

М. Ю. Егоров

Смысловая неопределенность в «Газибо» Саши Соколова

В статье рассматриваются ключевые особенности построения произведения Саши Соколова «Газибо». Автор приходит к выводу, что ключевым описывающим структуру принципом выступает смысловая неопределенность, которая прослеживается и на формальном, и на содержательном уровнях.

Ключевые слова: Саша Соколов, современная русская литература, третья волна эмиграции, «Газибо», «Триптих», смысловая неопределенность.

M. Yu. Egorov

Semantic Uncertainty in "Gazebo" by Sasha Sokolov

The article deals with the key features of Sasha Sokolov's poem "Gazebo". The author comes to the conclusion that the key principle describing the structure of "Gazebo" is semantic uncertainty which could be traced both on the formal and content levels.

Keywords: Sasha Sokolov, contemporary Russian literature, the third wave of Russian emigration, "Gazebo", "Triptych", semantic uncertainty.

В 2009 г. в русскоязычном журнале «Зеркало», издающемся в Израиле, появился текст «Газибо» Саши Соколова. Произведение открывало журнал и было размещено в разделе с характерным названием «Проза плюс». Именно в журнале «Зеркало» после многолетнего перерыва начал издаваться выдающийся писатель, представитель третьей волны эмиграции Саша Соколов. В 2006 г. опубликованы «Дуэнде» и «Об одной встрече», в 2007 г. – «Рассуждение», в 2010 – «Филорнит». В 2011 г. «Рассуждение», «Газибо» и «Филорнит» составили последнюю по времени выхода книгу Саши Соколова «Триптих» (Москва, издательство «ОГИ»).

«Газибо» формально представляет собой стихотворный текст, здесь есть членение на соразмерные отрезки. Концевая рифма отсутствует, метрической, как и ритмической, упорядоченности тоже нет. Можно назвать «Газибо» верлибром. Текст разделен на восемьдесят восемь частей, каждая из которых (при отсутствии персонального заголовка) пронумерована.

Стихотворение построено так, чтобы затруднить понимание текста. Один из персонажей произносит по поводу выслушанной истории: «...ваша вещь.../ ...будоражит во мне все бывшее,/ все фибры // но купно с тем,/ ...представляется очень изящной,/ и надо ли добавлять, что тонкой,/ тонкой и даже немного призрачной...» (66. – Здесь и далее цифры в скобках указывают на

номер части «Газибо» [7]). Затрудненность понимания «Газибо» связана с несколькими обстоятельствами, касающимися и формы произведения, и его содержания.

Автор «Газибо» словно бы отказывается признавать важность точки, знака вопроса, знака восклицания как знаков препинания, на все многостраничное произведение точка только одна, ей заканчивается текст. Внутри частей-главок вместо необходимой точки можно наблюдать использование запятой или двоеточия, тире (хотя получаемые таким образом объемные синтаксические конструкции можно рассматривать как сложные, осложненные). Между частями-главками, то есть в финале любой главки, нет знаков препинания, даже если их постановку предполагают существующие правила пунктуации. Получается, что текст, лишенный пунктуационных преград, как бы «течет», свободно перетекает из одной части в другую, нарушая кодифицированные нормы оформления письменного текста. Появление финальной точки словесно обыгрывается-разыгрывается в финальной фразе текста: «...отныне от утренних сумерек и до первых звезд/ об изящном – ни звука» (88).

Свободному течению текста способствует и отсутствие знаков препинания, оформляющих прямую речь, кавычек, которые могли бы быть чрезвычайно ценными в этом стихотворении, потому что его основная часть – диалоги персо-

нажей. Реплики в диалогах чаще всего подаются просто через постановку запятой. Например: «...[первый персонаж:] а лично вам,/ [второй персонаж:] вы о чем, что – мне,/ [первый персонаж:] вам лично приятно,/ [второй персонаж:] в каком отношении,/ [первый персонаж:] в отношении познакомиться,/ [второй персонаж:] вы меня удивляете, странный подход,/ мне не просто приятно,/ мне познакомиться просто прекрасно,/ [первый персонаж:] взаимно,/ [второй персонаж:] вот видите, до чего мы совпали...» (21). Даже в этом примере заметно, что вариант расстановки адресантов и адресатов может быть и другой. Можно допустить, что какие-то реплики принадлежат и третьему, четвертому и т. д. персонажам. Не дает автор ограничений, позволяющих утверждать обратное.

В стихотворении, несмотря на то, что употребляется множество имен собственных, заглавная буква только одна, не считая заглавной буквы названия. Буква «А», первая буква алфавита, с которой и начинается «Газибо»: «А что там,/ поскольку, что ли, осведомились/ спросили то есть по поводу, где-либо повстречав...» (1). При отсутствии прописных букв иноязычные имена собственные в сознании читателя легко совмещаются, путаются с прочей экзотической лексикой, которой изобилует текст. Например: «...и спесивицы ваших лестниц и улиц носили такие танкетки, ... и в погожие ночи,/ откидываясь в рискованном па безутешного фадю,/ шептали...» (15) и «...а вам не желалось бы в этой связи побеседовать об изящном,/ изящном в том славном плане,/ в котором столь пламенел о нем удалой бутадюс...» (17). Обратим внимание на два слова: «фадю» и «бутадюс». Фадю – имя нарицательное, обозначение особого стиля португальской музыки. Бутадюс же – имя собственное, принадлежащее по одной из версий легенды тому, кто сейчас более известен как Агасфер. Оставаясь «на одном уровне», оба слова превращаются в имена нарицательные.

«Газибо» нашпиговано различными иноязычными выражениями, даваемыми в русской транскрипции, разумеется, без примечания, без перевода. Читателю приходится угадывать, что означает «доннерветтер, ин ден гелибтен гартен» (8), «а ту при» (12), «эсперар» (39), «кларо ке но, ке нунка» (60) и т. д.

Игнорирование точки способно превратить синтаксическую конструкцию в бесконечный поток слов. В таких сложных синтаксических конструкциях обнаружить связи между «глав-

ным» и «зависимым» затруднительно. Поясним на примере. В «Газибо» читаем: «...человек, очевидно, проникся чувством:/ он, верно, очень ценил изящное,/ думается, восхищался им, посещал соответствующие музеи, лекции,/ не исключено, что коллекционировал,/ то и дело улавливал в нем наличие чего-то магического,/ каких-то, что называется, скрытых пружин, тайных струн,/ тихо радовался его успехам,/ желал ему наиболее доброго,/ кьяро:/ никто иной, как один италиец/ ...переехал рейн» (2). Обратим для начала внимание на «кьяро», оставляемое автором без пояснения. Слово происходит от итальянского "chiaro", и это не имя собственное, в данном контексте, видимо, следует перевести как «чистого» или «светлого»: желал ему наиболее доброго, светлого. Попробуем ответить на вопрос: кем восхищался («восхищался им»), в ком улавливал («улавливал в нем»), чьим успехам радовался («тихо радовался его успехам»), кому желал («желал ему»)? «Человеку», упомянутому в начале? «Италийцу»? «Человек» и «италиец» – это одно лицо? Или, все-таки, не кому желал, а чему? Скорее, именно чему – изящному («очень ценил изящное»), восхищался им, улавливал в нем и т. д. В семантическом плане этому можно найти подтверждение: персонаж «посещал соответствующие музеи, лекции, не исключено, что коллекционировал» изящное. Такое блуждание в лабиринте смысла читателю приходится совершать постоянно.

Обратимся теперь к содержательной стороне текста. Какова исходная ситуация в стихотворении? Некий рассказчик или рассказчики «осведомились» у некоего человека об изящном. Об этом говорится в первой части. Установить количественный состав задающих вопрос затруднительно, задающий может быть и один, так как используются формы глаголов множественного числа («спросили», «осведомились»), которые используются и для обозначения действий одного лица («мы» в значении «я»). Таким образом, открытым остается вопрос и о перволичном или третьеличном повествовании в «Газибо».

Далее во второй, третьей и четвертой частях читатель узнает о том, кто же этот отвечающий. Причем для читателя будет совсем не очевидным заключение, что говорится именно об этом самом одном персонаже. В 4 части в потоке слов можно и не обратить внимания на слово «сканделло» в финале фразы. Оно не является авторским неологизмом, намекающим на непростой характер

персонажа, не является вымышленным прозвищем, наименованием.

Антонио Сканделло (Сканделли, Сканделлус, Сканделлиус) (1517–1580) – итальянский композитор, известный лишь специалистам. Саша Соколов воспроизводит во 2, 3 и 4 частях обстоятельства жизни именно этого композитора [8].

Разговор об изящном (вспомним первую часть) находит продолжение в пятой части, где у прославленного героя-композитора спрашивают о том, «где правильное сочинять изысканные композиции и вообще изящное». Ответ («...и сочинять его правильное в вертоградах,/ причем, в предрассветных...») (5) перемещает действие в сад, А. Сканделло уходит со сцены.

Хотя «Газибо» начинается с обращения к композитору VI в., это вовсе не означает, что действие разворачивается именно в эту эпоху. Например, в 47 части начнется рассказ о безымянном зоологе, изучавшем бонобо – вид шимпанзе, открытый только в конце 20-х гг. XX в., а в 53 части упоминаются целлелины.

«Вышагнувший» в сад герой приходит в беседку, где вступает в диалог еще с одним персонажем. Уже в 6 части читателю намекают, что речь, возможно, пойдет о появляющихся в саду призраках: «...в сугубой темени там бывает трепетно чуть ли не до мурашек...// особенно если касаться и сочинять не соло, а более или менее на голоса,// ...только не забывайте выказывать им почтение,// а то расстроятся и умолкнут...», и в 11 части появившийся в беседке рекомендует себя так: «...не корите за дерзость сюжетного трюка,/ ведь я **возник** здесь не только и даже не столько как трубадур,/ сколько вестник,/ **возник** сообщить...» Только в финале выяснится, что оба общающихся призраки и давно погибли на поле боя (капитан и полковник), по крайней мере они сами об этом говорят (64, 73, 74, 75, 76, 82, 83).

Большую часть текста занимает диалог обозначенных двух героев в садовой беседке («запелалой» является капитан, в основном говорит он), их реплики переплетаются, дополняют друг друга в том самом хаотичном беззнаковом порядке, на который указывалось выше. Остальные персонажи, появляющиеся в тексте, оказываются «внесценическими», читатель узнает об их существовании только из реплик вступающих в диалог.

Среди «внесценических» персонажей выделяются следующие: учетчик, работающий в отделе социальных пособий; женщина, обращающаяся к учетчику с просьбой о пособии (ее муж

погиб на войне); этот муж – зоолог, изучавший шимпанзе бонобо, помещенный в сумасшедший дом, а потом призванный в армию в музыкальный батальон. Отсутствие имен у персонажей способствует тому, что персонажи «мерцают», «двоятся», Саша Соколов выстраивает их образы так, чтобы существовала невозможность однозначной идентификации.

Вероятно, что капитан, рассказывая о зоологе и его жене-вдове, имеет в виду себя и свою жену-вдову. «...Так что какая уж я там птица,/ когда я самая настоящая и никому в целом свете не нужная муха-зеленоглазка...» – воспроизводится прямая речь вдовы зоолога в отделе пособий (58). А это прямая речь капитана: «...что то же, что стало с той несчастливой вдовой, случилось с моей:/ вышло, якобы, так, что она.../ обернулась реальной мухой,/ и муха эта, считайте – моя вдова,/ по причине всечасных баталий не навещаема вашим покорным уж много лет,/ прилетает в отдел пособий... и все ж таки из-за этой мухи,/ ...мне сделалось за жену и за нашу с ней будущность страшно не по себе» (69, 71). И еще он произносит: «ведь кроме, как говорится, записи в книге венчаний,/ нас с нею [с женой] связывала взаимность такого свойства,/ что было бы просто смешно подумать, что что-то там/ может нас настоящему разлучить...» (70). Это соотносится с признанием вдовы в отделе пособий о венчании с зоологом: «...забежали в какую-то церковь,/ затеплили две свечи,/ почитали из часослова,/ нас наскоро повенчали,/ и, убывая в располонье согласно распоряженью,/ сулил мне супруг мой, что ни за что не сгинет, не пропадет,/ что вернется...» (56). И зоолог, и капитан погибли на поле брани. Оба служили в военных оркестрах («музыкальный батальон» (53), «ансамбль похоронной песни и свистопляски» (54), «сводный полукавалерийский оркестр» (68)). Правда, музыкальные инструменты у них разные: треугольник, бубен, фагот, губная гармоника у зоолога и, скорее всего, скрипичный инструмент у капитана: «...хотел успокоиться экзерсисами:/ не сбылось:/ **гварнери** [выделено мной – М. Е.] мой явственно не в духах, не строит:/ должно быть, денщик говорит, от сырости...» (71).

Саша Соколов позволяет косвенным образом соединить учетчика-арифметика из отдела пособий и того же капитана. Первый в «Газибо» назван «морским цыганом» («арифметик же,/ в прошлой жизни морской цыган и вообще немного романтик...») (38), что легко можно отождествить с пиратом. Текст дает прямое подтвержде-

ние такой аналогии в 79 части: «...а арифметику хоть бы что,/ ...морские цыганы, которых иные народы в запальчивости/ зовут флибустьерами и арифметиками фортуны...»). А капитан сам приводит «пиратский» эпизод то ли своей жизни, то ли своей фантазии: «...я поспешно очнулся, стремительно оценил обстановку и тут же отдал приказ:/ с якорей сниматься,/ курс – внешний рейд,/ галион неприятеля к abordажу принудить...» и т. д. (77).

Читателя вынуждают постоянно путаться в системе героев произведения, помогает только кропотливое восстановление деталей прочитанного. «Многоликость» героев декларируется и напрямую, пример учетчика: «...являясь обыкновенно затемно и при этом – специалистом гибкого профиля,/ он де-юре работает как арифметик,/ де-факто же больше занят то в роли инспектора, то кассира, то казначея,/ то, наконец, бухгалтера...» (31).

Случай с восстановлением биографии А. Сканделло, о котором говорилось выше, для «Газибо» не является типичным. Помещенный в начало текста, такой биографический казус словно бы подталкивает читателя к поиску схожих случаев. Однако попытка прочесть произведение как «поэму с ключом» затруднительна. Саша Соколов, как правило, дает сведения о том или ином событии, том или ином персонаже, но подобрать к сведениям «ключ» не получается. Таких примеров в «Газибо» множество. В 34 части читаем: «...лампа.../ это она, как сказал бы один смотритель,/ выхватывает из мрака входную дверь// смотритель случайный, прохожий,/ притом далеко не здешний,/ заезжий из области истинной нежности, с берегов оясио,/ возможно, тот самый, что прежде был лучшим из осветителей на театре но,/ но как-то,/ любуясь огарком китайской спички,/ сам испытал дунь-у,/ впал в у-вей/ и устроился обыкновенным зрителем из окна в клубе го// и сказал бы...» и т. д. Есть ли какой-нибудь реально существовавший прототип у «смотрителя», установить не удастся.

Более «явный» случай: «...но едва поскакали увалами и заиграли на память элизе,/ подумать, той самой элизе, чья галльская бабка/ сначала была приятельницей лакайля, потом клеро,/ а после и молодому лаланду голову задурила,/ что говорить, неровно дышала мамзель к звездочетам,/так значит, едва заиграли элизе...» (73). «Заиграли», видимо, фортепианную пьесу-багатель Людвига Бетховена «К Элизе». До сих пор исследователи спорят, кому посвящена пье-

са. Скорее всего, посвящена Терезе Мальфати, в которую композитор был безответно влюблен (отметим «путаницу» имен и здесь). Сведений о Терезе Мальфати немного, известно, что отказав Бетховену, она вышла замуж и стала баронессой фон Дросдик [3, с. 231]. Никола Лакайля (1713 – 1762), Алекси Клод Клеро (1713 – 1765), Жозефа Лаланда (1732 – 1807) соединяют не только эпоха, в которой они жили, не только звучные имена (*Лакайль*, *Клеро*, *Лаланд* и «*К Элизе*»), но и род занятий, они астрономы. Более того, Ж. Лаланд считается учеником Н. Лакайля, они вместе занимались вычислением закономерностей движения Луны. «...так значит, едва заиграли элизе,/ туман исчез,/ и ночь получилась такая **лунная** [выделено мной – М. Е.], – продолжается цитата, приведенная выше. Каждый из указанных ученых оставил свой след в изучении кометы Галлея (опять «ЛЕ»). А. К. Клеро и Ж. Лаланд рассчитали движение кометы в поле воздействия Солнца, Юпитера и Сатурна. Назвал комету именем Галлея в 1759 году Н. Лакайль. Попутно отметим искусную звуковую инструментовку всего отрывка, где особое место занимают сочетания звуков с «л»: «...но едва поскакали увалами и заиграли на память элизе,/ подумать, той самой элизе, чья галльская бабка/ сначала была приятельницей лакайля, потом клеро,/ а после и молодому лаланду голову задурила,/ что говорить, неровно дышала мамзель к звездочетам,/так значит, едва заиграли элизе...» (73).

Кто же «мамзель», которая «неровно дышала к звездочетам»? Выполнять гигантской объем вычислений по расчету параметров орбиты было нелегко, А. К. Клеро и Ж. Лаланду помогала мадам, чья фамилия опять содержит сочетание «ЛЕ», Николь-Рейн Лепот (1723 – 1788), выдающийся французский математик, дама к тому времени уже замужняя. Но опять совпадения лишь частичны. Общалась ли Н.-Р. Лепот с третьим астрономом – аббатом Н. Лакайлем, установить не удалось. Совершенно не под силу рядовому читателю установить и факт родственных отношений между Н.-Р. Лепот и той, кому посвящено бетховенское произведение. Известно, что именами всех четырех астрономов названы лунные кратеры.

Призраки капитан и полковник рекомендуют себя в финале «Газибо», почему-то прибегая к использованию почтительного польского «пан». Имена используются ими только в пределах 83 и 84 частей. «...Погодите, вы разве и к нам захаживали, **пан матафий** [выделено мной – М. Е.],/

бродил, ваша милость, бродил, заодно и мову освоил...» (83), «...не тревожьтесь, за одером как за одером, пан огиньский [выделено мной – М. Е.],/ сиречь, в аккурат, как за бугом...» (84).

Наместником Галилеи (вспомним комету Галлея) в I веке был Иосиф бен Матафий (возможна фонетическая ассоциация «бен – пан») больше известен под именем, которое он взял в честь римского императорского дома, Иосиф Флавий (ок. 38 – после 100), автор знаменитой «Иудейской войны». В «Газибо» пан Матафий назван «вольным левантийцем» – Левантом называют ряд стран у Средиземного моря, в том числе и Израиль, а Флавий родился в Иерусалиме. Саша Соколов подчеркивает, что персонаж знает несколько языков, много путешествует, то же самое было и в судьбе военачальника Иосифа Флавия, сдавшегося римлянам во время иудейского восстания. Очередная странность – Матафия называют «изгнанником без всяких границ», хотя Иосиф Флавий не мог после совершенного предательства возвращаться на родину.

Используя фамилию Огиньский, возможно, Саша Соколов имеет в виду Михаила Клеофакса Огиньского (1765–1833), военного, политика, музыканта, много сделавшего для обретения независимости Польши (о «польскости» героя говорится в 84 части), создавшего классический полонез «Прощание с Родиной». Именно Огиньский произносит: «...а мне/ столько лет уж в отечество путь заказан...» (83). Михаил Клеофакс не возвращался в пределы России с 1822 г. С другой стороны, есть и еще знаменитый Огиньский – Михал Казимир (1728–1800), дядя Михаила Клеофакса, генерал и тоже композитор, и тоже эмигрант.

В любом случае в «Газибо» происходит не только «путаница» в репликах героев, но и смешение времен. В отличие от названных астрономов, прочих персонажей с именами, удостоенных упоминания несколькими строчками, Сканделло, Матафий, Огиньский объединены общей тематической характеристикой. Все они оставили свою родину, оказались в иной культурной среде, приспособились к ней, то есть совмещают, смешивают в себе разные культурные векторы. Смешение, совмещение, как мы старались показать, постоянно присутствует на разных уровнях и в тексте «Газибо».

Само название произведения также двойственно. Слово «газибо» отсутствует в русском языке. У Саши Соколова слово «газибо» появляется в таком контексте: «...в сугубой темени там

[в садах] бывает трепетно чуть ли не до мурашек,/ особенно в тех жантильных киосках, которые в некоторых краях называют *газибо*...» (6). Предположим, что слово «газибо» воспроизводит фонетическую транскрипцию английского *gazebo* – находящаяся на возвышенном месте беседка (чаще всего садовая) с крышей, установленной на опорах, без стен. В русском языке для обозначения того же самого объекта употребляется слово «газебо». И это слово словарями русского языка, отечественными словарями иностранных слов, отечественными архитектурными словарями не фиксируется. Однако «газебо» имеет определенное хождение в русской культуре. Примеры его употребления можно обнаружить в русскоязычной литературе (в романе В. П. Аксенова «Редкие земли»: «В центре площади возле газебо идет режимная съемка»). «Газибо» фиксируется и российской версией Википедии. Кроме того, газебо встречается и в другом произведении Саши Соколова, правда, в варианте *gazebo*. В переводе на английский язык романа «Школа для дураков», выполненном Карлом Проффером и опубликованном в 1977 г., есть такой фрагмент главы третьей «Савл»: "...and, striding, to kick two or three of last year's acorns, pick a flower from a flowerbed, sniff it, stand by the gazebo a while..." [9, p. 99]. Русский оригинал: «...а шагая, поддеть ногой две или три прошлогодние шишки, сорвать цветок на клумбе, понюхать его, постоять у беседки...».

Кажется, что можно найти и связь упоминаемого в поэме японского театра «но» (часть 33, см. цитату выше) с садовой беседкой. Сцена в традиционном театре «но» выглядит схожим с беседкой образом – это дощатый помост, над которым на четырех столбах закреплена двухскатная крыша с загнутыми вверх краями, на заднике изображались ветки сосны, актеры не покидали сцены после исполнения своей партии. А в «Газибо» вписанная в природный антураж беседка, где располагаются персонажи, называется театром: «...наш с вами театр,/ эта то есть беседка...» (11).

Почему Саша Соколов называет свой текст несуществующим словом «Газибо»? С одной стороны, указание на ролевой характер повествования, когда возможны отступления, в том числе, и от нормированного языка. С другой, что, на наш взгляд более важно, выбор такого заглавия – это авторский намек-загадка, определенное предупреждение читателя о регулярном столкновении в тексте с непонятным, до конца не прояс-

ненным, что, в свою очередь, согласуется с барочной и куртуазной культурной (в данном случае, поэзия трубадуров (см. статью Б. Мейлаха с показательным названием «Поэзия трубадуров «темного» и «изысканного» стиля» [6]) традициями, на которые часто в «Газибо» «ссылается» Соколов. «...пространство, что медитировало в стиле барокко./ переключается на сирокко./ все делается размытым, смутным и будто б необязательным...» (42), «...договор ...заключенный меж трубадурами и вертоградями в лице голосов их./ все еще действует./ все еще говорит к нам своим куртуазным верлибром...» (86, см. также части 11, 13, 18).

Такого рода «темные» тексты создаются с ориентацией не на грамматику и позицию «слушающего», а на грамматику и позицию «говорящего» [2]. В этом случае читатель должен «подстраиваться» под недостижимый идеал поэта, а поэт не заботится о поисках общего языка с публикой. В «Газибо» читаем: «...а впрочем, знаете что./ а не знаете – знайте./ что это созвучие [выше было упомянуто «а ту при» (12), то есть французское «а tout prix»], точно так же как то наречье и вся та **публика**, что на нем изъясняется./ и пространство, где публика та проживает./ **тут, видимо, ни при чем.**/ ибо все они в настоящей вещи по сути не фигурируют, **не играют ни роли** [выделено мной – М. Е.]...» (13).

Возможно другое истолкование насыщенности «Газибо» всякого рода проблематичными для понимания моментами. Описывая типологически схожую ситуацию с намеками в пушкинском тексте на известные только писателю и его ближайшим друзьям обстоятельства, Ю. М. Лотман утверждал, что таким образом текст создавал особую группу читателей, которые чувствовали присутствие в тексте неких отсылок, но расшифровать их не могли. В результате такой текст «переносил каждого читателя в позицию интимного друга автора, обладающего особой, уникальной общностью памяти с ним и способного поэтому изъясняться намеками» [5, с. 165].

Рецензенты, писавшие о «Газибо», о книге «Триптих» (куда вошло рассматриваемое произведение), единодушно утверждают непонятность текста и изыщность стиля, то есть бесполезность и ненужность поисков за словесными красотами смысла. Вот как, например, о Саше Соколове и его произведении пишет один из обозревателей в заметке под говорящим названием «Смертью изыщенных»: «Писатель, раньше постулировавший ненужность для себя какого-либо взаимодейст-

вия с читателем, в этой книге как бы возвращается к нему, но лишь для того, чтобы заверить этот разрыв» [1].

На наш взгляд, такое обращение со словом, сопротивление наделению его смыслом можно описать понятием «скользящее означающее», разработанным Ж. Лаканом [см. например 4]. При избытке означающих и нехватке означаемых, означающие у Саши Соколова будут отсылать не к означаемым, а к другим означающим, а сам текст будет скользить по границам означающих. «Газибо» построено так, что читатель всегда находится в ситуации не знания, а предположения.

Библиографический список

1. Гулин, И. Смертью изыщенных [Текст] / И. Гулин // <http://www.openspace.ru/literature/projects/30291/details/32247/?attempt=1>
2. Иванов, Вяч. Вс. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) [Текст] / Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский. – М.: Семиосфера. – СПб., 2000.
3. Карганов, В. Бетховен. Биографический этюд [Текст] / В. Карганов. – М., 1997.
4. Лакан, Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда [Текст] / Ж. Лакан. – М., 1997.
5. Лотман, Ю. М. Текст и структура аудитории [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992.
6. Мейлаха, Б. Поэзия трубадуров «темного» и «изысканного» стиля [Текст] / Б. Мейлаха // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – Т. 34. – № 6. – 1975.
7. Соколов, С. Газибо [Текст] / С. Соколов // Соколов С. Триптих. – М., 2011.
8. Heuchemer Dane O. Scandello [Scandelli], Antonio [Scandellus, Antonius] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Oxford University Press, 2001.
9. Sokolov S. A School for Fools. – Ann Arbor, Ardis, 1977.