

Е. Ф. Жадько

Нарративная структура романа Саши Соколова «Школа для дураков»

Текст «Школы для дураков» имеет крайне сложную нарративную организацию. Уже в первой фразе романа задается диалогичность, определяющая особенность данного повествования, и – шире – особенность литературного творчества как такового. Мифический мир «Школы для дураков» рождается внутри сознания главного героя – мальчика, коммуникация которого с внешним миром нарушена, отчего он отторгает часть собственной личности, с которой и вступает в диалог. В этом диалоге рождается топос, населенный мифологизированными персонажами, живущими по своим, особым законам. Особенностью этого мира является, в первую очередь, своеобразная концепция времени, которое лишено двух своих основных характеристик – линейности и необратимости, и, таким образом, сближающаяся с мифологической концепцией циклического времени. Мир «Школы для дураков» является одновременно и альтернативой не принимаемой героем действительности, и, в то же время, попыткой принять эту действительность, переработав ее. В этом заключается основная коллизия романа, который по сути является романом взросления.

Рождение мифического мира романа не бесконфликтно, оно сопряжено с мучительным выбором нужного слова, наименования, ведь именно в слове мир этот находит свое воплощение. Ипостаси героя наделены различными компетенциями: один из них продуцирует реальность, источником которой выступает субъективное сознание, память (то есть является нарратором), другой же выступает в функции наррататора – он вопрошает, находясь в состоянии некой амнезии. В ходе повествования ипостаси героя постоянно меняются местами, их голоса сливаются в один, затем снова расщепляются, перебиваются множеством голосов других персонажей, которые вкладываются друг в друга, как матрешки.

Особую сложность нарративной структуре романа придает тот факт, что переходы от одного дискурса к другому (имеется в виду дискурс индивидуального сознания) обычно никак не маркированы в тексте. Исключением является голос автора, который трижды вступает в диалог со своим героем: дважды – перенимая у героя авторскую компетенцию в воспроизведении отдельных эпизодов повествования (описание поезда, на котором привезли контейнеры вдовы Трахтенберг, момент получения героем письма из академии), а также в финале романа, где автор обращается к своему герою за помощью в выборе названия книги.

Образы романа рождаются из самого языка, по законам ассоциативности, созвучия, но при этом получают непосредственное материальное воплощение, они конкретны, осязаемы. Так создается совершенно особый тип персонажа, соединяющий в себе несовместимые в реальном мире материнские образы, что позволяет этому персонажу впоследствии перевоплощаться, и в этих метаморфозах на первый план выходит тот или иной материнский образ. Перетекание образов друг в друга, множественные метаморфозы и, в конечном счете, слияние их в едином сознании героя – яркая и важная особенность текста, вскрывающая мифологизм языка и словесного творчества как такового. В Вете – и железнодорожная ветка, и ветка акации, и ночная бабочка, и старуха. Имя ее появляется из расщепления слова «цвет», из буквы греческого алфавита (далее по ассоциации: греческий язык – обучение греческому языку – учительница). Далее нарратор погружает нас в самый глубокий пласт языка, где слова распадаются на звуки: это сфера ритма, музыки как первооснов творчества, абсолютной потенции. В волнообразных переходах от музыкального плана к смысловому появляются все новые и новые образы. Из расщепления слова «билеты» рождается название реки – Лета, только после акта называния она окончательно материализуется (ср. «река называлась»). Рассказчик входит в состояние измененного сознания, близкое трансу шаманов, и становится орудием языка, который выстраивает действительность помимо его воли. Продуцирующий и воспринимающий субъекты речи оказываются незначимыми – знаки препинания исчезают, текст структурируется и ритмизуется самим языком, на первый план выходит звуковой, а не семантический уровень.

Наиболее показательными для понимания особенностей текстопорождения являются так называемые «речевые лавины» – отрывки текста, лишенные знаков препинания и строящиеся на основе ассоциаций. Таких «речевых лавин» в тексте множество. Используя выражение самого Саши Соколова, эти отрывки можно назвать «словесным ключом от крепости формы». Это некие претексты, то есть тексты на доречевом уровне, выступающие основой, на которой строится линейное повествование. Переход от «речевой лавины» к линейному повествованию происходит либо через полное погружение в ситуацию, когда она в достаточной степени формулируется, либо через актуализацию коммуникативной ситуации, предшествовавшей лавине – через вопросы и перебивки наррататора.

Изначально заданная диалогичность является основным принципом организации текста, каждый эпизод которого развивается в определенной диалогической ситуации и характеризуется наличием эксплицированных диегетических нарратора и наррататора. Именно эта диалогичность формирует симультанность мира романа, так как возвращение к ситуации рассказывания перебивает свободный поток дискурса наррататора, который, в силу законов языка, не может разворачиваться нелинейно, и направляет этот дискурс в другое русло, заставляя развивать все новые и новые параллельные повествовательные линии. В этом смысле язык выступает и как возможность преодоления линейности и необратимости реальной действительности, и, с другой стороны, само высказывание преодолевается как линейное и необратимое.