

4. Пастернак Б.Л. *Пирьы // Стихотворения и поэмы в двух томах. Том первый. Библиотека поэта (Большая серия). Издание третье. Ленинград, 1990.*

5. Перельмутер Вадим. *Записки без комментариев (II) // Арион. Журнал поэзии. № 2. 2015. URL: <https://www.arion.ru/magazine.php?year=2015&number=142> (дата обращения: 20.02.2025).*

6. Перельмутер В.Г. *Стихо-Творения. М., 1990. URL: <https://kuvaldinur.narod.ru/kuvaldin-ru/perelmuter.htm> (дата обращения: 02.08.2024).*

**Е.М. Тюленева / Elena M. Tyuleneva**  
*Ивановский государственный университет,  
Иваново, Россия  
Ivanovo State University,  
Ivanovo, Russia*

## **СМОТРИТЕЛЬ В АВТОРСКОМ СВЕРХТЕКСТЕ САШИ СОКОЛОВА**

## **THE CARETAKER IN THE AUTHOR'S SUPERTEXT OF SASHA SOKOLOV**

*Настоящая публикация является частью исследования творческого наследия Саши Соколова (1943) – участника литературного процесса 2-й половины XX – начала XXI веков, определившего ряд знаковых для отечественной литературы тенденций и повлиявшего на стилистические практики современной литературы. Рассматриваемый фрейм «смотритель», весьма устойчивый в сверхтексте писателя, позволяет продемонстрировать как индивидуально-авторское видение специфики художественного творчества, авторской стратегии и способа авторского существования, так и характерные механизмы разработки образа, определяющие уникальность соколовского письма.*

**Ключевые слова:** *Саша Соколов, смотритель, сверхтекст, авторская стратегия, деконцептуализация.*

*The article is part of a study of the creative heritage of Sasha Sokolov (1943), a participant in the literary process of the 2nd half of the 20th century – the beginning of the 21st century, who determined a number of trends that were significant for Russian literature and influenced the stylistic practices of modern literature. The considered "caretaker" frame, which is very stable in the writer's supertext, allows us to demonstrate both the individual author's vision of the specifics of artistic creativity, the author's strategy and the author's me-*

*thod of existence, and the characteristic mechanisms for developing the image that determine the uniqueness of Sokolov's writing.*

**Keywords:** *Sasha Sokolov, caretaker, supertext, author's strategy, deconceptualization.*

Казалось бы, зритель в русской литературе – образ концептуализированный, его формы, семантика и аллюзивные связи достаточно устойчивы и во многом уже независимы от места службы персонажа (почтовой станции, если мы имеем в виду зрителя пушкинского). Но, как показывают исследования [7; 1; 6], уже и в классической литературе есть различия и внутренний диалог: негативный образ пьяного и безответственного почтового комиссара у А.Н. Радищева, как считается, сформировавший традицию предубежденно-сатирического отношения к зрителю; идиллический тип сбежавшего в сельский рай обедневшего купеческого сына у В.И. Карлгофа в повести «Станционный зритель», возможно, пытающегося эту традицию преодолеть; плут и взяточник у Ф.В. Булгарина в эпизоде романа «Иван Выжигин» и, напротив, бичеватель общественных пороков в его «Отрывках из тайных записок станционного зрителя на петербургском тракте, или Картинной галерее нравственных портретов»; честный, скромный человек в «Записках молодого человека» А.С. Пушкина и далее «Станционном зрителе», где происходит важный нарративный сдвиг: рассказчик, сочувствуя, приближается к зрителю и ставит себя на его место.

Проходя через XX век и приобретая негативные коннотации 'хранителя', 'охранника', 'блюстителя', образ рецептивно снова возвращается к радищевскому комиссару, хотя отчасти сохраняет и пушкинскую субъектную непроявленность: при всей полярности типажей, максимально разводящей зрителей XIX и XX веков (в первом случае акцентируется униженность и оскорбленность, а во втором – унижение и оскорбление), по существу – пушкинский Самсон Вырин и замятинские Хранители – одинаково маленькие люди, не распоряжающиеся своей жизнью.

Эта одновременная статичность, нарицательность, концептуализация образа, с одной стороны, и диалогичность, потенциальная подвижность, открытость к коннотативным приращениям, с другой, предопределяет его трансформации в последней трети XX – начале XXI века. Ожидаемо это раньше всего происходит в постмодернистских текстах с их интересом к деконцептуализации. Так, герой «Пушкинского Дома» А. Битова – музейный зритель, пытающийся освободиться от своей роли охранителя, вплоть до предельного жеста – разрушения музея. У Саши Соколова в первом романе «Школа для дураков» осуществляется буквализация и

опустошение классического образа: его герой – стационарный зритель в том смысле, что живет рядом со станцией и находится в состоянии перманентного «смотрения». Далее в «Метели» В. Сорокина (с очевидными пушкинскими аллюзиями не только к «Повестям Белкина», но и к «Капитанской дочке») зритель выступает проводником, переводя героя через порог и открывая дверь в мистическую метель. И наконец, в одноименном романе В. Пелевина зритель – уже освобожденный от конвенционализирующих и контролирующих функций, не менее мистический хранитель Идиллиума, отождествляющийся с ним.

Как представляется, во всех четырех случаях итогом произведенной деконструкции становится соотнесение позиции зрителя с позицией нарратора и/или фиктивного автора, но не в концептуально-идеологическом плане, а в нарративной точке зрения или в буквальной (либо метафорической) локации. Это дает возможность отождествления письма и «смотрения», писателя и зрителя. В случае Саши Соколова мы имеем, наверное, наиболее отрефлексированный вариант этого процесса, связанный с выбором и формированием авторской стратегии, способа авторского существования, и даже по-своему выступающий определителем специфического соколовского письма.

Имея в виду в тезаурусе «зрителя» сему 'наблюдение', можно учитывать и биографические аспекты сознательного социального отстранения Соколова, вплоть до эмиграции («я занял позицию почти стороннего наблюдателя<sup>6</sup>. И многое стало виднее» («В доме повешенного») [4, 368]), но думается, гораздо интереснее вопрос о формировании фигуры *зрителя* и позиции *смотрящего* с точки зрения эстетических представлений Саши Соколова и художественной логики его текстов. Это приблизит нас к пониманию авторского видения собственного писательского места и метода. Кстати, автоопределение Соколова в его недавнем интервью: «смело можете называть меня романтическим авангардистом. Звучит не вполне научно, зато шикарно» [2] построено по той же модели, что и формула *писатель-зритель*: стирание типологических границ, тезаурусное совмещение ценных параметров, жестовость эксперимента и овеществление вызова.

Итак. Первый раз *зритель* у Соколова появляется в «Школе для дураков» как абстрактная фигура 'смотрящего за порядком': это неназванный блюститель социального регламента, представитель управдома. Или домоуправа – Соколов использует архаизированно-разговорную форму, высвобождая в стертом наименовании должности элемент 'управы'. Он ассоциативно связан с миром *смотрящих* и регулирующих социальное про-

---

<sup>6</sup> Здесь и далее все подчеркивания в цитатах мои – Е.Т.

странство «Школы» (отца-прокурора, директора, завуча...), обобщенных в тревожной формуле «Те, Кто пришли» (спросить, предъявить, увести с собой). Смотритель единожды возникает в тексте, и появление его не столько функционально, сколько контекстуально: пришел к Трахтенберг, потому что у той протечка в ванной, но при этом никак не действует и не только не решает проблему, но, обиженный пенсионеркой, уходит жаловаться домоуправу. Собственно, уже с этого первого появления начинается процесс деконструкции образа, ставший постоянным в творческом пространстве Саши Соколова. Или для начала – стереотипа «смотрителя-надзирателя»: а) смотритель дезориентирован – не понимает, что происходит, хотя предполагается, что он профессионал, да и проблема очевидна – Трахтенберг свернула кран и спрятала его; б) утрачивает авторитетный статус – женщина с вызовом пресекает его расспросы, зловеще хохочет смотрителю в лицо, закрываясь в комнате; в) теряет дискурсивный контроль – завуч/ведьма отказывается выступить в позиции опрашиваемого («Об этом, гражданин, судить вам, я же вам не ответчик» [3, 36]), ломает коммуникацию, нарочито уходя в абсурд («у меня есть патефон ... а крана нет» [3, 36]), или вовсе переадресует его к Ученику, и наконец, г) смотритель – вовсе не надзиратель по сути своей, он вполне адекватно и по-человечески реагирует на ситуацию: «Смотритель заметил: возможно, у паренька не все дома, но, сдается мне, он не настолько глуп, чтобы отвинчивать краны, это сделали вы...» [3, 36]. Собственно, уходя жаловаться, «смотритель из домоуправления» возвращается в литературную позицию «станционного смотрителя», которого всякий может обидеть. Хотя одновременно выворачивается и эта символизация: как мы помним, дело происходит в дачном поселке около станции, потому любой смотритель здесь станционный (или околостанционный, а возможно, и пристанционный – здесь известная фраза «Школы», демонстрирующая расплывающееся означивание, обретает дополнительный аллюзивный контекст). Так событие прихода смотрителя остается несвершённым: не решена проблема ни с протечкой, ни с поиском виноватого, ни даже с разграничением завуча Трахтенберг и ведьмы Тинберген. Но есть в ситуации другой вектор: оставшийся в прихожей герой, выпадая из сюжетной наррации, размышляет и *рассматривает* вещи вокруг себя: «Я нередко стою в прихожей и рассматриваю всякие предметы на вешалке. Мне кажется, что они добрые и с ними уютно, и я совсем не боюсь их, когда в них никто не одет» [3, 36], осуществляя важные для Соколова процедуры переноса смотрения и смотрителя-смотрящего в безопасную, домашнюю, мечтательную зону.

Возможно, поэтому смотритель из домоуправления больше в тексте «Школы» не появляется, а в финале новый тип смотрителя представляет сам Ученик: «Мы работали там и тут, здесь и там – повсюду, где была

возможность наложить, то есть, приложить руки. И куда бы мы ни пришли, о нас говорили: смотрите, вот они – Те Кто Пришли. Жадные до знаний, смелые правдолюбцы, наследники Савла, его принципов и высказываний, мы гордились друг другом» [3, 181]. В одной фразе Соколов совершает три важнейшие операции: 1) передает номинацию «Те Кто Пришли» (эквивалент зрителя) герою, лишая ее травмирующих коннотаций; 2) обнажает *смотрение* как неперемное действие, сопровождающее героя, – он смотрит на мир, присматривает/заботится о нем и вызывает ответное зеркальное действие-смотрение мира; 3) достигает неразличения *смотрения за* (кем-то, чем-то) и *смотрения на* (кого-то, что-то), причем уже не только в пространстве самого героя, но и в любых возникающих субъектно-субъектных и субъектно-объектных отношениях.

В «Палисандрии» в силу ее пародийной специфики эта оппозиция *смотрителя за* и *смотрителя на* более прямолинейна: есть активное противопоставление зрителей-надзирателей (хранителей, блюстителей) и зрителя-наблюдателя Дальберга, гипертрофирующего процесс зрения его безостановочностью, бесцельностью, профанированием, деэстетизацией, физиологизацией и т.п., очевидно, раздражая первых. Несложна и мотивация Палисандра – освобождение зрения от компонента насилия. Воспроизводство исторических контекстов, на котором строится текст, позволяет обнажить и глубинные слои слова: зрение – это забота, пригляд, присматривание, но, как следствие, контроль, направление и управление. Это неустанно фиксирует и по возможности разрушает Дальберг, с сарказмом констатируя закономерный итог окружающих его зрителей: «Изгнанные со всех прежних служб, граждане данного сорта кончают истопниками, курьерами шорных фабрик, зрителями общественных санузлов, маяков или вóвсе в пространство» [4, 172–173].

Интересен, однако, последний тип – зритель в пространство: если здесь он являет максимальное отсутствие цели, осмысленности и профессиональной значимости, то в «Триптихе» будет освоен и этот как будто пустотный вариант. Внешняя непроявленность и стертость «обыкновенного зрителя из окна в клубе го» в «Газибо» [5, 98], «зрителя по долгу службы» в «Филорните» [5, 240], как и диссоциированное состояние Ученика в «Школе», просто рассматривающего все, что попадает в поле его зрения, оформится в финальной прозе «Триптиха» в образ *зрителя в пространство*. И более того, будут выстраиваться отношения героя-зрителя с этим пространством:

мысля его хоть немного приветить, ободрить,  
ты время от времени то воздушный  
в уме ему посылал поцелуй,

то воображаемую адресовал улыбку,  
то воображаемый реверанс  
78

и за эти незримые знаки участия  
оно оказывало тебе упоительную открытость,  
и взгляд твой при виде её становился  
равно распахнут... [5, 245–246]

Значимость этого взаимодействия будет подчеркнута субъективированием пространства и подачей происходящего как свидания, которому деликатные посетители не мешали «ни вопросами, / ни пожеланиями доброго чего-либо, / ни звуками своих инфлюэнц и простуд» [5, 247]. Нарочитое умножение действий зрителя-нарратора и посетителей, равно как и насыщение этих действий подробностями – по отработанной в «Школе» схеме – отзеркаливает увиденное героем в пространстве и таким образом как будто проявляет, формирует, делает зримым уже само пространство, формально невидимое и пустотное. Так пустое (опустошенное) смотрение, косвенным образом проявляя и выявляя видимые объекты, улавливается как процедура и оформляется как фиксируемый процесс, воспринимаемый и в структуре текста как самоценный.

Через процессуальность смотрение уточняется еще и как *наблюдение*. И уже в «Школе» разрабатывается многообразие оттенков его значения: от длительного всматривания («ты же не любишь ... собирать цветы, а любишь только наблюдать их или осторожно трогать рукой» [3, 35]) до приращения фактов и выявления подробностей («когда рыбка подплывает к стеклу, можно наблюдать, рассматривайте» [3, 96]) и, наконец, результативного исследования («Мы помогли ему (Леонардо – *E.T.*) наблюдать летание на четырех крыльях» [3, 180]). Наблюдателем предстает и Палисандр, не устающий акцентировать эту свою позицию, в разные периоды жизни то вынужденную, то сознательно избираемую, но всегда пространно обоснованную. Здесь наблюдение обрастает набором соответствующих локаций и вспомогательных средств: «Ибо, располагая зрительной трубой, я сижу в мезонине Смотрительной башни и наблюдаю» [4, 55]; «Поспешаю за оптикой» [4, 191]. В «Филорните» набор визионерских средств пополняет «табурет балконного отдохновенья», к которому прибегает (во всех смыслах слова) музейный зритель, чтобы перейти от наблюдения «за порядком в комнате» к наблюдению за горизонтом, предместьями и птицами.

Насыщая пространство зрителя-наблюдателя, фактуризируя процесс наблюдения, Соколов наделяет его хромотопическими свойствами, а

следовательно, способностью формировать мир (текст). И вместе с тем, прирастание наблюдаемых и сопутствующих наблюдению деталей, порой намеренно чрезмерное («перечислять так перечислять, / учитывать так учитывать» («Рассуждение») [5, 35]) позволяет наполнить абстрактный процесс веществом и конкретикой, что снижает пафос творящегося космогенеза и обытовляет ситуацию. О типичности подобного механизма для соколовского мышления и устойчивости его в авторском сверхтексте говорит использование наблюдения в связке с перечислением в эссеистской практике: «Помимо препараторского халата тут наблюдались: сюртук конторского клерка, униформы циркового уборщика и театрального брандмайора, безрукавка истопника и фрак трубочиста, костюм жокея и фартук рыночного торговца, китель егеря и траченная собаками телогрейка их дрессировщика, шинель рядового и смирительная рубаха. Последней ты дорожил как реликвией. Парадоксально: этот неброский наряд символизировал твою постепенную эмансипацию от общественно-политических предрассудков» («Тревожная куколка») [4, 362–363].

Но гораздо подробнее разрабатываются семантические возможности и тезаурус самого *смотрения*. Так, например, сюда входит *смотрение как видение-понимание* с сопутствующим противопоставлением: не видеть – значит, не понимать (к примеру, притча из «Школы» о том, что смотрящий в окно дворник лучше знает, какая на улице погода, чем министр); *смотрение как уловление сущности/подлинности* (Ученик просит академика Акатова всмотреться, чтобы понять, какой он человек: «достоин ли я, по вашему мнению, симпатии вашей дочери ... Посмотрите, взгляните внимательно, так ли это в действительности, или может лишь показаться» [3, 123]); *смотрение как внимательность, эмпатия*: «Разве Павел Петрович ходил босиком даже в школу? Нет, я очевидно оговорился, я хотел сказать, что он ходил босиком на даче, но, может быть, он не надевал обуви и в городе, когда шел на работу, а мы и не замечали. А может, и замечали, но это не слишком бросалось в глаза. Да, почему-то не слишком, в таких случаях многое зависит от самого человека, а не от тех, кто на него смотрит...» – рассуждает отец Ученика в «Школе для дураков» [3, 21]. Это характерный соколовский перевертыш: отец героя, являющийся в тексте тип смотрящего-регулирующего, всегда знающего правила и точку зрения, из которой нужно смотреть, и здесь как опытный человек выдает афористическую сентенцию. Однако на поверку демонстрирует лишь присущие ему безразличие и невнимательность – он смотрит и не видит, поскольку заранее все знает и странному учителю Норвегову давно вынес свой вердикт. Он словно отказывается от необходимости смотрения (ведь за ним очеловечивание другого), перенося акцент и ответственность на объект

смотрения: «многое зависит от самого человека». Потому Соколов здесь буквализует афоризм, разыгрывая его как сцену.

Близко к последнему варианту *смотрение как замечание, примечание ранее не виденного* (в «Газибо» так подаются трансформации, произошедшие со вдовой: «тогда загляните мне прямо в них, / в эти некогда вам ненаглядные ... / мои изумительные изумруды / ... у них теперь совершенно иное строение, рассмотрите, / они словно слеплены из долей помпельмуса или цитрона, / зоологи называют такие очи фасеточными, / так что какая уж я там птица, / когда я самая настоящая и никому в целом свете не нужная муха-зеленоглазка» [5, 128]). Этот тип соотносится с неким *творческим озарением, прозрением*. Он описывается и в эссе с соответствующим заголовком – «Знак озаренья»: «И поскольку библиотекарь посетовал, что, мол, пробки пере-, а свечи вы-, стало ясно, что корень зла извлечен, изыскан: он равен корню словесному гор-. Но даже и взятый отдельно, гор- не горит и не светит. Тогда – в силу обыкновенной необходимости, которая, если что, пересиливает и полную тьму, – перелистывать ты продолжал. Поясни: перелистывать книгу. И перелистывая ее, обратил вниманье на строки, которых прежде не замечал. Причина: их строй по сравнению со строем прочих – был редкостно прост. Они были кратки, и при порядочном освещении не смотрелись. Следствие: не замечал, читая. А тут, в полумгле, скромность их процвела, просияла, и ты озарился; не правда ли» [4, 406–407]. Заметим еще момент, сопровождающий озарение: свет физический в любом его проявлении (лампы, свечи) замещается светом внутреннего видения. И в этом свете, нарратор сам становится источником: «Короче, ты был как фонарщик, о ком говорят: блажен фонарщик, следующий заповеди отцов: фонарщику: гори сам, гори ясно. И озарившись – читал» [4, 407].

Вообще, смотрение в соколовском пространстве часто сопровождается световыми эффектами: свет исходит от весьма разнообразных и часто нестандартных источников (заката, светлячков, небесных светил, звезд, лампы в мансарде, фонаря, коптилки, костра, фары, свечи, рубиновых звезд, вспышки от спички, кварцевых люстр, лампад, экрана, факела, карнавального фейерверка, бакена), поэтому озарение как прозрение субъективное является метонимическим следствием озарения объективного – выхватывания, вырывания световым лучом из контекста. К примеру, в «Газибо» «лампа наружного озарения / ... как сказал бы один смотритель, / выхватывает из мрака входную дверь» [5, 97], и обнаруживается, что на двери висит расписание выдач пособия «справедливым вдовам» – так в переключении света и тьмы, а соответственно, ракурса смотрения, из череды тавтологических элементов, замутняющих текст и создающих со-

стояние «полного внешнего мрака, / иже нам ни за что не измерить и не постичь» [5, 99], начинает проступать, проявляться в тексте история мужей, которые «не возвратились со справедливых войн» [5, 100]. И смотрение-взгляд на искусство оказывается уже контекстуальным, содержащим неизбежные трагические следы. А усмотренное, озаренное, сопоставляется с «утаенным», «умолчанным» как тайным и неповсеместным, открывающимся лишь умеющим смотреть. Так же рассвет, пресекающий ночь, прерывает и разговоры об изящном, а нарратор обращает внимание: «смотрите, / конец цитаты совпал с окончанием темноты» [5, 158]. К слову, молчащим в ряде случаев предстает и музейный смотритель в «Филорните», в особенности, когда нужно «молчать учтиво», замещая в этих ситуациях речь смотрением или уходя/спасаясь в него.

Устойчива и световая игра, мерцание, переливы света-цвета, блики как метафора уловления ускользающего, но при развитом смотрении доступного. Некоторые из таких световых образов переливаются еще и из текста в текст: «А мы стоим себе дальше на берегу; звезд над нами немного пока воссияло, но все-таки» («Между собакой и волком») [3, 12] – «над нашим садом / вызвездило хоть куда, как когда-то, / когда вы ещё не нуждались / ни в пенсии, ни в пенсне» («Газибо») [5, 79]; «А заря, замечаю вскользь, занимается и в окне, и в зеркале, отдавая в первостатейную переливчатую лазурь» («Между собакой и волком») [3, 14] – «а помните, друг мой, / как в свете набережного фонаря, карнавального фейерверка, / факела, / или, допустим, бакена / переливается на стопах её чешуя» («Филорнит») [5, 258].

Смотрение, обнаруживающее лиминальные свойства, может выступать *маркером ситуации перехода, границы жизни и смерти*. Во 2 главе «Школы» «Рассказы, написанные на веранде» абсурдная история о кладбищенском экскаваторщике, мечтающем найти череп и носить его на палке, экзистенциализируется в ситуации смотрения, останавливающего время: «Машинист ... посмотрел не через окошечко, а просто в гроб, как смотрят обычно в гроб, когда гроб висит на зубце ковша, а тот, кто смотрит, стоит на краю могилы» [3, 75]. Там же в рассказе «Сторож» смотрение оказывается по-настоящему смертельным: «Он пойдет и посмотрит, в чем дело. Он подходит. Выстрел. ... Больно очень, голова болит. Покурить бы. Он падает лицом в снег. Ему уже не холодно» [3, 76]. А юный Ученик Такой-то, стоя на виадуке и глядя на проходящий поезд, чувствуя лиминальность момента, предошущает и проигрывает смерть: «постарайся не смотреть иначе закружится голова и ты упадешь раскинув руки ничком или навзничь и участливые прохожие не успевшие обратиться в птиц окружают тело твое ... смотрите у него на голове кровь» [3, 83].

Смотрение на границе выливается в *смотрение-осмотрительность*: «Смотрите, осторожнее», – предупреждает Ученика девушка, выдающая в прокате велосипед, – «на шоссе большое движение, держитесь ближе к обочине, следите за знаками, не превышайте скорость, обгон только слева, осторожно – пешеходы, движение регулируется вертолетами и радарам» [3, 129]. Впрочем, именно осмотрительность как нормативность и ограничение требует в соколовском мире корректировки, поэтому возникает утрирование и гиперболизация степени регулировки дорожного движения в финале фразы. Еще более красноречиво это проявится в «Палисандрии» в словоформе «осмотрительные службы».

Очевидно, что оттенки значений смотрения будут пересекаться: так, приход зимы, который наблюдает (замечает) из окна герой-нарратор романа «Между собакой и волком», сопровождается страхом, тревогой пограничья и предчувствием нового понимания: «Шла с распущенными, голову запрокинув, чтоб видеть сплошное синее. Белое демисезонное, запахнутое. Но завтра пригреет – и уже в сарафане. А кикиморы – в черном. ... Две смертельно костлявые – под руки. Прочие шли, охраняя, кольцом, и все искали дотронуться. Уже давно, несколько мгновений замечал происходившее там, несколько лет замечал все из окна. Впервые – когда-то, потом – то и знай, а затем – постоянно. ... И зима навестила – вся в шевютах и оттепелях. Пришла, горячо дыша нутром прикроватной тумбочки» [3, 143].

Постоянно повторяясь и становясь чертой соколовских героев-нарраторов, *смотрение* обретает длительность и начинает *попадать в контексты, воспроизводящие эпичность/вечность* или выводящие в них. Бесконечно идущие мимо станции в «Школе» поезда объединяются в один абстрактный поезд, на котором «едут контейнеры Шейны Соломоновны Трахтенберг, и вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное – мимолетную книгу собственной жизни» [3, 39]. Процесс затягивает все новых участников: бесконечен и всеохватен взгляд Савла/Норвегова; меловой девочки – гипсовой скульптуры («перед школой стоит (стояла) и смотрит (смотрела) на пустырь» [3, 88]); машиниста поезда, выглядывающего из окна кабины; придуманного Учеником шахматного конеслона, который «стоит как вкопанный и тускло смотрит во все концы света» [3, 96]. И даже доктор Заузе, не встреченный учеником, попадает в ситуацию станционной бесконечности, «стоит на платформе, оглядывается, смотрит во все стороны» [3, 50]. В этом нечленимом хронотопе векторы смотрения легко подменяют друг друга: можно смотреть в окно, на окно, из окна, но и само окно при метонимическом повороте как будто обладает такой способностью («Окно

смотрит на ржавые запасные пути, меж шпал пробивается трава и растут какие-то мелкие, но прекрасные цветы. Глядеть на них из окна очень приятно» [3, 39]).

Проблема времени и вечности – одна из принципиальных для Саши Соколова. И он неоднократно достаточно прямо озвучивает ее и в интервью и эссе, создавая оппозицию и отдавая однозначный приоритет вечному: «Что вы ... цацкаетесь там с вашим временем, собственно говоря, тоже еще нашли категорию. Мало того, что оно есть гребная галера, орудье наживы и рабства. Вдобавок оно не обладает должным изяществом форм. И потом, есть в нем некая фельетонная пошлость, сиюминутность, как в наших творениях. <...> Смотрите, если взять и сравнить его с той же вечностью, то получится полный конфуз. Ибо время настолько же непрезентабельнее последней, насколько реальность невзрачней искусства» («Знак озаренья») [4, 403]. И ту же позицию, художественно преломленную, видим в Триптихе: в «Филорните» конкретному «тут» противопоставляется «там» («в виртуальном континууме»), а в «Рассуждении» предлагается смотреть «не с точки зрения нынче, / которая на поверку оказывается то и знай / точкой зрения слепоты / ... а посмотреть с точки зрения вечности», тогда станет ясно, что «всё непременно поправится, склеится, / свяжется вновь, возвратится на карусели свои» и важно «то лишь, / что постоянно, что насовсем» [5, 26].

В эссеистике Саши Соколова в принципе апробируются или, напротив, разъясняются все лейтмотивные элементы его художественных текстов. Здесь зафиксирована еще одна стадия смотрения, вероятно, в соколовском контексте максимальная – *созерцание*. Формально созерцатель – это антагонист зрителя, он максимально отстранен от действительности, неадаптивен к ней или асоциален: таковы, к примеру, в эссе «Знак озаренья» «созерцательный персонаж, вольноопределяющийся неудачник из скрипачей» [4, 417] или находящийся в заключении автобиографический герой, созерцающий угасший окурок уведенного сокамерника и обнаруживающий на нем «поэму за подписью незнакомого лирика, переписанную чьей-то вольной рукой» [4, 410]. Заметим определенную связку созерцания с искусством или людьми, склонными к творчеству в том или ином виде. Так, в романе «Между собакой и волком» выводятся особые типы «художников»: неловкий, застенчивый и деликатный Яков Ильич, от рожденья владеющий «пленительным даром художественной созерцательности» [3, 59], но не подающий виду, «что он таков», или разъездной – «созерцатель, посыльный художник, курьерский артист» [3, 60]. К тому же в соколовских координатах созерцатель – абсолютный бенефициар: «Блаженны медлительные, говорит мой до боли знакомый, ибо они созер-

цают течение Вечности» («Palissandre – c'est moi?») [4, 380]. Или, как это было еще в «Школе»: «Мы отлетаем от станции все дальше, растворяясь в мире пригородных вещей, звуков и красок, с каждым движением все более проникаем в песок, в кору деревьев, становимся оптической ложью, вымыслом, детской забавой, игрой света и тени. Мы преломляемся в голосах птиц и людей, мы обретаем бессмертие несуществующего» [3, 158]. Созерцание дарует идеальный романтический набор: свободу, растворение в пространстве, слияние с природой и космосом, бессмертие. И бессмертие здесь, очевидно, в отождествлении внутреннего и вечного. Потому что, как заявляется в «Газибо»: «то и сё улетучивается лишь из поля внешнего созерцанья, / однако же не из внутреннего, не из памяти, / не из комка, извините за взвинченность, дряблых нервов» [5, 135].

Склонность к «меланхолической созерцательности» встает в ряд других креативных компонентов: «недюжинного вкуса» и «превосходного чувства цвета» («Между собакой и волком») и способна реализовываться лишь в особых обстоятельствах: временных – в час между собакой и волком или ночью, когда «вызвездило»; пространственных – на железнодорожном мосту, в лодке на реке, в ванне, размещенной в оранжерее, беседке-газибо... Вновь очевидно лиминальных, потенциально трансгрессивных. Так, именно созерцатель Палисандр Дальберг способен совершить покушение, ломающее неподвижное время. Хотя и нелепое, бестолковое покушение – именно в силу чрезмерной созерцательности, не оставляющей возможности для расчета.

В целом в «Палисандрии» созерцательность амбивалентна, ею обладают персонажи обеих противостоящих сторон, возможно, потому что время остановилось. И естественно, созерцательность окружающих Дальберга людей, ограничивающих его свободу, в том числе многочисленных зрителей, охранников, наставников и блюстителей, всячески дискредитируется и снижается. Как и клишированные размышления об управлении государством и русском народе – «созерцателе и работнике» – обнажаются и пародируются: «Добрый, отзывчивый все же у нас в России народ. Таким народом и править-то совестно. Впрочем, разве я правлю? Я только свидетельствую, созерцаю» с последующим результирующим горько-ироничным пассажем: «А управляет у нас, как известно, Время, с которого взятки довольно гладки» [4, 141]. Палисандр словно защищает созерцание как исключительно собственную сферу. Однако, ощущая себя частью системы, он и к себе довольно ироничен, поэтому и его созерцательность балансирует между высоким и низким. Так, он снабжает свои размышления многочисленными рассказами о любовных похождениях, пространными рассуждениями о физике тела и удовольствия, но тут же

вбрасывает наблюдения, нарушающие автоматизм наррации, да и восприятия: «Но чем бы и как бы ни занимались любвеобильные древние, Вас всегда остранило выражение изображенных лиц – их спокойствие, созерцательность, кротость, их какие-то непричастные, благостные улыбки» [4, 112]. Созерцательность как будто отбрасывает телесность, нарочито педалируемую Дальбергом, открывая дорогу ему бестелесность, рассеянность и непроявленность, отзывающуюся, кстати, и в его андрогинности или бесполости.

Отголоском созерцательности как непроявленности или пассивной субъектности в «Филорните» выступает музейное существование зрителя – созерцателя и собеседника настенных портретов «венценосного цензора», оставившего помету на донесении о погибших воинах: «пали смертью изящных», имя которого носит музей (с явной отсылкой к Музею изящных искусств имени императора Александра III). Новая порция подробностей заслоняет зрителя, равно как история размывает субъектность, побуждая героя преодолевать музейность (к слову, весьма устойчивую в этом значении во всех текстах Соколова) и убежать в созерцание беспредметное. Сходным образом скептически воспринимается созерцание в другом нормативном контексте – научном или официальном: «мы здесь для того, чтобы заниматься сравнительным созерцанием» [5, 78], заявляют в «Газибо» некие вопрошатели (аллюзивно отсылающие к Тем, Кто Пришли из «Школы для дураков»), требующие от нарратора однозначного ответа о природе изящного. В любом подобном контексте, где созерцание попадает в клише идеальности и гармоничности, включается механизм десакрализации.

С другой стороны, как видим, системной трансформации подвергается сам образ зрителя, и в первую очередь он освобождается от регулирующих функций. Неорганичность, неперспективность подобной деятельности подчеркивается устойчивым у Соколова словечком «подвизаться»: «вынужден был подвизаться по классу гробокопая и кремации» [4, 126], «подвизался негласным правительственным советником по общим вопросам» [4, 290], «подвизаюсь курьером в посредническом бюро неприятных известий» [4, 337] («Палисандрия»); «в залах и комнатах одного музея, / ... где подвизался тот, / кто всё это тут набрасывает» [5, 173], «дежурным по классу беспозвоночных / типа членистоногих ты подвизался» [5, 239] («Филорнит»). Эта ироничность не только ослабляет позиции зрителя, но в целом делает его зыбким для определения, подготавливая тем самым к новому функционалу.

Как в первом тексте Саши Соколова, «Школе для дураков», рассеянное сознание героя, цепляясь за ассоциации, оформляется ролями Учени-

ка, Нимфеи, дворника, инженера, в равной степени для героя вымышленными, не конкретными и легко подменяющимися друг друга, так и в финальном «Триптихе» часто действует «специалист гибкого профиля», но гибкость его в умении быть всем и никем («больше занят то в роли / инспектора, то кассира, то казначея, / то, наконец, бухгалтера» [5, 96]; «учетчика», арифметика или музейного служащего), уходить последним и выключать свет, рассеиваться во множестве подобных и не идентифицируемых зрителей, в том числе и в пространстве самого текста:

... каким ещё  
ты можешь быть персонажем,  
если твоя латиница смотрит мокрицей,  
кириллица – сколопендрой,  
однако и та, и эта пытается мимикрировать,  
причём как раз под пернатое ... («Филорнит») [5, 175].

Смотритель-нарратор пытается уловить, увидеть себя как персонаж через серию метонимических жестов: диалог с симулятивным собеседником, позволяющим осуществить взгляд со стороны; через созерцание собственного текста, долженствующего представлять автора, и еще детальнее – через почерк, как считается, характеризующий человека. И в результате наблюдает череду трансформаций, обнажающую как «содержание» зрителя: пернатость – за которой, очевидно, и птица как символ творчества, характерный в том числе и для Соколова, и сам Саша Соколов, любящий текстовые игры со своей фамилией, так и его «форму»: его почерк *смотрит*, и раскручиваем метонимию обратно – смотрит текст, смотрит персонаж, смотрит нарратор... Здесь, в последнем произведении Саши Соколова, литературный зритель совершенно реформируется и выходит за пределы своего тезауруса (сторожа, хранителя, блюстителя) – он филорнит, любитель птиц и наблюдатель за ними. И не столь важно, видим ли мы за птицами творчество или полетность, безграничность смотрения-наблюдения-созерцания, очевидно, что зритель выходит в совершенно иные, не свойственные сформировавшемуся литературному концепту контекстуальные поля. И можно говорить не просто об особой роли образа зрителя в творчестве Саши Соколова, соотносимой с представлениями об авторской стратегии или позиции нарратора в тексте, но и о системной работе по деконцептуализации и генеративной трансформации образа.

1. Маркович В.М. О трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла: проблемы истории и теории. Сборник статей. СПб., 1993. С. 113–134.

2. Соколов Саша. «Смело можете называть меня романтическим авангардистом»: Интервью для журнала «Дехак» / И. Визан, Т. Мошковиц // Зеркало. 2023. № 62. URL: <https://zerkalo-litart.com/?p=14399> (дата обращения: 01.10.2023)

3. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М., 1990.

4. Соколов Саша. Палисандрия: Роман. Эссе. Выступления. СПб., 1999.

5. Соколов Саша. Триптих. М., 2011.

6. Степанова А.С. Стационарный смотритель – многоликий герой русской прозы // Территория словесности. Сборник в честь 70-летия профессора И.Н. Сухих. СПб., 2022. С. 150–165.

7. Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978.

**С.Ш. Бакис / Svyatoslav Sh. Bakis**

*Соединенные Штаты Америки, киновед, писатель  
The United States of America, film critic, writer*

## **СЛЕПОЕ ПЯТНО**

**Преломление одного «бродячего сюжета» в рассказе  
Анатолия Суржко «Трофимов»**

## **THE BLIND SPOT**

**Interpretation of One "Vargant Plot" in Anatoly Surzhko's  
Short Story "Trofimov"**

*Рассказ малоизвестного советского писателя Анатолия Суржко «Трофимов» проанализирован на фоне «Скрипки Ротшильда» Чехова и стиля Андрея Платонова. Сюжетная структура рассказа рассмотрена в свете концепции Сергея Эйзенштейна об «отказном движении», а также концепции англо-американских драматургов и сценаристов о «нарративной арке». Сделана попытка определить глубинное содержание рассказа Суржко. Рассказ типологически соотнесен с определенной разновидностью массовой советской литературы. Сделано заключение о мере органичности взаимоотношения стиля рассказа с его смыслом.*

**Ключевые слова:** Чехов, Андрей Платонов, Сергей Эйзенштейн, Эдуард Асадов, «Скрипка Ротшильда», «отказное движение», «нарративная дуга», метанойя, житейская мудрость.