

А.А. Карбышев, А.И. Куляпин

Проблема адресации и повествуемого мира в романах Саши Соколова

Произведения Саши Соколова относят к литературе постмодернизма, но, как правило, с рядом оговорок. Принимая во внимание прежде всего крупную прозу писателя (романы «Школа для дураков», «Между собакой и волком» и «Палисандрия»), специалисты усматривают в его творчестве поступательное движение от модернизма к постмодернизму. Действительно, если «Школа для дураков» (1973) во многом наследует повествовательным техникам «Улисса» Джойса, «Шума и ярости» Фолкнера, «Моллоя» Беккета, то пародийная «Палисандрия» (1985) – пример «чистого» постмодернизма. Самое сложное произведение Соколова, роман «Между собакой и волком» (1979), сочетает трагизм и «затемненность» структуры первого романа с пародийной нарративной, характерной для третьего.

Одной из важнейших общих черт всех романов Соколова является наличие героя-рассказчика, причем в большей или меньшей степени, но обязательно осознающего собственные слова как «текст», то, что должно быть определенным (нормативным) образом организовано.

«Продуктивность» слова вымышленного рассказчика («имперсонального» повествования) для новейшей литературы очевидна. По словам В.П. Руднева, «рассказчик снимает напряжение, он работает против интриги. Повествователь, работающий на интригу, делает рассказ более занимательным, но более плоским. Рассказчик делает историю менее увлекательной, но более сложной» [1, с. 173]. В романах Соколова рассказчики меньше всего стремятся изложить последовательность событий. «Сложность» рассказываемых ими историй такова, что ставит под сомнение не только события как таковые, но и повествуемый мир в целом.

Романной прозе XX в. вообще свойственно проблематизировать границу между вымыслом и реальностью путем обнажения механизмов сознания рассказчика-персонажа, все более вытесняющего всезнающего повествователя. Опыт моделирования в художественной литературе «диалогического» сознания позволил создать таких «монструозных», по выражению А.К. Жолковского [2, с. 63], персонажей-рассказчиков, как Веничка («Москва – Петушки»), Ирина Тараканова («Russkaja красавица»), соколовский Палисандр Дальберг. При характерном для литературы постмодернизма отказе от традиционных форм авторского (авторитарного) присутствия

в тексте нарочито «искусственная» фигура рассказчика деактуализирует вопрос об «истинной» картине мира, изображенного в рассказе. В реалистической литературе рассказчик-персонаж может быть «опознан» как представитель определенной среды или, шире, как носитель определенного *способа* мышления, его дискурс узнаваем¹ и тем самым ограничен. Эта осязаемая ограниченность и задает продуктивное противоречие между самим словом рассказчика и формируемым на основе этого слова представлением о повествуемом мире. «Монструозный» же дискурс, используемый с той или иной степенью интенсивности в литературе постмодернизма, формирует такой повествуемый мир, о котором нельзя сказать как об «истинном». При этом слово подобного рассказчика, как правило, уже не предваряется словом более «высокой» повествовательной инстанции, а если предваряется, то иронически. Само предваряющее, «обрамляющее» слово воспринимается в постмодернизме как прием старой литературы, то, что (в соответствии с формалистской концепцией пародии) необходимо преодолеть.

Таковы герои-рассказчики в романах Соколова. Речь и мировосприятие страдающего раздвоением личности «ученика такого-то», героя-рассказчика в «Школе для дураков», – это не *воспроизведение*, пусть и художественное, речи и мировосприятия шизофреника. Его неверно называть душевнобольным или идиотом в том же смысле, что гоголевского Поприщина или фолкнеровского Бенджи. Речь Ильи Петрикеича Дзындзырэлы в романе «Между собакой и волком» не есть попытка «простого», даже примитивного человека из народной среды освоить «сложную» письменную речь, хотя эта традиционная для литературного сказа ситуация сохраняет здесь свои атрибуты. Наконец, Палисандр Дальберг («Палисандрия») – это не столько графоман и мегаломан, «искажающий» своим словом действительность до неузнаваемости, сколько автор собственной действительности. Металитературность фигур героев-рассказчиков у Соколова (характерная для литературы постмодернизма в целом) не позволяет за их ограниченностью, даже постоянно подчеркиваемой, увидеть «объективную» действительность.

Можно сказать, что подобная ограниченность как качество творческого разума является предметом

¹ М.Н. Эпштейн в этой связи замечает: «...если писатель – как в литературе XIX века “сказовики” Гоголь, Лесков и др. – работает с чужим или ничейным словом, то он несет ответственность за точное его воспроизведение» [3, с. 159].

рефлексии в произведениях писателя. Именно поэтому во всех трех романах слово предоставляется дефективным рассказчикам, которые, однако, обладают знанием, особым пониманием мира, недоступным другим в полной мере. Особое сочетание «слепоты» и «прозрения» характеризует соколовских героев-рассказчиков как художников.

В «Школе для дураков» «ученик такой-то» (точнее, две его личности), воспроизводя беседу с матерью, считающую его слабоумным (неспособным, в частности, совершать простейшие мнемонические операции), объясняет свое отличие от настоящих идиотов так: *«Нет, мама, нет, мы совершенно другие люди, и с теми мозгляками нас ничто не связывает, мы несравненно выше и лучше их во всех отношениях. Естественно, со стороны может показаться, будто мы такие же, а по успеваемости хуже нас вообще никого нет, мы не в состоянии запомнить до конца ни одного стихотворения, а тем более басню, но зато мы помним вещи поважнее. Недавно Водокачка объясняла тебе, что у нас – твоих сыновей – так называемая избирательная память, и это чрезвычайно верно, мама, такого рода память позволяет нам жить, как хочется, ибо мы запоминаем лишь то, что нужно нам, а не тем кретинам, которые берут на себя смелость учить нас»* [4, с. 103]. Таким образом, герой-рассказчик оказывается способен и к запоминанию, и к пониманию, но только тех фактов, которые для него релевантны, необходимы ему для воссоздания собственной действительности. Это и делает всех остальных персонажей романа персонажами вымышленного мира «ученика такого-то». То же касается внешних атрибутов романного мира, например, топологических: дачный поселок, река, пруд, городская спецшкола, парк фигурируют как образы, лишённые устойчивых конкретных признаков, и зачастую наделяются в сознании героя-рассказчика подчеркнuto «субъективными» коннотациями. Знаменательно, что одна из личностей «ученика такого-то» неоднократно просит вторую *описать* конкретный объект, вторая же в ответ начинает этот объект *фантазировать*. На вопросы первой о названии реки вторая отвечает: *«Река называлась»*. Рассказчик реструктурирует «объективную» действительность так, что читатель романа почти ничего не может сказать о последней наверняка. В «Школе для дураков» обнажен механизм реструктуризации действительности «объективной» в действительность иного порядка. Однако вопрос о первой остается для читателя актуальным – такова стратегия соколовского текста.

Во всех своих романах Соколов абсолютизирует текстуальность повествуемого мира. Слово каждого из героев-рассказчиков мотивировано ситуацией повествования, которая, однако, замаскирована, имплицирована. О ней не говорит прямо, ее не описывает ни один из субъектов речи. В то же время она под-

разумевается, поскольку рассказчик *адресует* свою речь, его рассказ – реплика подразумеваемого диалога. Характерно первое предложение в романе «Школа для дураков»: *«Так, но с чего же начать? Какими словами?»* [4, с. 21]. Такие «сигналы» авторефлексии дискурса, которых в текстах Соколова предостаточно, провоцируют вопрос: кому, о чем и в связи с чем хочет поведать рассказчик? Иными словами, они актуализируют реконструкцию читателем коммуникативной ситуации. Однако за каждым подобным «сигналом» в слове рассказчика следует сам рассказ, и ситуацию оказывается возможным реконструировать только по совокупности «сигналов».

Рассказ эту ситуацию не только не проясняет, но и всячески отвлекает от нее. С самого начала рассказчик строит свою речь как цепь ассоциаций, позволяющих ему переключаться с одного предмета на другой. В процессе такого рассказа периодически воспроизводится речь персонажей, при этом Соколов, как правило, использует прием передачи речевой активности персонажу, слово которого воспроизводится героем-рассказчиком. Благодаря отсутствию в тексте графических ограничителей цитируемой речи, а также постоянному сохранению ощущения изображенности слова и участия этого слова в диалоге объем цитируемой реплики может составить не одну страницу печатного текста. В свою очередь персонаж, «перенимая» технику свободной ассоциации, может таким же образом воспроизводить чужую речь, но может (и в этом всегда присутствует предусмотренный автором элемент неожиданности) быть прерван ответной репликой героя-рассказчика. Герой-рассказчик может «неожиданно» задать вопрос или ответить, вступить в диалог не только со словом, изображенным непосредственно им, но и со словом, изображенным персонажем, «вмешаться» в цитируемое слово (не только чужое, но и собственное). Таким образом, внутритекстовая коммуникация в романах Соколова часто организуется не по принципу «обрамления», но как пространство свободного взаимопроникновения дискурсов.

Такая организация формирует соответствующую модель времени. Время в романах Соколова нелинейно, дискретно, оно не «знает» разграничения на прошлое, настоящее и будущее. Персонажи романа «Между собакой и волком» существуют в «парадигматическом» времени-пространстве, где смерть – это рубеж, легко преодолеваемый в обоих направлениях. Герой-рассказчик «Палисандрии» живет в постоянном ощущении «ужебыло», и, излагая свою биографию, менее всего заботится о хронологической последовательности ее эпизодов. В романе «Школа для дураков» «ученик такой-то» постоянно проговаривается: *«У нас что-то не так со временем»* [4, с. 33], а однажды в воспроизведенном диалоге с одним из персонажей предлагает такой образ времени: *«...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 точка означала бы день. Тысячи дней – тысячи точек. Но не спрашивайте меня, какой день соответствует той или иной точке: я ничего про это не знаю. Не спрашивайте также, на какой год, месяц или век жизни составил я свой календарь, ибо я не знаю, что означают упомянутые слова, и вы сам, произнося их, тоже не знаете этого, как не знаете и такого определения времени, в истинности которого я бы не усомнился» [4, с. 39].

В конечном итоге все произнесенное героем-рассказчиком есть реконструкция. И воспроизведение чужого слова, и воспоминание, и простое предположение, и воображение как таковое – это реконструкция действительности, осуществляемая в рамках текста романа, которые у Соколова всякий раз значимо совпадают с границами изображенной речи «фантазера», предельно ненадежного рассказчика, не способного, к тому же, рассказать историю. Периодически осознаваемая последним необходимость поведать о событии деактуализируется постоянно совершающимся в рамках его речи «событием взаимодействия голосов» [5, с. 186].

В романе (произведении крупной формы) в отсутствие безличного повествования писателю необходим носитель определенного дискурса, служащего моделью пространства творческого воображения. Необходима также ситуация, позволяющая «запустить механизм» ассоциации. Таковой для героя-рассказчика и является ситуация «чистого листа», начала текста. Причем, как было сказано, акцентируется ее коммуникативный аспект: герой-рассказчик является отправителем послания, получателем является эксплицитный нарратор². Связанное с этим отсутствие принципиального различия между устной и письменной речью (характерное для романного высказывания как такового) в романах Соколова постоянно подчеркивается, моделируется. Так, в «Школе для дураков» носящий устный характер диалог двух личностей «ученика такого-то» в нескольких случаях прерывается в произвольном месте, после чего следует «чужое» слово, обращенное к ученику. Об окончании реплики и начале новой сигнализирует абзац и обращение «Дорогой ученик такой-то». Затем и эта продолжительная реплика заканчивается, следует ответная реплика «ученика», также начинающаяся с этикетного обращения. Продолжительность подобных реплик, наличие четких границ, а также ряд прозрачных намеков позволяют интерпретировать этот обмен репликами как переписку. С другой стороны, цитируемые во второй главе романа небольшие рассказы, написанные некогда кем-то «на веранде», стилистически контрастируют друг с другом, но не

с романом в целом: написанное слово воспринимается как звучащий голос определенного персонажа. В романе «Между собакой и волком» неспешный рассказ Ильи Петрикеича о «жизнь-быть» является одновременно текстом письменного заявления на имя некоего Сидора Фомича.

Основная, «обрамляющая» коммуникативная ситуация, необходимость реконструкции которой в романах Соколова актуализируется ощущением ограниченности героя-рассказчика и особыми сигналами (проблематизацией дискурса, обращениями к адресату), неожиданно прерывающими поток сплошной речевой интерференции, в каждом из трех анализируемых произведений специфична.

В «Школе для дураков» первым сигналом о наличии «обрамляющей» коммуникативной ситуации является первое же предложение, цитированное выше. Сразу за тем следует ответ: «Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду» [4, с. 21]. Этот совет, данный рассказчику, может принадлежать кому угодно, вплоть до получателя того сообщения, которое проблематизируется первым предложением. Однако затем диалог продолжается и из реплик выясняется, что он ведется двумя личностями одного человека, которые пытаются определить, *как и о чем* им нужно рассказать. Это сигнал о том, что второй голос не является получателем сообщения, проблематизируемого в первом предложении, т.е. внутритекстовая коммуникация не сводится к диалогу ближайших голосов (как в драматическом произведении). Тем не менее отсутствие ремарок (свидетельствующее, таким образом, об отсутствии более «высокой» повествовательной инстанции) и возможность диалога двух «неслиянных» голосов в одной человеческой личности задают особый принцип коммуникативно-речевой организации текста романа. Выше мы упоминали о специфике передачи речевой активности цитируемому слову персонажа в романах Соколова, при которой «обрамляющий» принцип цитирования нарушается. Характеризуя эту особенность «Школы для дураков», В.П. Руднев пишет о «номерном» принципе организации субъектов речи в романе [6, с. 376], где каждому голосу, участвующему в «событии взаимодействия» с другими, в определенный момент предоставляется возможность высказаться. Эта характеристика очень удачна, поскольку позволяет увидеть в «хаосе» речевой интерференции наличие определенной структуры. Она объясняет, в частности, как реплика говорящего может незаметно для читателя переходить в монолог большого объема (в пределах его может цитироваться чужое слово), который по окончании вновь приобретает «признаки» реплики в диалоге. Однако это пространство «сплошной» речевой интерференции все-таки «обрамлено» – диалогом двух личностей «ученика такого-то». Одна из них воспроизводит (вспоминает, выдумывает) слово кого-либо из пер-

² Такая коммуникативная ситуация осознается читателем как основная, «обрамляющая».

сонажей (в том числе и свое), воспроизводит какой-либо диалог с его участием и сама может принять участие в этом воспроизведенном диалоге в качестве вопрошающего или отвечающего. Это своего рода «игра в куклы», та реальность, которую с реальностью «объективной» связывает только привлечение «материала». Но знаменательно, что вторая личность «ученика такого-то» периодически напоминает первой (а вместе с ней, косвенным образом, и читателю), что это не столько игра, сколько рассказ, т.е. адресация, выходящая за пределы игры. Поначалу адресантом видится именно вторая личность «ученика», которая, прерывая «игру» первой, просит рассказать о каком-либо случае или что-либо описать. Однако затем выясняется, что «обрамляющей» коммуникативной ситуацией романа является не «внутренний» диалог героя-рассказчика, а диалог последнего с «автором книги». «Автор» появляется не сразу, но и само его появление под таким именованием и вступление в диалог с «учеником таким-то» не является достаточным основанием для того, чтобы отнести его к более «высокому» по сравнению с большинством голосов коммуникативному уровню. Этим основанием является, во-первых, тот факт, что слово «автора книги», в отличие от слова других персонажей, не резюмируется героем-рассказчиком, а во-вторых – то, что по мере приближения к концу романа диалог «ученика» с «автором» становится преобладающим³ и в нем выясняется, что весь рассказ первого адресован второму: «ученик» рассказывает «автору» о своей жизни для того, чтобы тот смог написать о ней книгу. Основная внутритекстовая коммуникация в романе строится как диалог; рассказ, сообщение постоянно уточняются получателем. То, что вопрос о получателе в «обрамляющей» коммуникации проясняется только к концу произведения, знаменательно, как и то, что этим получателем оказывается «автор». «Автор» в «Школе для дураков» – эксплицированная фигура, персонаж одного с героем-рассказчиком уровня, участвующий в диалоге. Периодически он берет уточняющее слово, но ни о каком новом для «ученика» факте не рассказывает. Однако в конце последней главы происходит качественное изменение его статуса: «автор» резюмирует последнюю реплику ученика, говоря о нем в третьем лице, и тем самым впервые и единственный раз *говорит не с ним*. Однако формирующийся таким неожиданным образом новый коммуникативный уровень к внутритекстовой коммуникации не относится. Соколов не оставляет для него «пространства». Идеальный реципиент текста, «освоившийся» в пространстве металеписа персонажей, здесь ясно ощущает, что слово впервые адресовано ему.

В романе «Между собакой и волком» внутритекстовая коммуникация моделируется несколько иначе. Основные субъекты речи четко разделены рамками

³ Примечательно, что это именно диалог: при обращении к «автору» герой-рассказчик перестает раздваиваться.

глав. Чередующиеся главы романа можно разделить на три группы («Зайтильщина», «Ловчая повесть», «Записки Запойного Охотника») по признаку принадлежности определенному говорящему. Открывается роман главой «Зайтильщина», письменным словом героя-рассказчика Ильи Петрикеича. Цель, с которой Илья пишет свое заявление, как таковая не формулируется. После пародийно этикетного начала (*«Гражданину Сидор Фомичу Пожилых с уважением Зынзырэлы Ильи Петрикеича Зайтильщина. Разрешите уже, приступаю»* [4, с. 199]) рассказчик переходит к автопрезентации, а затем «переключается» на воспоминания о случаях из собственной и чужих жизней, с обилием продолжительных цитат без четких границ (как и в «Школе для дураков»). Об адресате рассказчик вспоминает относительно редко, но не затем, чтобы выяснить, наконец, какие обстоятельства побудили его начать письмо. Само упоминание адресата, а также прогнозирование «проблемных» участков рецепции отправителем (*«Тут Вы, может, насторожитесь в мой адрес...»* [4, с. 233], *«Я смекаю, опять в недоумении Вы...»* [4, с. 237]) каждый раз актуализируют вопрос о целях и обстоятельствах коммуникации. Однако ограниченность адресанта моделируется таким образом, что каждая актуализация оказывается ложной с точки зрения фиктивной коммуникации (но истинной с точки зрения реального реципиента).

Ограниченность героя-рассказчика во втором романе очевидно пародийна. Точильщик Илья Петрикеич являет собой, в частности, пример наивного читателя. Он не может определить, в чем «соль» сказки о курочке-рябе (*«В том, что мышшь человека сильнее? <...> Или что? Что мышшей, может быть, нам всем следует охранять, что они пригодятся разбить по хозяйству чего-нибудь?»* [4, с. 237]), т.е. не находит в этой истории практической пользы и противопоставляет ей на этом основании «историю» о козе, капусте и волке – «полезность» задачи для него очевидна. В другом случае Илья цитирует библейскую притчу о сеятеле как простую историю о событии, написанную якобы другим персонажем романа, Запойным Охотником, демонстрируя читателю незнание Библии и неадекватное восприятие жанра: *«Сеятель же одно зерно при дороге бросил, другое на камни какие-то уронил, третье в чертополох, и лишь четвертое более или менее удачно поместить ему удалось. Итого, одно зерно кречет усвоил, второе – коршун, иное – перепела. А вы как думали? Им продовольствоваться хочешь-не хочешь, а тоже крутись. Зато четвертое возшло с грехом пополам и выдало ни с того ни с сего урожай непомерный – сто зерен. Почитал я ту книгу охотникову и осознал: перемелется»* [4, с. 264]. Однако герой-рассказчик, часто демонстрируя подобную ограниченность, не менее часто говорит о чем-то малопонятном (для читателя) как о чем-то очевидном: *«Туторки-матуторки,*

вы, верно, помыслите, что это еще за катух там наметился. Что мне ответить? Катух как катух, только дремный» [4, с. 231]. В подобных случаях хорошо ощутима дистанция между фиктивным адресатом и идеальным реципиентом текста, с одной стороны, и между словом рассказчика и стратегией текста – с другой. В самом деле, фигура адресата, получателя, имплицитована, и мы не можем утверждать, что Илья Петрикеич как отправитель *неверно* прогнозирует области проблемной рецепции получателя. Зато идеальный реципиент ощущает, что его «обманули»: в тексте возникает ситуация объяснения определенной реалии, однако объясняется не то, что реципиент хотел бы прояснить. В приведенном примере реальный реципиент на участке текста, предваряющем объяснение, идентифицирует себя с фиктивным адресатом и «ждет» узнать, *что* такое «катух». Ему, однако, объясняют, *каков* был этот «катух» (и определение «дремный», воспринимаемое как окказионализм, мало что проясняет). Обыденность реалии для рассказчика подчеркнута («катух как катух»). Далее реципиент может «реконструировать» приблизительный смысл окказионального словосочетания (в данном случае речь идет об индивидуальной ночлежке), но наличие подобных ситуаций и их частота создают особый эффект «намеренной затемненности» общего смысла и, в целом, повествуемого мира. Этот эффект таков, что говорить о намерении со стороны *только* реального автора мы не можем (хотя это вообще естественно, когда речь идет о стратегии текста). Ограниченность рассказчика Ильи не формирует того необходимого в реалистической литературе «завора», по которому можно восстановить «истинный» облик мира, о котором говорится. Понимание и участие слушателя Илье важны далеко не так, как просторечным сказителям в произведениях Гоголя и Лескова. Чем далее от начала романа, тем ощутимее «превосходство» рассказчика над реципиентом, сказывающееся в том, что «недалекий» Илья, многого не понимающий, ориентируется в «темных», «проблемных» зонах повествуемого мира лучше реципиента и не находит нужным ориентировать последнего. Это ощущение формируют частотность «ложных ориентиров» и ослабление к концу романа комического эффекта. Свое письмо Илья заканчивает извинением «оказывается, за зряшное беспокойство» [4, с. 347], а его последняя реплика, формально обращенная не к Сидору Фомичу, а к *случайному* адресату, является, как это бывает у Соколова, своего рода формулой интенции текста: «Или сокровенны тебе слова мои?» [4, с. 347].

К концу романа также проясняются (но, что значимо, не до конца) связи Ильи Петрикеича с другими рассказчиками, разделенными группами глав. Стихотворные «Записки Запойного Охотника» – это, как и «Зайтильщина» Ильи Петрикеича, письменный адресованный текст. Случайность и недостоверность

акта коммуникации здесь уже подчеркнуты: записки адресованы первому нашедшему их, а послать их предполагается в бутылке по реке. Обо всем этом мы не узнаем из чьего-либо «обрамляющего» слова, эту ситуацию коммуникации мы реконструируем из самого текста записок, содержащего элемент авто-рефлексии «жанра». На фоне коммуникативной ситуации «Зайтильщины» общее ощущение чтения текста, адресованного кому-то другому, усиливается. Мир, описываемый, рефлексированный в «Записках», это тот же мир, что предстает во всей своей загадочности на страницах «Зайтильщины», хотя и увиденный совсем по-другому. Стихотворная речь, принимающая различные жанровые и чисто интонационные формы в различных «записках», отличается от сказа Ильи по своему строю и к тому же по-иному группирует элементы повествуемого мира, устанавливает между ними новые связи, но опять-таки не «проясняет» его для реципиента. Кто этот «Запойный Охотник», мы узнаем из третьей группы глав, названной «Ловчая повесть, или Картинки с выставки». Двойное название устанавливает связь и с «Зайтильщиной» (которая также является «повестью»), и с «Записками» («записки» и «картинки» как два варианта фрагментированного представления повествуемого мира). Изысканная ритмизованная проза «Ловчей повести» поначалу, кажется, не имеет прямого отношения к сказу «Зайтильщины» и интертекстуальной поэзии «Записок», тем более что в ней появляются новые, не встречающиеся в других группах глав персонажи (некие Ксенофонт Ардальоныч, Птоломей Дорофеич). Однако постепенно выясняется, что эта «стихпроза» – цитированная речь Запойного Охотника. Цитирует ее неименованный субъект речи, являющийся кем-то вроде биографа Охотника. Здесь Соколов использует тот же прием, что и в «Школе для дураков»: цитированная речь велика по объему и не предварена, так что, когда ее резюмирует «вышестоящая» повествовательная инстанция, это происходит неожиданно для читателя. Помимо этого, манера речи «биографа» практически неотличима от манеры речи Запойного Охотника, так что иногда неясно, кто именно «говорит» в данный момент. Повествуемый мир в этих главах представлен в форме описания картин, в большинстве которых можно узнать черты Зайтильщины. Сам Запойный Охотник, как следует из резюме «биографа», – пьяница и графоман, бывший представитель городской культуры (шире – интеллигенции), живущий в Зайтильщине. Ему принадлежат «Записки», а Илья – это, очевидно, его alter ego. Такая связь между основными рассказчиками гипотетична, она реконструируется по некоторым «намёкам», но необходима для понимания всего текста. Чередование глав каждой из трех групп все больше проясняет соотношение субъектов речи, но не проясняет облика повествуемого мира. «Искусствоведческий» тон замечаний «биографа»,

его наделенная «внутренним жестом» репрезентация личности Запойного Охотника также актуализируют вопрос о ситуации повествования. Реципиент, уже воспринимающий как «правило игры» наличие у каждого рассказчика фиктивного адресата, в ситуации такой «экскурсии» не может интерпретировать слово «гида» как обращенное к нему лично. Однако Соколов в этой «крайней» ситуации не дает уже и намека на обстоятельства коммуникации. Финал романа не содержит разгадки, но содержит лишь какой-то непрозрачный намек-обращение. *«Попробуй пожги только, дурья башка, мои гениальные строчки»* [4, с. 348] – так заканчивает свою последнюю «записку» Запойный Охотник, обращаясь к «случайному» адресату, которым в такой ситуации оказывается и моделируемый читатель романа, идеальный реципиент.

Что касается третьего романа писателя, «Палисандрии», то он оформлен как мемуары, и таким образом герой-рассказчик оказывается одновременно фиктивным автором. Обычно используемое в подобных случаях в художественной литературе «обрамляющее» чужое слово в данном случае значимо неотлично от слова рассказчика: «биограф» Палисандра Дальберга, «монструозного» героя нашего времени, не создает дистанции, которая позволяет *характеризовать* ту действительность, которую искажает взгляд рассказчика. Слово «биографа» – это слово благодарных потомков, к которым периодически обращается Палисандр, «программируя» их восприятие его текста-жизни (*«коллега биограф»* [7, с. 38], *«дорогой далекий друг»* [7, с. 204]). «Биограф» полностью соответствует тому образу, который создает в периодических обращениях рассказчик; в кратком предисловии он с пиететом предоставляет Палисандру самому рассказать о своей жизни.

Элементы повествуемого мира «Палисандрии» имеют свои вполне определенные прототипы, сразу узнаваемые читателем (это, в частности, «исторические персонажи» романа – от Сталина до Беккета). Главное исключение составляет тот, чья «оптика» определяет самый повествуемый мир: у Палисандра нет прототипа в «истории». И в «Палисандрии» рамки повествования не позволяют читателю заглянуть за пределы ограниченной точки зрения рассказчика, хотя наличие «исторических лиц» и прием «обрамления» рассказа создают здесь определенное напряжение.

Что же касается адресации, моделируемой в романе, то Соколов снова, как и в предыдущих случаях, формирует у читателя ощущение чтения письменного послания, адресованного кому-то другому. Реальный реципиент, разумеется, ничего не может знать о Палисandre как об историческом лице, о его биографе, об упоминаемых в романе других произведениях Дальберга. Поэтому, когда биограф или сам Палисандр обращаются к читателю (такие обращения характерны для автора предвещающего слова и для автора воспоминаний), у него не возникает ощущения того, что текст адресован ему, он не может полностью идентифицировать себя с фиктивным адресатом. Точно так же, как не может реконструировать облик этого адресата, хотя последний *всегда подразумевается*.

Соколов стремится нивелировать эффект реальности, но моделирует диалог «самого текста» (некоей интенции, ощущаемой «поверх» многоуровневой изображенной коммуникации) с идеальным читателем. Думается, что таким образом писатель формирует постоянное осознание читателем того факта, что перед ним – письменный текст.

Библиографический список

1. Руднев, В.П. Прочь от реальности / В.П. Руднев. М., 2000.
2. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. М., 1994.
3. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны / М.Н. Эпштейн. М., 1988.
4. Соколов, С. Школа для дураков. Между собакой и волком / С. Соколов. СПб., 1999.
5. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. М., 1979.
6. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. М., 1999.
7. Соколов, С. Палисандрия. Эссе. Выступления / С. Соколов. СПб., 1999.