

Е.М. Тюленева

Серийность не-события в постмодернистском тексте (Саша Соколов «Школа для дураков»)

Рассматривается понятие серии в постмодернизме в соотношении с не-событием как текстовым элементом. В качестве материала используется роман Саши Соколова «Школа для дураков».

The notion of series is considered in postmodernist works in correlation with not-event as text element. The cardinal theses of the article are illustrated by the examples from Sasha Sokolov's novel «School for fools».

Понятие серии в постмодернизме представляет собой некую двусмысленность. С одной стороны, серийность с ее бесконечными возможностями продолжения и дублирования оборачивается механистичностью, подобность как необходимое условие – неиндивидуальностью, а копирование – неискренностью. С другой стороны, длительность, способность к продолжению обещает отсутствие конца, бессмертие; наличие множества родственных элементов – взаимосвязанность и взаимообусловленность; отсутствие строгой причинно-следственной зависимости – движение не только поступательное, вперед, но всегда возможно – назад, причем не только к предыдущему, но и через него, к любому объекту до и после. Очевидно одно: ряды сходятся в идее бесконечности.

В результате образование серий вызывает утрату времени, по крайней мере, в его реальном измерении. Взамен предлагается некое бесконечное время, в котором прошлое равно настоящему и будущему. Помимо собственно временного неразличения здесь принципиальна подмена времени пространством: в самом деле, множась подобия (серии) требуют бесконечного места существования. Поскольку процесс дубликации не остановим, пространство не может ни ограничиться, ни замкнуться. Дабы не выходить в «дурную бесконечность», текст предлагает обозначить это новое существование в виде некоего «сектора пустоты»¹, в котором движение совмещается с отсутствием такового, линейность заменяется кольцом. Любая последующая серия отсылает как к появлению новых серий, так и к памяти о первой. Причем это будет происходить даже при исключении любого случайно взятого блока серий.

Обозначение конечного члена серии невозможно, ибо неминуемо обернется уничтожением первоначального элемента (исходного субъекта или объекта). Тогда как бесконечная серийность позволяет своеобразную игру в смерть, репетицию смерти. С любым итогом: как заклинание смерти (в результате – бессмертие), так и переводение смерти в вещь, т.е. снятие

оппозиции смерть/жизнь. Отсюда принципиальная невозможность завершения судьбы, сюжета, произведения.

Механистическая по своей природе серийность переводит любой копирующийся объект в вещь. А последняя, будучи освобождена от личностных отношений со своим образцом, легко принимает на себя воздействие обстоятельств новой серии, обретая новые функции, применение, даже семантическое наполнение. Т.е. ее идеальность (соответствие идеальному образцу) остается позади как бесполезное (обесмысленное) желание абсолютного подобия, но и новая реальность не может быть реальностью в полном смысле слова: дубликат никогда не может быть настоящим. Такое подвешенное состояние копированной вещи, обычно называемой симулякром, и позволяет говорить о принципиальной несобытийности происходящих с вещью событий. Они не могут происходить в полной мере, потому что она сама в этом смысле не существует.

Итак, серийность ведет к симуляции реальности. Можно говорить о нескольких вариантах этого явления:

- бесконечные копии оригинала;
- актуализация отдельно взятой серии с последующим перераспределением серийной иерархии в целом (случайная серия оказывается главной и первой);
- движение серий в обратном направлении;
- эффект отражения (копия отражается в оригинале до бесконечности, возникающие погрешности стирают первоначальную иерархию).

Симуляция реальности в тексте выливается в конструктивный принцип – предотвращение совершающегося события, иначе говоря, установления смысла. Событие – нечто очевидно осуществившееся, соответствие означаемого и означающего, фиксация идеи. Из событий складывается сюжет, история. Соответственно, не-событие – не свершается, не имеет финала, законченности, однозначности; возможно, это анти-событие с противоположным эффектом, само себя отрицающее или абсурдное, а также мнимое событие. Основные компоненты не-события будут обозначаться таким образом: отсутствие, неполнота, незавершенность, бессмысленность, ложность, мнимость, нелогичность. Добавим, что не-событие в тексте имеет эффект как само по себе, так и в сумме (как череда нереализующихся событий).

Не-событие как текстовый элемент формируется достаточно стандартно. Основательно прописываются начальные стадии (компоненты) его сюжета: мотивы-причины, завязка, обстоятельства развития, но нет финала, смысла события, его участия в тексте. Как вариант – множество разнородных событий, не связанных между собой, своеобразный каскад начал, бесконечное начало – не сбывается ни одно из них. Череда невозможностей...

Можно предположить и приемы создания подобного эффекта не-события:

- заговаривание, отвлечение внимания от события, с последующей подменой другим событием или уходом в сторону;
- «передерживание» ситуации (предложения), топтание на месте, насыщение излишними подробностями – мнимое улавливание смысла;
- утрата логичности повествования (как правило, за счет ассоциативного разветвления повествования);
- клонирование историй;
- обман, ложь о событии;
- временное неразличение, подмена настоящего будущим, прошлым и т.д.;
- неразличение реальности и вымысла, а соответственно сомнительность категории «было»;
- неразличение авторства (например, если автор 2 части «Школы для дураков»² – Саша Соколов, то события, описанные в ней, свершаются, если эту роль исполняет Ученик Такой-то – событийность не оформляется) и т.д.

У Соколова не-события организуются в серии, поскольку принципиально важен следующий момент: не свершаясь, вместе с тем они никогда не заканчиваются, а следовательно, не исчезают, откликаются друг в друге, получая дополнительные возможности для существования. Для существования, но не для развития, поскольку эти отклики-отражения ничего не добавляют с точки зрения развития образа или сюжета. Здесь неокончателность существенна не столько с точки зрения отсутствия финала, сколько в смысле отсутствия однозначности. Именно версионность, двусмысленность, образующаяся в пустом секторе неразвивающейся серии, обеспечивает возможность образования серии новой. Таким образом, основной исследовательский интерес очевидно сосредотачивается на изучении момента перехода между сериями, который и позволяет объяснить парадокс существования не-события, не имеющего собственной жизни, но бесконечно генерирующего жизнь новую. Именно в этом контексте возникает разговор о трансформациях, причем не только о знаменитых соколовских метаморфозах (превращениях), но и изменениях другого рода: например, развитии потенциальных (случайных, второстепенных) сторон и возможностей.

В произведении два главных Не-События, которые, собственно, и образуют серии: не-путешествие в Край Одинокого Козодоя и не-завершение (а возможно, не-написание) книги. Очевидно, что эти две линии серий отражаются друг в друге, а каждая цепочка в свою очередь распадается на ряд серий-звеньев. Так, *не-путешествие* в Край Одинокого Козодоя дублируется *не-жизнью* учителя Норвегова (не-смертью, отсутствием в действительности, подменой Насылающим Ветер и даже почтально-

ном Михеевым-Медведевым), *не-достижением* Веты Акатовой (можно усложнять: не существованием учительницы в принципе, подменой Розой Ветровой и т.д.), *не-побегом* от реальности в мир дач.

Здесь мы ограничимся рассмотрением первой главы книги, в которой серийность не-события оформляется как принцип произведения в целом.

Первую серию можно условно именовать как серию ТАМ. ТАМ – это прежде всего пространство, некий мир героя, которым он подменяет реальность. Серия ТАМ может также восприниматься как серия Свободы, противопоставленная серии Давления (последняя, собственно, и включает в себя реальность: отец, школа, доктор Заузе и др.). Особого внимания заслуживает определение координат места действия: пристанционный пруд, станция, дачный поселок, река. ТАМ-существование обозначается как принадлежность к месту. Неслучайно и мечта об иной жизни связана с достижением конкретного пространства – Края Одинокого Козодоя, а определение собственной сущности – с остранением (Ученик Такой-то, Те Кто Пришли) или овеществлением (нимфея). Таким образом, неопределимое личностное стремится к уловлению и фиксации в предметно-вещественном. Проблема заключается в том, что означаемое и означающее не достигают соответствия: пруд пристанционный или околостанционный? Зыбкость формулировок оборачивается зыбкостью существования, а в пределе полной подменой реального желаемым. Так, у героя нет уверенности в существовании реки, но есть своя логика: река называлась, значит, существовала. То же самое со станцией: ее названия не рассмотреть издали, но «она называлась». Реальность симулируется, она насыщается множеством случайных, но представляемых важными, предметов и явлений, фактов и подробностей – все это должно стать свидетельством достоверности. Вместе с тем своеобразное заговаривание реальности (или читателя), удерживание первой серии создает ее избыток. Поэтому любой фрагмент может стать источником новой серии. А лейтмотивом повторяющееся «все равно» уравнивает эти фрагменты в правах. Так, из наличествующей/отсутствующей реки рождается Край Одинокого Козодоя (серия КОК), из купленной/проданной дачи – ощущение собственной ущербности (серия давления), наконец, хрестоматийно – из ветки железной дороги Вета Акатова (серия ВА) и т.д.

Интересно, что новая серия может возникать не только из случайных, но все-таки ключевых, фрагментов. Избыток способен переносить акцент с главного на периферию, актуализировать побочные элементы. Например, Павлов-ученый в серии ТАМ превращается в Павлова-велосипедиста через второстепенный предмет – звонок («звонок на руле, как на опытах», 13). Далее, поскольку значения имеют не имена, а предметы, наличие велосипеда служит достаточным поводом для уравнивания Павлова и Михеева (Павлов – велосипедист, Михеев – велосипедист, значит, Павлов – Михеев), а возможно, Медведева (все фамилии «условные,

даже если настоящие», 14). Михеев-Медведев имеет и другое имя – Насылающий Ветер. Как бы в оппозицию предложен ветрогон Норвегов. Однако двусмысленность понятия «ветрогон», ложная оппозиционность позволяет их отождествить («найти почтальона Михеева, спросить Павла Норвегова») и обозначить переход к серии КОК.

Именно двусмысленность обеспечивает одновременное существование, параллельное развитие двух возможностей. В этом варианте новые серии не расходятся в стороны, как в случае с «ключевыми фрагментами», а выстраиваются в последовательные звенья одной цепочки. Серии ТАМ и КОК оформляются параллельно, что, собственно, и объясняет неиссякаемость каждой из них: параллельность не позволяет столкнуться, пересечься и, следовательно, пресечься. Теперь избыточность каждой серии будет переливаться в параллельную и тем самым поддерживать существование обеих. Так, уже знакомое нам перенасыщение серии ТАМ: предметами мира, вариантами смысла этих предметов, ассоциативными разветвлениями, неразличением отрезков речи, а значит, фрагментов мира – в своем избытке дает абсолютное неразличение-слияние. Предметы серии ТАМ обретают статус сакральных вещей-понятий, необходимых для своеобразного освящения нового пространства («билеты» – «Леты», «цвета» – «ц Вета»), и, становясь двусмысленными, одновременно получают собственные сюжеты в соответствующих подсериях КОК (за Летой живут учитель Павел Норвегов и учительница Вета Акатова). И наоборот, наличие некоторых статичных объектов в серии КОК имеет значение только для серии ТАМ. Например, наличие дома у Норвегова (или у отца Веты Аркадьевны). В этом смысле учитель более живой (учительница более реальная), чем отец героя, который дом продал, а потому, возможно, вовсе не живет на даче, не существует в пространстве развивающейся серии. Он здесь всего лишь выдуманный персонаж. Показательно, что неразличение вымышленного и реального, постулируемое и героем, и автором, вовсе не отменяет оппозиционности живое/мертвое, а лишь ставит под сомнение маркированность ее членов: живой отец представлен не существующим (или не существенным), умерший Норвегов – абсолютно реальным (значимым). Эта исходная подмена будет положена в основу внутрисерийных процессов: серия КОК будет умножать свидетельства подлинности Норвегова, а потому так и не сможет зафиксировать точку его смерти; серия ТАМ – вытеснять подлинного отца, замещая его дубликатами (прокурор, пенсионер, читатель газет и т.п.).

Вытеснение отца связано с реакцией на серию давления, постоянно всплывающую в серии ТАМ, но столь же постоянно и тщательно подавляемую. Она неизменно присутствует в бессознательной реакции героя на мир: «горн мыс труби головы», «ведьма Тиберген пляшет в прихожей» и т.п. События в этой серии никогда не совершаются, потому что они враждебны герою, их совершение в первую очередь означало бы разрушение

его мира. Поэтому здесь чаще всего используется нейтрализация событий: переводом в неопасный мифологический вариант, родственной герою (Трахтенберг – Тинберген), изменением статуса страшных событий (сомнением в их реальности или обозначением себя как взрослого, инженера), откровенным убеганием в другие серии (как правило, на велосипеде).

Серия КОК (с главным героем – отсутствующим Норвеговым) поддерживается за счет постоянного возвращения к исходному: изложению жизненной позиции учителя, его босоногому образу жизни. Очевидно, что рассказы о смерти Павла никогда не закончатся, поскольку его смерть отменит возможное путешествие в КОК. Иначе говоря, некоторые не-события выполняют в тексте охранительную роль. Как нейтрализация опасного давления, так и уклонение от расстановки последних точек. В этом смысле множественность форм существования самого героя тоже спасительна для него: шансы попасть в Край Одинокого Козодоя увеличиваются.

В отличие от отца (или Трахтенберг-Тинберген с подробностями ее семейной и коммунальной жизни, патефоном, украденным краном и проч.) Норвегов не овеществляется, т.е. как будто и не нуждается в материализации. Все попытки зафиксировать учителя в предметах оказываются мнимой фиксацией: шляпа с дырочками для проветривания головы, «проще сказать, чего он не носил» (20), географ, «вращающий пустотелый картонный шар» (24). Постоянное ускользание в пустоту (хотя его серия вполне может прочитываться как главная) дает возможность неизменного возвращения к ученику и непрерывного перераспределения главенствующих событий в книге. Устранение Павла, его неоформление ни в жизни, ни в смерти, переносит акцент с путешествия *к учителю* на путешествие *героя*. Потому рассказ о Норвегове все время растворяется в ассоциативном потоке переживаний Ученика такого-то. Больше того, стремясь в КОК, ученик порой подает себя через учителя (например, отождествление Веты Акатовой с Розой Ветровой). Но постепенно после череды неопределений Павла Норвегова и неидентификаций героя на первый план выходит собственно *путешествие*.

Личностные не-события стремятся свершиться через события внешние. Именно таким представляется путешествие: последовательностью внешних событий. Как событийный ряд оформляется адрес Норвегова: «стоя над рекой на закате дня, когда умирают укушенные змеей, звонить велосипедным звонком, а лучше – звенеть деревенской косой, приговаривая: коси, коса, пока роса, или: коси-коси, ножка, где твоя дорожка...» (48). Но каноническим событием должна, по всей видимости, являться переправа через реку, неоднократно описанная в тексте.

Чтобы переправиться через реку, отделяющую серию ТАМ от серии КОК, нужно устранить время (ведь река называется Лета, а Павел умер). И время стирается (герой даже рассказывает о своих странных отношениях с

ним, доставшихся в наследство от бабушки), но первый момент перехода к другой серии может быть утрирован иллюзией точности: например, при встрече с Норвеговым стационарные часы показывают 2-15. Симуляция времени – это симуляция события: «он умер за *два с лишним* года до нашей с ним встречи на этой самой платформе» (22). Подобным образом может симулироваться не только факт события, но и его логика. Например, выполнение заданий Леонардо, обеспечивающее попадание в КОК. Среди множества в разной степени невыполнимых заданий ученик выбирает одно, «связанное с узнаванием дворником того факта, что на улице идет снег» (26). Абсурдность заданий диктует абсурд решений, но ответ ученика подчеркнуто логичен: дворник «легко может узнать о снегопаде по снежинкам на шапках посетителей» (27). Решение найдено, но будучи симуляцией любых решений в принципе, становится самодостаточным, оборачивается игрой в ребусы и теряет связь со своим назначением (стать пропуском в другую серию). Логика, сосредотачиваясь в пространстве вопросов-ответов, утрачивается в пространстве собственно серии. Поэтому намечающееся событие уже абсолютно нелогично отменяется рассказом о работе ученика дворником в Министерстве Тревог. Т.е. вместо выхода в новую серию возвращается через серию давления в первую серию. Серия давления вводится узнаваемо, понятия здесь однозначны и в этой однозначности утрированы (окно не предполагает видения и знания: министр не смотрит в окно, поэтому не знает, что происходит на улице, а у дворника нет окна, но он хорошо осведомлен о погоде и о происходящем на улице). Таким образом, мы имеем дело не только с переходами между сериями, но и с симуляциями переходов.

Подобные мистификации становятся возможными с появлением в череде разбегающихся и возвращающихся серий магических слов-переводчиков³, которые становятся устойчивыми и работают в этой функции и в других главах книги. Так, непременным атрибутом переправы через реку является лодка. В данном случае она выполняет ту же функцию, что и велосипед (и могло бы выполнять окно), не только переносит в другое пространство, но и обозначает саму возможность перехода к другой серии. Такими волшебными переводчиками могут выступать кроме предметов (ветка, дом), звуки (мелодия неработающего патефона, песня птицы Найтингейл), «неопределенные определения» (тогда-то, такой-то) и даже абстрактные понятия (пустота). В дальнейшем только их упоминания будут достаточно для возникновения и развития заданной серии.

Впрочем, упоминания достаточно и для создания мистификации. Причем варианты мистификаций в соколовском тексте разнообразны: это не только уже отмеченные симуляция начала новой серии и подмена новой серии возвращением к старой, но и возникновение в месте перехода от одной серии к другой неожиданной новой, третьей серии. К примеру, события в лодке не обязательно приводят к достижению искомого Края, они

также способны стать самодостаточной серией. Исчезновение героя и его превращение в белую лилию происходит именно в лодке. И серия ТАМ вместо того, чтобы перейти в серию КОК, получает новый виток. Этот очередной виток серии связан с болезнью героя. Болезнь и создает неразличение времени: условность цифр в календаре, они ничего не обозначают; дни приходят не друг за другом, а «когда ... вздумается, бывает, что и несколько сразу, а бывает, что день долго не приходит» (27). Наступающая пустота пугает героя, и начинается стремительное ее насыщение: в частности, параллельным использованием нескольких временных форм («недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) ... », 28). Неслучайно и разбивание пустоты на множество подобий: история о бывшей бабушке, случай «однажды в лодке», музыка без музыкантов. Но нечто подобное мы уже видели: потеря времени сопровождается множась, но не развивающимися событиями. Среди клонирующихся ситуаций герой обретает новое имя – Нимфея: «Я частично исчез в белую речную лилию» (32). Формулируется новый способ существования: исчезновение (человек исчезает сначала частично, в вальс, например, или лилию). Магическая ситуация открывает новую серию – серию исчезновения. В идеале она должна связать ученика с учителем, потому что нужно, наконец, стать честным, как Павел, – признать свое исчезновение. Возможно, именно поэтому, что исчезновение воспринимается, как искомое событие, герой всеми силами пытается его совершить, утвердить. И серия Исчезновения превращается в серии исчезновений, но, как ни странно, с обязательным возникновением: размышления о том, может ли иссякнуть река; исчезнувший (украденный) Трахтенберг кран и не иссякающий поток воды в ванной; проходящий, но не имеющий окончания поезд; активно используемый, но никогда не заканчивающийся мел (потому что поселок назывался Мел, он стоял на станции Мел у реки Мел); затяжной, неиссякаемый дождь; наконец, неиссякаемые метаморфозы, происходящие с железнодорожниками в процессе чтения японских классиков... Исчезновение всегда оборачивается возникновением и наоборот. А поскольку процесс не окончен, его нельзя считать событием. И поэтому вместо искомого Края герой оказывается на пороге дома начальника станции. Начинается его новое существование теперь под именем Те Кто Пришли и, соответственно, новая история, отдающая-приближающая Норвегова.

Цикл обычно начинается и заканчивается в серии ТАМ. Можно было бы предположить, что она единственная устойчивая, если бы не однократные напоминания о том, что ее пространственное существование невозможно: отец давно продал дачу. И если бы не парадоксальный факт, что эта «основная серия» держится только за счет переключек с другими.

Итак, причудливое переплетение серий выливается в следующие варианты: расходящиеся серии, цепочки серий, вытеснение одной серии другой, свертывание серии в кольцо (возвращение к началу), симуляция как

серии, так и перехода между сериями. Финал первой главы как будто ставит точку в этом движении: герой достигает Края своей мечты. Но начало третьей главы отменяет это событие («Но Вета не слышит», 78), и очередное не-событие возвращает нас в сериальный поток. Иначе говоря, серии событий, происходящих в книге, с удивительным постоянством оборачиваются серийностью не происходящих событий.

¹ Бодрияр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С.127.

² Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М., 1990.

³ Ср. с эзотерическими словами, описанными Ж.Делезом (Делез Ж. Логика смысла М., 1998. С. 67.)