хемингуэевский «принцип айсберга» (существование глубокого подтекста) также, на наш взгляд, используется автором «Школы для дураков». Лаконичные главки «Рассказов, написанных на веранде» развертываются, расшифровываются, комментируются в других главах. Интересно то, что возможен и обратный взгляд: именно эта глава может играть роль комментария ко всему тексту

¹ Соколов С. «Школа для дураков». – С. 60.

² Хемингуэй Э. Собрание сочинений. В 6-ти томах. Т. 1. – М.: Изд-во «Нугешиинвест», 1993. – С. 57-58.

романа. Она же, требующая возвращения к себе, дает возможность прочтения романа как гипертекста.

Обратим внимание, что в главе второй «Теперь. Рассказы, написанные на веранде», язык которой обособлен по отношению к другим главам и которая не принадлежит герою-повествователю «ученику такому-то», мы не встретили ни одного имени собственного, а также не обнаружили в повествовании ни одного игрового приема, кроме обыгрывания чужого стиля, характерного для романа в целом. Это говорит о том, что игровой принцип в романе теснейшим образом связан с фигурой «ученика такого-то». Автор, вышедший во второй главе из-под его «влияния», расстается и со ставшими для него традиционными игровыми приемами, чтобы вновь обратиться к ним, вернувшись в пространство сознания своего главного персонажа в последующем. Однако изолированность (обособленность) второй главы мнимая. «Вставные» рассказы не только не отвлекают от основного повествовательного потока, но, наоборот, позволяют понять особенности его формы и закономерности существования.

Именно композиция второй главы и ее связь с решением романа в целом позволили М.Н.Липовецкому сделать интересное замечание по поводу структуры романа: «Полифоническая структура повествования становится здесь формой воплощения своеобразного «сада разбегающихся тропок» (Борхес) – одновременного, не мешающего друг другу существования множества

возможностей и вариантов проживания в одном и том же, весьма локальном, хронотопе»¹.

Заметим, что борхесовская структура, определяемая как «сад разбегающихся тропок», довольно часто используется литературой конца XX века. Отметим и то, что подобная структура имеет ярко выраженную игровую природу. Герой новеллы Борхеса «Сад расходящихся тропок» дает такую характеристику попавшей к нему книге: «Эта книга попросту невразумительный ворох разноречивых набросков. Как-то я проглядывал ее: в третьей главе герой умирает; в четвертой – он снова жив <...> Незримый лабиринт времени. <...> сумбурность романа навела меня на мысль, что это и есть лабиринт»². Структура романа Соколова легко соотносится как с вышесказанным, так и с другими размышлениями Борхеса о сути книги-лабиринта, о ее авторе, которого «ни одна из проблем не волновала и не мучила <...> так, как неисчерпаемая проблема времени»³. Здесь же Борхес пишет, что «сад расходящихся тропок <...> есть грандиозная шарада, притча, ключ к которой – время». Эти слова очень точно определяют и особенности романа «Школа для дураков».

Время в романе бесконечно по причине своей спиралевидности, причем каждый из витков спирали представляет собой определенный цикл. По наблюдению того же М.Н. Липовецкого, циклическое движение времени у Соколова неотделимо от регенерации жизни и

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 178.

² Борхес Х.Л. Проза разных лет: Сборник. – М.: Радуга, 1989. – С. 90.

³ Там же. – С. 92.

преодоления смерти, а «отсутствие линейного порядка оборачивается бесконечностью метаморфоз»¹. Это замечание имеет самое непосредственное отношение и к композиции романа, которая может быть представлена как взаимосвязь непрерывных метаморфоз.

Структура романа «Школа для дураков» – это и структура самого времени, как его понимает герой-повествователь: «...если бы вы попросили меня составить календарь моей жизни, я принес бы листочек бумаги со множеством точек: весь листок был бы в точках, одни точки, и каждая обозначала бы день. Тысячи дней – тысячи точек. Но не спрашивайте меня, какой день соответствует той или иной точке: я ничего про это не знаю»².

Все вышеизложенные особенности композиционного решения романа позволяют сделать вывод о преднамеренной эклектичности его структуры. В этой эклектике можно наблюдать такие закономерности: Соколов соединяет в романе две структуры – характерную модернистскую (джойсовскую, фолкнеровскую) и характерную постмодернистскую (борхесовскую и позднего Джойса). С этой точки зрения становится особенно понятным существование в критике двойственного отношения к творчеству Соколова при попытке определиться, в рамках какой культуры его рассматривать: модернистской или постмодернистской. Возможность «естественно» соединить эти тенденции и дает Соколову игровой подход к формированию текста. В более широком смысле мы можем говорить и о

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – С. 187.

² Соколов С. «Школа для дураков». – С. 28.

сложившейся как у автора романа, так и у его героя концепции творчества как игры. Им присуще представление об игре как об универсальном способе существования.

В ходе анализа романа мы наблюдали и другую закономерность, которая также позволяет говорить о модернистско-постмодернистском дуализме писателя и также тесно связана с игрой: влияние на организацию текста игры, осуществляемой по строго определенным правилам (модернистская, хейзинговская концепция), и зависимость текста собственно от игры, а не от ее правил (постмодернистская концепция, оформленная в работах Ж.Делеза, Ф.Лиотара, Ж.Деррида и других).

М.Н. Липовецкий констатирует онтологизацию эклектичности, калейдоскопичности в современной культуре и в русской литературе конца XX века в частности. Он пишет о мифологизации самого процесса перебирания осколков былых ценностей, в результате которого мы имеем парадоксальный результат: калейдоскоп культурных осколков становится устойчивой структурой. Добавим, что возможность такой онтологизации также обеспечивает игра.

Калейдоскопическая структура становится характерной и для большинства исследовательских работ о романе Саши Соколова «Школа для дураков». Но, как в любом калейдоскопе, в них легко обнаружить точки, от которых исходит в разных направлениях рисунок. Эти точки часто аналогичны и предложенным в данной работе уровням анализа романа: язык, персонаж, композиция. П.Л. Вайль и А.А. Генис строят свое исследование вокруг проблемы языка и проблемы времени. М.Н. Липовецкий, выбравший путь последовательного анализа глав,

опирается на метаморфозы языка, времени, персонажей. Надеюсь, что предложенное в настоящей работе рассмотрение игрового дискурса как формообразующего начала прозы Саши Соколова убедительно прозвучало в ходе предпринятого исследования его романа «Школа для дураков».

***Контрольные вопросы и задания к разделу
«Игра в композиционном решении романа»***

1. Как влияет на композиционное построение романа сложная организация сознания его главного героя? Обнаруживается ли в этом игровая природа?
2. В романе С.Соколов активно использует «поток сознания» как форму организации художественного текста. Дает ли о себе знать и в этом случае игровая природа?
3. Обращаясь к тексту романа, обоснуйте следующее утверждение: организация повествования через перечисление – сквозной, повторяющийся прием, объединяющий отдельные элементы композиции романа. Как дает о себе знать в приеме перечисления игровая природа?
4. Как и какие сквозные темы и мотивы (мотивные образы) создают композиционное единство романа?
5. Какие еще приемы, используемые автором, позволяют актуализировать игру в композиционном решении романа?

Заключение

Итак, мы попытались осуществить опыт интерпретации игрового литературного текста, обратившись к одному из самых ярких текстов русской игровой прозы конца XX века – роману Саши Соколова «Школа для дураков».

В процессе работы была акцентирована традиция русской игровой прозы, корнями уходящая в творчество Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, М.А. Булгакова, В.В. Набокова и других авторов. Обратившись к роману С.Соколова с целью установления в его поэтике игровой традиции, мы обнаружили в нем черты, характерные для классических образцов русской игровой прозы. Среди них мы выделили языковые игры, игровой дискурс персонажей, а также обратили внимание на то, каким образом осуществляется актуализация игры в композиционном решении романа.

Мы обратили внимание на то, что автор конца XX века не только мастерски использует игровую традицию, но и демонстрирует ярко выраженную специфичность игрового дискурса современной культуры, которая, оказавшись в конце века в ситуации постмодернизма, отдается во власть игры, хронотоп которой перестал мыслиться локально.

Рассматривая творчество С.Соколова в рамках постмодернистской культуры, с одной стороны мы обнаружили соответствие игровой поэтики его прозы этой культуре, с другой – констатировали тесноту постмодернистских рамок для творчества этого писателя.

«Серьезное» отношение к игре, которое находит воплощение в глубоком трагизме ироничного романа воспитания «Школа для дураков», способы актуализации

игры в поэтике сближают С.Соколова с культурой модернизма. Попытка же как автора, так и персонажа романа посредством игры преодолеть хаос бытия, найти точку опоры, признание существования вечных ценностей, отсутствие цинизма, довольно часто характерного для культуры постмодерна, говорят о том, что перед нами автор прозы, которая, опираясь на существующие традиции, создает традиции завтрашнего дня.

В процессе анализа игрового литературного текста нами зафиксировано проявление различных игровых форм в его поэтике. Игровые формы обнаружены на лингвистическом уровне текста, в организации как системы персонажей, так и в принципах и приемах создания отдельного персонажа, в композиционном решении романа.

Обращаясь к научной литературе по исследуемой проблеме, мы пришли к выводу, что игровой дискурс современной культуры – важная, но мало исследованная проблема, что объясняется отсутствием дистанции во времени.

Мы не обнаружили в научной литературе и глубокого теоретического обоснования понятия «игровая проза», несмотря на то, что оно активно используется. Выделяя особенности поэтики игровой прозы, мы наблюдали за принципами их функционирования. Мы попытались соподчинить категории игрового дискурса и игровой прозы: наличие игрового дискурса позволяет идентифицировать прозу как игровую; игровая проза, в свою очередь, предполагает наличие игрового дискурса. В романе Саши Соколова мы обнаружили наличие ситуации игры на различных уровнях, определили автора как игрока по своей природе, констатировали вовлеченность в игру

читателя, также обладающего игровым сознанием, то есть обнаружили наличие игрового дискурса. Проза, обладающая вышеназванными общими и частными характеристиками, и может быть определена как *игровая*.

Используя в процессе анализа игровой текст, мы не только соподчинили категории игрового дискурса и игровой прозы, но и выявили закономерности современного культурного процесса и существования в нем игрового дискурса, попытались достичь целостного концептуального видения современного состояния культуры в ее игровом аспекте.

У русской игровой прозы конца XX века, опирающейся как на традиции отечественной игровой культуры, так и на традиции зарубежной культуры, обладающей игровым дискурсом, широкие перспективы.

Специфика игрового дискурса романа во многом определяется и ситуацией традиционного для рубежа веков кризиса культуры. Рубеж веков – понятие растяжимое. Саша Соколов оказывается в точке возникновения процессов, связанных с культурным феноменом, называемым *fin de siecle* с его изощренной эстетизацией и глубочайшим пессимизмом, что сказывается и на характере используемой автором в романе игры.

План практического занятия

Роман Саши Соколова «Школа для дураков» как игровой литературный текст

1. Саша Соколов и его роман «Школа для дураков»: личность автора, история создания романа и его публикации. Роль В.В. Набокова в писательской судьбе С.Соколова.
2. В творчестве каких русских писателей-классиков обнаруживаются корни традиции русской игровой прозы? Приведите примеры интертекстуальных связей романа С.Соколова «Школа для дураков» с текстами данных авторов.
3. Охарактеризуйте поэтику игрового литературного текста. В качестве иллюстративного литературного материала может быть использован и текст романа «Школа для дураков».
4. Как проявляется игровая стихия языка романа «Школа для дураков»? При ответе на этот вопрос необходимо активно обращаться к тексту романа.
5. Раскройте игровую природу главного героя и других персонажей романа.
6. Как автор использует игровой принцип в композиционном решении романа?
7. Найдите информацию о сценических интерпретациях (спектаклях) романа «Школа для дураков»: режиссеры Е.Каменькович (театр «Мастерская П.Фоменко»), А.Могучий (театр «Балтийский дом» и «Формальный театр», Санкт-Петербург), Ю.Погребничко (театр «Около дома Станиславского», Москва). Почему, на ваш взгляд, этот текст интересен театру?

Литература

1. *Соколов С. «Школа для дураков» (любое издание).*
2. *Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – N 1/2. – С. 13-16.*
3. *Лейдерман Н.Л. Романы Саши Соколова // Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века (1950-1990-е годы): в 2 т. Т.2. 1968-1990 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – С. 401-410.*
4. *Мышалова Д. Саша Соколов // Мышалова Д. Очерки по истории русского зарубежья. – Новосибирск: Наука, Сибирская издательская фирма РАН, ЦЭРИС, 1995. – С.133-171.*

Рекомендуемая литература

Основная литература

1. *Бавильский Д.* Сон во сне: Толстые романы в «толстых» журналах // Октябрь. – 1996. – N 12. – С. 176-184.
2. *Баранов С.В.* Саша Соколов // Литература русского зарубежья (1920—1990): учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М.: Флинта : Наука, 2006. – 640 с.
3. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. – СПб.: Специальная литература, 1995. – 198 с.
4. *Вайль П., Генис А.* Уроки школы для дураков // Литературное обозрение. – 1993. – N 1/2. – С. 13-16.
5. *Генис А.* Горизонты свободы. Саша Соколов // Звезда. – 1997. – N 8. – С. 236-238.
6. *Генис А.* Лук и капуста: Парадигмы современной культуры // Знамя. – 1994. – N 8. – С. 188-200.
7. *Ильин И.П.* ПОСТМОДЕРНИЗМ от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
8. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
9. *Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – 320 с.
10. *Миллер С.* Психология игры. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 320 с.
11. *Мышалова Д.* Саша Соколов // Мышалова Д. Очерки по истории русского зарубежья. – Новосибирск: Наука, Сибирская издательская фирма РАН, ЦЭРИС, 1995. – С. 133-171.
12. *Ницше Ф.* Веселая наука // Сочинения в 2 т. Т.1. – М.: Мысль, 1990. – С. 491-719.

13. *Лейдерман Н.Л.* Романы Саши Соколова // Лейдерман Н.Л. Русская литература XX века (1950-1990-е годы) : в 2 т. Т.2. 1968-1990 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – С. 401-410.
14. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
15. *Соколов С.* Спасение в языке: [Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал А.Михайлов] // Литературная учеба. – 1990. – № 2. – С. 180 – 184.
16. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Книга 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. – С. 175-406.
17. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
18. *Эпштейн М.Н.* Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166-188.

Литература, используемая в ходе анализа романа С. Соколова «Школа для дураков»

1. *Александров А.* Чудодей // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л.: Советский писатель, 1991. – С.7-48.
2. *Альтман М.С.* Достоевский. По вехам имен. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1975. – 280 с.
3. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
4. *Барт Р.* Мифологии. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
5. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

6. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
7. *Блок А.* «Девушка пела в церковном хоре...» // Блок А. Лирика. Театр. – М.: Правда, 1981. – С. 83-84.
8. *Борхес Х.Л.* Проза разных лет: Сборник. – М.: Радуга, 1989. – 320 с.
9. *Брук П.* Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. – Малый драм. театр. – СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр. – 1996. – 271 с.
10. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. – М.: Гнозис, 1994. – С. 75-319.
11. *Выготский Л.С.* Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 15-22.
12. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. – Изд. 5-е, испр. – М.: Лабиринт, 1999. – 352 с.
13. *Выготский Л.С.* Психология искусства. Анализ эстетической реакции. Изд. 5-е. Испр. и доп. Комментарии Вяч.Вс.Иванова и И.В.Пешкова. – М.: Лабиринт, 1997. – 416 с.
14. *Гоголь Н.В.* Записки сумасшедшего // Собр. соч. в восьми томах. Т.3. – М.: Правда, 1984. – С. 164-184.
15. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т.2, т.4. – М.: Русский язык, 1980. – 779 с., 683 с.
16. *Дарк О.* Мир может быть любой // Дружба народов. – 1990. – № 6. – С. 223-235.
17. *Дарк О.* Миф о прозе // Дружба народов. – 1992. – № 5-6. – С. 219-232.
18. *Делез Ж.* Логика смысла. – М.: Изд.центр «Академия», 1995. – 299 с.
19. *Делез Ж.* Опустошенный // Беккет С. В ожидании Годо. – М.: Изд-во «ГИТИС», 1998. – С. 251-282.
20. *Деррида Ж.* Конец книги и начало письма // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. – С. 218-224.
21. *Джойс Дж.* Улисс. – М.: Республика, 1993. – 671 с.

22. Душенко К.В. Словарь современных цитат. – М.: Аграф, 1997. – 632 с.
23. Жантиева Д.Г. Джеймс Джойс. – М.: Высшая школа, 1967. – 96 с.
24. Закс Л.А. Художественное сознание. – Свердловск: изд-во Уральского государственного университета, 1990. – 210 с.
25. Злотникова Т.С. Симптомы конца века (типологический подход к русской культуре конца XIX и конца XX веков) // Ярославский педагогический вестник. – 1996. – N 2. – С. 58-63.
26. Зорин А. Насылающий ветер // Новый мир. – 1989. – N 12. – С. 250-253.
27. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
28. Кедров К. Пустота спасет мир: В лабиринтах новейшей прозы // Известия. – 1997. – N 143, 1 авг. – С. 7.
29. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 408-485.
30. Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. – 1998. – N 30. – С.285-304.
31. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
32. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы: Смех как мировоззрение и другие работы. – СПб.: Алетейя, 1997. – 508 с.
33. Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
34. Мандельштам О.Э. 1 января 1924 // Мандельштам О.Э. Избранное. – М.: СП Интерпринт, 1991. – 480 с.
35. Манн Т. Фрейд и будущее. Доклад, прочитанный в Вене 8 мая 1936 г. на праздновании 80-летия Зигмунда Фрейда // Иностранная литература. – 1996. – N 6. – С. 195-207.
36. Маяковский В. Из улицы в улицу // Маяковский В.В. Собр. соч. в 8-и т. Т.1. – М.: Правда, 1968. – С. 16-17.

37. *Мифология*. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
38. *Медведев П.Н.* (М.М.Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – 207 с.
39. *Пави П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
40. *Платон*. Диалоги. – М.: Мысль, 1986. – 605 с.
41. *Плутарх*. Сочинения. – М.: Художественная литература, 1983. – 703 с.
42. *Почепцов Г.Г.* История русской семиотики до и после 1917 года. – М.: Лабиринт, 1998. – 336 с.
43. *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М.: Наука, 1976. – 325 с.
44. *Слаповский А.* Между большим и средним пальцем // Литературная газета. – 1996. – N 44, 30 окт. – С. 4.
45. *Словарь русского языка*: В 4-х т. / под ред. А.П.Евгеньевой. Т.1. А-Й. Т.3. П-Р. – М.: Русский язык, 1981. – 698 с.
46. *Современное зарубежное литературоведение* (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 319 с.
47. *Соколов С.* «В Мичигане я писал о Волге»: [Беседа с писателем / Записал Ф. Медведев] // Российская газета. – 1991. – 2 марта. – С. 4.
48. *Соколов С.* «Время для частных бесед...» / Саша Соколов – Виктор Ерофеев (Предисловие О. Дарка) // Октябрь. – 1989. – N 8. – С. 195-202.
49. *Соколов С.* Знак озаренья. Попытка сюжетной прозы // Октябрь. – 1991. – N 2. – С. 178-186.
50. *Соколов С.* Легко ли быть гражданином мира: [Беседа с писателем] // Учительская газета. – 1989. – 29 июля. – С. 2.
51. *Соколов С.* На сокровенных скрижалях [Речь, сказанная 16 мая 1981 года на конференции «Русская литература в эмиграции» (Лос-Анджелес)] // Собеседник. – 1989. – N 30 (июль). – С. 10-11.

52. *Соколов С.* Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа. (Интервью взял С.Адамов) // Юность. – 1989. – N 12. – С. 66-68.
53. *Соколов С.* «Остаюсь русским писателем»: [Интервью, данное писателем корреспонденту «Собеседника»] // Собеседник. – 1989. – N 30(июль). – С. 10-11.
54. *Соколов С.* Palisandre – s'est moi?; Портрет русского художника в Америке: в ожидании Нобеля: [Лит.-критич. этюды] // Золотой век. – 1992. – N 2. – С. 17-21.
55. *Соколов С.* Палисандрия: Роман // Октябрь. – 1991. – N9. – С. 61-95. – N11. – С. 49-119.
56. *Соколов С.* «Сколько можно на полном серьезе мусолить внешние признаки бытия?» [Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал И.Врубель-Голубкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31471/page1/>, свободный. Проверено 27.12.2015.
57. *Соколов С.* Школа для дураков. Между собакой и волком. – М.: «Огонек» – «Вариант», 1990. – 382 с.
58. *Соколов С.* Школа для дураков: Предисл. А. Битова // Октябрь. – 1989. – N 3. – С. 75-158.
59. *Соколов С.* «Я вернулся, чтобы найти потерянное»: [Интервью с писателем] // Родина. – 1991. – N. 4. – С. 11-14.
60. *Толстая Т.* Без названия // Огонек. – 1988. – N 33. – С. 20.
61. *Толстой Л.Н.* Анна Каренина // Собр. соч. в двенадцати томах. Т. 9. – М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1958. – 480 с.
62. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
63. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т.1 (А-Д). – М.: Прогресс, 1986. – 576 с.
64. *Флоренский П.* Имена. – Б.м.: Купина, 1993. – 319 с.
65. *Фрейд З.* Поэт и фантазия // Вопросы литературы. – 1990. – август. – С. 160-166.
66. *Фридман Дж.* Ветру не указ. Размышления над текстами романов «Пушкинский дом» А. Битова и «Школа для

- дураков». С.Соколова // Литературное обозрение. – 1989. – № 12. – С. 14-16.
67. Хемингуэй Э. Собрание сочинений. В 6-ти томах. Т. 1. – М.: Изд-во «Нугешиинвест», 1993. – 366 с.
68. Чуковский К. Лепые нелепицы. Из книги «От двух до пяти». Как дети слагают стихи // Узорочье жизни. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 158-239.
69. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч. в 7-ми томах. Т.6. Статьи об эстетике.-М.: Худож. лит., 1957.- С. 251-358.
70. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения, книга о сюжете. – М.: Художественная литература, 1983. – 640 с.
71. Эльконин Д.Б. Психология игры. – М.: ПЕДАГОГИКА, 1978. – 304 с.
72. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
73. Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. – 1996. – № 3. – С. 196-209.
74. Ямпольский М. Памяти Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

Учебное издание

Азеева Ирина Викторовна

**Саша Соколов «Школа для дураков»:
опыт интерпретации игрового текста**

*Учебное пособие к дисциплинам: «История отечественной литературы XX века» (раздел «Отечественная литература конца XX века») (специальность «Актерское искусство»);
«Отечественная литература: интерпретация художественного текста» (раздел «Отечественная литература конца XX века»)
(направление подготовки «Театроведение»)*

Техническая редактура и корректура – *Н.Н. Разгулова*

Подписано в печать: 30.12.2015. Формат 60x90 1/16.
Усл. печ. л. 5,17. Тираж 500 экз. Заказ № _____.

Редакционно-издательский отдел
Ярославского государственного театрального института:
150000, Ярославль, Первомайская ул., 43, (4852)31-41-14
e-mail: admin@theatrins-yar.ru
Официальный сайт ЯГИ: www.theatrins-yar.ru

Книга публикуется в авторской редакции

Отпечатано в типографии ИД «Канцлер» (ООО «Канцлер»)
150008, г. Ярославль, ул. Клубная, 4-49
тел. (4852) 58-76-33