

Анализ одного стихотворения:
«Всё громко тикает, под спичечные марши...»
С. Гандлевского

19 сентября 2008 года
Уфа, Музей современного искусства РБ
им. Н. Латфуллина

Б. В. Орехов (к.ф.н., ст. преп. каф. зарубежной литературы и страноведения, ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Р. Божич-Шейич** (PhD, ст. преподаватель каф. русского языка и литературы Задарского университета, Хорватия), **Ф. Цацан** (переводчик, редактор Hrvatska izvještajna novinska agencija), **Л. А. Каракуц-Бородина** (к.ф.н., доц., зав. каф. журналистики ВЭГУ), **С. М. Шаулов** (к.ф.н., доц. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **Р. Р. Вахитов** (к. филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ), **Р. С. Бакаев** (студент факультета философии и социологии БашГУ), **Ю. М. Камильянова** (к.ф.н., доц. каф. литературоведения ВЭГУ)

Б. В. Орехов: Наше сегодняшнее заседание посвящено некоторому методологическому эксперименту, смысл которого даже не столько в прочтении стихотворения Гандлевского, сколько в сравнении различных прочтений одного и того же текста. Может быть, мы попробуем увидеть точки пересечения и противоречия между этими прочтениями. В начале я хотел бы представить вам найденную мной запись авторского чтения анализируемого стихотворения.

* * *

жене

Все громко тикает. Под спичечные марши
В одежде лечь поверх постельного белья.
Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
И долговечнее тебя, душа моя.
На стуле в пепельнице теплится окурок,
И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...
Нагая женщина тогда встает с постели

И через голову просторный балахон
Наденет медленно, и обойдет без цели
Жилище праздное, где память о плохом
Или совсем плохом. Перед большой разлукой
Обычай требует ненадолго присесть,
Присядет и она, не проронив ни звука.
Отцы, учителя, вот это — ад и есть!
В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.

1994

Б. В. Орехов: Предлагаю начать с текста, присланного нам М. М. Гиршманом, профессором Донецкого национального университета. Приветствуются комментарии и отклики на то, что сейчас прозвучит.

М. М. Гиршман

О ритмической композиции стихотворения
С. Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...»

Я исхожу из понимания ритмической композиции как интегрирующей характеристики объединяющего взаимодействия всех элементов и всех уровней ритмической организации в процессе последовательного развертывания художественного (в данном случае — стихотворного) текста.

Ритм объединяет всю речевую «поверхность» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и семантически не мотивированных речевых элементов в последовательность значимую, в единство развертывающегося смыслообразующего процесса. В этом процессе ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста, формируя упорядоченность любого движения и движение в любой упорядоченности, одновременно разграничивая и объединяя слово и внесловесную реальность. Поэтому в ритмической композиции можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста в словесную плоть художественного мира может проявиться наиболее отчетливо. Этим обусловлена актуальность ритмической композиции в процессах анализа и интерпретации литературных произведений.

Основные аналитические проблемы при обращении к ритмической композиции могут быть сформулированы следующим образом:

Третье литературоведение

1. каков преобладающий ритмический фон стихотворного или прозаического текста и каковы наиболее значимые отклонения на этом фоне в их взаимодействии друг с другом;
2. как оформлены начало и конец ритмико-композиционного развертывания произведения;
3. в какой мере выявляются и определяются композиционные центры произведения — своего рода «фокусы» собрания и притяжения разнообразных ритмических элементов в композиционном целом.

Далее я попытаюсь ответить на некоторые из этих вопросов, так сказать, «в первом приближении». Я имею в виду, в частности, и то обстоятельство, что к этому стихотворению и вообще к произведениям С. Гандлевского я обращаюсь впервые.

жене

Все громко тикает. Под спичечные марши
В одежде лечь поверх постельного белья.
Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
И долговечнее тебя, душа моя.
На стуле в пепельнице теплится окуроч,
И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...
Нагая женщина тогда встает с постели
И через голову просторный балахон
Наденет медленно, и обойдет без цели
Жилище праздное, где память о плохом
Или совсем плохом. Перед большой разлукой
Обычай требует ненадолго присесть,
Присядет и она, не проронив ни звука.
Отцы, учителя, вот это — ад и есть!
В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.

1994

а	ū — u' — u u' u — u u u' — u	БЯЦ
с	u — u' — 'u — 'u — u u' u —	а — асимметричная форма шести-
а	ū u' u — u u' u — u' — u' — u	стопного цезурованного ямба
а	u u u — u u' u — 'u — 'u —	с — симметричная форма шести-
а	u — u' — u u u' — u u' u — u	стопного цезурованного ямба
а	u — u' — u u' u — u' — 'u —	
с	ū u u' — 'u — 'u — u u' u — u	
с'	u u — 'u — 'u — u' u u —	
а	u — u' — u u' u — 'u — 'u — u	
а	u u u — u u' u — u' u u —	
а	u — u' — u u' u u u — 'u — u	
а	u — u' — u u' ū — u' u u —	
с	u u u — 'u — 'u u u — 'u — u	
а	u — u' — u u' u — u u 'u —	
с	u — u' u u — 'u u u — 'u — u	
а	u — 'u — u u' u — u' — 'u —	
с	u — u' u u — 'u — 'u — u' — u	
с	u — u' — u' — 'u — u u' u —	
с	u — u' — u' — 'u — u' u u — u	
с	u — u' u u — 'u — 'u u u —	

Ритмический фон рассматриваемого стихотворного текста определяется в первую очередь тем, что перед нами вполне классический и вместе с тем достаточно редкий и в поэтической классике, и тем более в современной поэзии шестистопный цезурованный ямба (БЯЦ)¹. Одной из основных характеристик «накопленной истории» этого стихотворного размера является «поляризация», с одной стороны, симметричных (с цезурным ударением), а с другой, асимметричных форм с безударным шестым слогом². Однако типовая, можно даже сказать, классическая, «поляризация» в ритмической композиции стихотворения Гандлевского предстает скорее как разнообразное соединение противоположных ритмических тенденций. Уже первые две строки представляют эти оба

¹ Этот ритмический фон может быть соотнесен с авторской ориентацией на классическую русскую поэзию и, в еще большей степени, на неоклассику. Об этой ориентации говорят и Гандлевский, и исследователи его творчества. См.: Гандлевский, С. Конспект. Беседу вела А. Гастева [Текст] / А. Гастева // Вопросы литературы. — 2000. — №5. — С. 264—285; Бак, Д. Законы жанра [Текст] / Д. Бак // Октябрь. — 1986. — № 9. — С. 185—187; Фаликов, И. Всё сбилось. О стихах С. Гандлевского [Текст] / И. Фаликов // Знамя. — 2008. — № 8. — С. 209—213; Куллэ, В. «Поэзия бежит ухищрений и лукавства» [Электронный документ] (www.liter.net).

² См. об этом: Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. [Текст] / М. Л. Гаспаров. — М., 2000. — С. 287—289.

типа БЯЦ, а повторы словоразделов в их первых полустихиях во взаимосвязи с цезурным центром одновременно фиксируют и их ритмическую противоположность, и сходство внутренней организации. Наряду с ритмической двуплановостью здесь актуальна и двуплановость синтаксическая: с ней связана возможность отнесения ритмико-синтаксически выделяемого полустихия «под спичечные марши» и к первой, и ко второй строке, что и объединяет двустихие, и увеличивает диапазон его смысловых конкретизаций.

После этого объединяюще-разделяющего вступления следует «четверка» (своеобразный вариант четверостишия) асимметричных форм БЯЦ, включающая в себя единственный во всем этом стихотворении цезурный перебой: «в пепельнице теплится окурок». Этот очень сильный ритмический акцент выделяет и ритмически расчленяет «в пепельни-це», совмещающей в своем значении внутреннее противостояние смерти и «тепящейся» и «мерцающей» жизни. Это своего рода описательное преддверие к следующему далее двустихию симметричных форм БЯЦ, которые продолжают и развивают тему героя его прямыми высказываниями:

Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...

Можно сказать, что это двустихие выступает ритмико-композиционной границей первичных обобщений, соотнесенных с героем. А после этого следует уже знакомая нам асимметричная «четверка», выделяющая Её слова и действия со всеми возможными обобщениями и конкретизациями символической и реалистической героини:

Нагая женщина тогда встает с постели
И через голову просторный балахон
Наденет медленно, и обойдет без цели
Жилище праздное, где память о плохом...

В конце очередной «четверки» повторяется импульс, заданный начальным двустихием: аналогично начальным «спичечным маршам» акцентируется возможность двоякого соотнесения «памяти о плохом...» «или совсем плохом» и с предшествующим, и с последующим ритмико-синтаксическим движением. Здесь и в дальнейшем акцентируется не «поляризация», а соединение разнотипных ритмических форм, например, в следующих за приведенным четверостишием двух «стыках» симметричных и асимметричных конструкций. И объединяющая энергия по мере приближения к финалу всё более и более нарастает:

... Или совсем плохом. Перед большой разлукой
Обычай требует ненадолго присесть,
Присядет и она, не проронив ни звука.
Отцы, учителя, вот это — ад и есть!

В этой объединяющей энергии встречаются непосредственное переживание, живое чувство и его эстетическое завершение в высказывании, творчески осуществляющем позицию авторской «внеаходимости» (М. Бахтин). (Поиски творческих путей для «завоевания такой позиции можно увидеть в суждениях Гандлевского о «критическом сентиментализме» и его ориентации между высоким пафосом и иронией. «Бытие-между» порождает возможность свободного и естественного поэтического высказывания, эстетически завершающего переживаемый мир извне).

Финальное четверостишие представляет собою вполне типичную для складывающейся ритмико-композиционной организации очередную «четверку» и вместе с тем «четверку» уникальную, поскольку это единственное во всем стихотворении четверостишие **симметричных** форм.

В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрат.

Пожалуй, здесь может возникнуть очень привлекательная оптимистическая попытка обобщить и «семантизировать» этот ритмико-композиционный ход и представить стихотворение как воплощаемое в стихе движение от асимметрии к симметрии и, обобщая, к гармонии, «нам, смертным, непонятной», к гармонии, которая существует и даже, быть может, торжествует, хоть слов о ней и «не разобрать». Но если даже симметрию форм БЯЦ рассматривать как не только ритмическую, но и ритмико-семантическую характеристику, то уж никак не в большей мере, чем асимметрию. А представленное в стихотворении соединение этих разнотипных форм, объединение, избегающее и контрастов, и отождествлений, формирует и воплощает скорее осознание неопределенности и непроясненности (даже перед лицом смерти) «тлеющей» и «длящейся» жизни и слов, эту жизнь образующих и «записывающих». (Методологически здесь может быть намечена плодотворная, но очень трудная задача анализа границы ритмической композиции стихотворного текста и архитектоники лирического мира¹, этой композицией и текстом в целом воплощаемого.)

Еще один центр ритмической выделенности в описываемой ритмической композиции — редкие пропуски ударений на второй стопе (четвертом слоге) — втором по значению акцентно-ритмическом центре шестистопной строки. Таких пропусков всего три, и они сконцентрированы в финале стихотворения: «Присядет и она, не проронив ни звука/ В прозрачной темноте пройдет до самой двери/ Запишет, уходя, но слов не разобрать...» Здесь возможны самые различные конкретизации и обобщения ритмически выделенных Ее жестов

¹ См. Пыпенко, О. Ю. Лирический мир как теоретико-литературная категория. [Текст] / О. Ю. Пыпенко. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. — Донецк, 2007.

и очень значимого, конечно, оксюморонного состояния «прозрачной темноты», но, с другой стороны, адекватным является не выбор какой-то одной строго определенной трактовки, а смысловая неопределенность и емкость смыслового диапазона от максимальных масштабов *Жизни* и *Смерти* до тикающего мига часов и в очередной раз зажигаемой и сжигаемой «спички» в «спичечных маршах».

Своеобразным звуковым «аналогом» двуплановости разделения и соединения симметричных и асимметричных ритмических форм БЯЦ оказываются отношения передних и непередних гласных на звуковом уровне ритмической организации стихотворения¹.

Цезурный перебой, о котором только что шла речь, оказывается одновременно и звуковым перебоем: он проводится исключительно на передних гласных и прежде всего на гласном «е», повторы которого оказываются в то же время в окружении исключительно непередних гласных: «На стуле в пепельнице теплится окурок»: *ауееееееаауа*

Аналогичными оказываются и междустрочные отношения: например, строка, представляющая еще один из всего лишь двух случаев преобладания передних гласных над непередними: «наденет медленно, и обойдет без цели...» оказывается в окружении строк, в которых непередние гласные преобладают в 2-3 раза. Редкими, как и в случае преобладания передних, являются примеры внутрострочного равенства, и это две строки, пожалуй, наиболее прямо, риторически соотношенные с героем-субъектом высказывания: «Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...», «Отцы, учителя, вот это — ад и есть!» Перед нами еще один пример сочетания симметричной и асимметричной форм, ритмически противопоставленных (в частности, сверхсхемным ударением на первом слоге и акцентной структурой первого полустипа вообще) и, с другой стороны, объединенных звуковым подобием.

Особенно отчетливо такое противопоставление и объединение разнокачественных и вместе с тем однородных по внутреннему строению звуковых групп проявляется в финальном двустишии:

И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.
(*иаеаыаоыаеее / анеуааооааа.*)

Вообще, если возможно какое-то обобщение в этом первичном описательном комментарии, то это — вывод о наибольшей и наиболее разносторонней ритмико-композиционной выделенности финала стихотворения. Это выделенность и акцентно-слоговая (прежде всего единственной во всем стихотворении «четверкой») симметрических форм БЯЦ, полным совпадением словоразделов

¹ и, е — передние гласные, остальные — непередние; рассматривается фонетическая транскрипция текста в полном стиле произношения. См. также: *Тарановский, К. Ф.* О поэзии и поэтике. — М., 2000. — С. 343—363.

в первом полустишии и пропусками ударения на сильных метрических позициях шестистопной строки), и звуковая (нарастающим звуковым контрастом в финальных звуковых повторах, особенно: «на пыльном секретере/ но слов не разобрать»: аааааааа — ооооааа).

Такой строй ритмической композиции позволяет формировать смысловую напряженность, «ударность» и значимость финала при вроде бы обыденном его смысле и тоне. Но ритмико-композиционные связи в эту обыденность вмещают и смерть, и ад, и память о плохом — или совсем плохом. А в звуковом повторе самых обычных и самых распространенных звуков можно расслышать и отзвуки самых крайних, «пределных» человеческих состояний: а! а! а! (Здесь открываются перспективы изучения интонации как звучащего смысла — объединяющего выражения семантических и фонетических отношений в развертывании текста. Необходимость для поэта «предчувствовать интонацию будущего стихотворения» специально подчеркивал Гандлевский в своем интервью¹)

Финал проясняет, на мой взгляд, смыслообразующий центр стихотворения — ужас бытия без общения, осознание необходимости сказать и услышать, «разобрать слова», т.е. быть, «пребывать в общении»² и стремиться к осуществлению гармонии — именно она, по словам Гандлевского, «цель поэта, точнее, идеал»³. Его реализация менее всего похожа на однострунную идиллию и представляет собою, как писал М. Айзенберг о поэзии Гандлевского, «подлёдное тяжкое, пыточное усилие образовать, упорядочить, ввести в гармонию какое-то Великое смятение»⁴.

Думаю, что эта характеристика актуальна и для анализируемого стихотворения, для понимания его эстетической доминанты и поэтической природы целого. Вместе с тем проявляющееся в ритмической композиции стихотворения конструктивное объединение, устремленное к финалу, при всей его «умелости» и выразительности, мне кажется недостаточно воплощенным. По-моему, отношения субъекта переживания и субъекта высказывания «недовоплощаются» в интонации стиха, которая с большей определенностью могла бы быть «записана» в стихотворном тексте. Впрочем, «мне кажется» и «по-моему» — это в данном случае не формальные «вводные слова», а значимое указание на субъективность интерпретирующего суждения. То, что в нем утверждается, можно так или иначе развяснять и аргументировать, но невозможно определить с той же точностью и однозначностью, с какой мы говорим, например, о наличии симметричных и асимметричных форм БЯЦ.

Это не означает, конечно, сведения интерпретационных и в особенности оценочных суждений к полному релятивизму ситуации «А он мне нравится, нравится, нравится...» Идеал истины и стремление к нему существуют, конечно,

¹ Вопросы литературы [Текст]. — 2000. — № 5. — С. 270.

² Аверинцев, С. С. Собрание сочинений. София — Логос. Словарь [Текст] / С. С. Аверинцев. — К., 2006. — С. 816.

³ Гандлевский, С. Рассказ: книга стихотворений [Текст] / С. Гандлевский. — М., 1989. — С. 9.

⁴ Театр [Текст]. — 1991. — № 4. — С. 135.

и здесь, только критерий истины в этой сфере, вспомним еще раз Бахтина, не точность и однозначность, а глубина: мы тем ближе к истине, чем глубже наше «пребывание в общении», чем глубже диалогическое проникновение в смысловую многозначность этого бытия-общения.

В перспективе целостный анализ стихотворения охватывает систему методологических переходов на границах изучения:

1. организации и функционирования стихотворного текста;
2. особенности воплощенного этим текстом лирического мира;
3. уникальности «центрирующего» этот мир лирического субъекта¹, объединяющего в себе и собою субъекта переживания и субъекта высказывания. Их целостность — «чудное мгновение» осознаваемой гармонии, воплощенной, «живущей» в поэтическом слове.

В предлагаемых заметках — первые шаги описания ритмической композиции стихотворения и открывающихся в ее изучении перспектив движения по тем направлениям целостного анализа, о которых только что говорилось. На следующих «шагах» анализа в его сферу естественно войдут связи стихотворения с другими текстами, мирами, субъектами, точнее, переход этих внешних связей во внутренние отношения интерсубъективной и интертекстуальной целостности поэтического произведения.

Р. Божич-Шейич: На этом, в общем-то, можно и закончить семинар.

(смех)

Б. В. Орехов: Всё-таки предлагаю превозмочь себя и попробовать продолжить. По поводу этого текста есть ещё реплики?

Л. А. Каракуц-Бородина: Что-то там намудрил, при всём уважении, господин Гиршман с фонетикой. Полагаю, что в целом он прав в своих выводах по поводу соотношения передних и непередних гласных в разных местах стихотворения. Однако некоторые замечания всё-таки позволю себе сделать; замечу, что они во многом инспирированы соображениями М. В. Панова относительно некорректных замечаний «одного филолога» о фонетических особенностях строк Тютчева «Слезы людские, о слезы людские...»². Заранее прошу прощение за пересказ школьных вещей.

1. Гласного «е» все-таки нет. Есть такая буква, которая обозначает три звука, — в сильной позиции — [э] и в слабых (на месте орфографического «е») — [и³] (слаборедуцированный после мягких) и [ь] (сильноредуцированный после мягких).

2. Именно они, редуцированные, преимущественно и встречаются на мес-

¹ См. Бройтман, С. Н. Лирический субъект [Текст] /С. Бройтман// Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — М. 2008. — С. 112—114.

² Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика: Учебник для ун-тов [Текст] /М. В. Панов. — М.: Высшая школа, 1979. — С. 7.

те орфографического «е» в тексте Гандлевского, как, впрочем, и в языке в целом. Даже при полном стиле произношения, на который ссылается Гиршман.

3. Фонема <э> в заударном после шипящих и [ц] дает [ъ], поскольку оказывается в позиции без ударения после твердого. [ъ] — передний; тогда как у Гиршмана дважды в этой позиции фиксируется «е» ([ь] в моем понимании): в словах «в пепельнице» и «и пальцем».

Ещё добавлю, что мне представляется поводом для размышления о звуковой инструментровке стихотворения тот факт, что сам Гандлевский читает «спиче[шн]ые». Это как-то меняет звучание строки.

Б. В. Орехов: Спасибо. Если это всё, то следующим я попрошу выступить Фикрета Цацана.

Ф. Цацан: Я выскажу небольшое возражение. Стиховедческий анализ, выполненный Гиршманом, то, что иногда называется стиховедческой бухгалтерией, совпадает с моим видением. Но после фонетического анализа уже упоминать «ужас бытия» — это слишком крупный шаг для маленького анализа. Некоторые присутствующие здесь коллеги говорили, что те анализы, которые они здесь представят, в той или иной мере, дилетантские. Мой, можно сказать, напротив, профессиональный, но это значит не «литературоведческий», а переводческий профессиональный. Я готовлюсь к переводу каждого стихотворения, проводя его анализ, так же произошло и со стихотворением Гандлевского, и его анализом я поделюсь с вами. Я подхожу к переводу, предполагая передачу всех аспектов, включая и формальные, и традиционные, предполагая передачу всего, что так или иначе играет роль в стихотворении, всего, что существует в стихотворении. Если исключить аксиологические оценки, это то, что называется конгениальным переводом, оригинал и перевод должны быть идентичными, если вынести за скобки то, что они написаны на разных языках.

С поэзией Гандлевского я познакомился много лет назад. Когда я осознал, что это хороший серьёзный поэт, между нами завязалась переписка, которая длилась около полугода в середине 90-х годов, может быть, как раз тогда, когда было написано это стихотворение. Потом мы встретились с ним на конгрессе, посвящённом Достоевскому, организованном Фондом Достоевского. Тогда Гандлевский сказал мне, что собирается в Хорватию, он должен был стать гостем фестиваля «Литература живую», с которым я сотрудничаю. Я попросил его послать мне избранные им самим для перевода стихотворения, они вошли в книгу, которую вы можете здесь видеть¹. Эту книгу можно считать авторским избранным, и в нём, кстати, наше стихотворение не обнаруживается. С другой стороны, это стихотворение целиком цитируется в прозе Гандлевского. Говоря о его поэзии целиком, я ссылаюсь на его книгу «Найти охотника»²,

¹ *Gandlevski, S. Pjesme. — Стихотворения [Текст] / s ruskog preveo i bilješke sročio Fikret Cacan. — Zagreb, 2007.*

² *Гандлевский, С. Найти охотника. Книга стихов [Текст] / С. Гандлевский. — СПб.: Пушкинский фонд, 2002.*

где он собрал ещё 53 стихотворения, что напоминает Заболоцкого и его отбор стихотворений для своей книги. Другая книга — это «Опыты в прозе»¹, где наше стихотворение процитировано, а потом несколько страниц далее описывается бытовая ситуация, о которой речь идёт в стихотворении. Моё выступление можно назвать Автопоэтическим контекстом этого стихотворения.

Интересно здесь то (и я не знаю другого примера), чтобы поэт не только полностью процитирует стихотворение в автобиографической прозе, но и подробно опишет в этом же тексте ситуацию, которая стала поводом для написания этого стихотворения. Но даже этого мне было недостаточно. Когда я переводил стихотворение, у меня возникли вопросы, я воспользовался ситуацией личного знакомства с автором, и уточнил у поэта то, что вызывало у меня затруднения. Одно из них касалось стиха «Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача». Меня интересовала мотивировка этой строки, потому что, как кажется, она выходит за рамки целого. Автор ответил, что это варианты рифм к слову «смерть». Это не единственный случай, я нашёл ещё один пример, когда Гандлевский в своей прозе пишет: «Давно ль мы умудрились променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: свекровь, кровь, бровь, морковь и вновь!»² Это я считаю важным.

Попробую теперь сказать нечто более содержательное, чем до сих пор. Почему я обратил внимание на слова об «ужасе бытия» в предыдущем анализе. Я бы сказал, что в этом стихотворении очень важно то, что, как я слышал, многим мешало приняться за анализ: это очень личное стихотворение. Нужно сказать о том, что Сергей Гандлевский — поэт-постмодернист. Я противник постмодернизма. Для меня «постмодернист» не аксиологическая оценка, но действительно, если сравнить Гандлевского, например, с Бродским, у Гандлевского, когда ситуация развивается на интимном фоне, это действительно частный аспект. Тем более, не случайно, что он его опишет в автобиографической прозе. Такого примера мы не найдём ни у Бродского, ни у Пушкина, ни у Заболоцкого. Это действительно признак постмодернизма. Я скажу о том, какими словами сам Гандлевский определяет постмодернизм. Он говорит, что это цитатность, ирония, игровое начало и литературная рефлексия. Всё это мы можем найти в разбираемом стихотворении. Например, строка «Отцы, учителя, вот это — ад и есть» — это цитата из «Братьев Карамазовых». Я случайно был в прошлом году на конференции о Достоевском в Старой Руссе с докладом о концепции деятельной любви, о которой идёт речь в этом стихотворении, и считаю, что именно в этом смысле строка и цитируется. Значит, речь идёт не об ужасе бытия. Этот ад — не ад экзистенциальный, такое прочтение нас вернуло бы на пятьдесят лет назад — к Сартру. По моему мнению, у Гандлевского речь идёт о том, что это ад из этой ситуации: возможное расставание со своей женой.

¹ Гандлевский, С. Опыты в прозе [Текст] / С. Гандлевский. — М.: Захаров, 2007.

² Если быть точным, здесь мы сталкиваемся со случаем так называемой «мнимой прозы» (прим. ред.)

И эта цитата из старца Зосимы обращает нас именно к теме нехватки любви. Когда любовь иссыкает на глазах — вот это ад. Это ад ситуации, ад, протекающий из нехватки любви, о которой идёт речь у Достоевского в «Братьях Карамазовых», из-за чего Гандлевский и цитирует эту строку. Это не экзистенциальный ад, которому можно было бы приписать какое-то универсальное значение.

Что касается цитат, это первая отличительная особенность постмодернизма. У Гандлевского это тоже один из наиболее частотных приёмов, что характерно, применяющийся всегда иронически без какого-либо символического или мифопоэтического значения, как, например, у акмеистов или Бродского. Акмеистическая линия от Ахматовой и Мандельштама до Бродского предполагает, что культура — это такая ценность, на которую не только поэт, но и любой человек может сослаться в любой момент. У Гандлевского мы этого не находим. Для него цитата не часть культуры, а часть речевого обихода. Это цитаты, которые знает даже скромно образованный человек. «Ещё далёко мне до патриарха» из Мандельштама, «Расцветали яблони и груши», «Не жалею, не зову, не плачу» из Есенина. Это «похабность», которой Гандлевский пользуется, сводя литературу на бытовой уровень. Быт, обычная жизненная ситуация — вот тема этого стихотворения. Но возникает вопрос, почему в таком случае эта частная ситуация интересна читателю, почему текст на эту тему становится произведением искусства. Гандлевский говорит, что есть вера в слова. Не вера в слово, которая нас обратила бы к библейским мотивам, а именно вера в слова. Это не слово в каком-то высоком значении, а снова репрезентирующем вполне бытовой смысл. Слова — это самый лучший способ коммуникации. Конечно, в русской культуре сводить Пушкина, Мандельштама, Тургенева к обычному бытовому фонду слов, здесь нужно видеть иронию, что есть признак постмодернизма. Что касается меня как переводчика, мне этого было бы достаточно. Но я хотел бы коснуться здесь ещё двух-трёх проблем. Литературные цитаты у Гандлевского встречаются довольно часто, но они не становятся самым главным материалом построения текста. По-моему, ритмический аспект, о котором была речь в первом выступлении, имеет какое-то другое значение. Но самое важное для меня — это то, что Гандлевский пользуется идиоматикой. У Гандлевского нет ни одного стиха или предложения, где он не использовал бы идиому из разговорной речи. А разговорная речь для него не просто, как у Бродского в «Речи о пролитом молоке», запасы своего кружка из определенных лет. То, что мы находим у Гандлевского — это общерусский языковой фонд, не только речь московской богемы. Если сослаться на историю литературы, это скорее напоминает Серапионовых братьев и их сказ, прежде всего, Зощенко. У Бродского должна быть школьная антология, тема «мои соседи» чтобы быт мог проявиться в своей полной содержательности. А если речь идёт об обычной лирике, фоном для этой лирики всё-таки становится культура, у Гандлевского же этот фон располагается где-то на более низком уровне.

В том электронном письме, которое мне написал Гандлевский по поводу этого стихотворения, было одно положение, с которым я не согласен. Автор сказал мне, что такое балахон, я не знал этого раньше. И наконец он даже попытался

растолковать финал стихотворения, где упомянул жену как музу. По-моему, это тоже слишком сильное утверждение. Муза действительно появляется в стихах Гандлевского, может быть, два раза, но тоже в сниженном контексте: тётя муза в крашенных сединах («Косых Семен. В запое с Первомайа...») и блядь муза («Неудачник. Поляк и истерик...»). Это слишком символический образ, чтобы сыграть роль в постмодернистском контексте. Что касается жены, она упоминается в прозе, и, что допустимо и в постмодернистском тексте, собирается уходить, в то время, как у героя такое тяжёлое похмелье, что он думает о смерти, и, что естественно для нетрезвого человека, предполагает, что это расставание окончательно.

Б. В. Орехов: ...и не обещает встречи впереди. То есть Вы не согласны с той трактовкой, которую даёт Гандлевский своему тексту?

Ф. Цацан: Да.

Б. В. Орехов: Помните у Набокова в эссе о Гоголе есть фраза: «Если же отнестись к его эпилогу всерьез, то перед нами невероятный случай: полное непонимание писателем своего собственного произведения, искажение его сути».

Р. Р. Вахитов: Сократ говорил, что любой сапожник понимает стихи лучше, чем сами поэты.

Ф. Цацан: В советские времена была шутка: кто-то на партийном собрании сказал, что он не согласен со своим мнением.

Б. В. Орехов: У Пелевина в «Generation 'П'» есть аналогичное высказывание: «Мнение автора может не совпадать с его точкой зрения». Спасибо, Фикрет.

Р. Р. Вахитов, Ю. М. Камильянова: Очень интересно, спасибо.

Ф. Цацан: Перевод стихотворения на хорватский звучит так:

ženi

Sve kuca preglasno. Marš žigica iz džepa,
dok se u odjeći na posteljini rušiš.
No, no, bez gluposti. A starija je prepast
i dugovječnija od tebe, moja dušo.
Pepeljara na stolcu i opušak se žari,
u zimskom sutonu svjetlucaju se ključ.
Pa to i jeste smrt, dogurao si, stari?
Krt, hrt i strt — time se rimoklepac muči...
Onda se gola žena pridiže s postelje
i preko glave halju široku navuče,

zatim obilazi polako i bez želje
prazni stan gdje su uspomene mučne
il' posve mučne. Prije rastanka duga
običaj traži da se zasjedne nakratko,
sjeda i ona, ne pustivši ni zvuka.
Sveci i učitelji, to i jest pakao!
U tami prozirnoj do vrata ona ode,
dobaci pogled na krevet nimalo sretan
i prstom čudni san povrh prašne komode
zapiše, u odlasku, al' nerazgovijetan.

Р. Р. Вахитов: Многие слова понятны русскому человеку и без перевода.

Ф. Цацан: Все вы знаете стихотворение наизусть, так что конечно.

Р. Р. Вахитов: А у хорватов есть обычай садиться на дорожку, который упоминается у Гандлевского? Перед долгой дорогой русские люди ненадолго присаживаются, чтобы дорога была хорошей.

Ф. Цацан: Нет такого обычая, но, кажется, у хорватского читателя нормальная реакция на это. Есть обычай пролить воды за уходящим.

Р. Р. Вахитов: У нас у мусульман такой обычай.

Ф. Цацан: Да-да, я мусульманин из Боснии, так что может быть, связь в этом.

Л. А. Каракуц-Бородина: Если позволите, реплику по поводу доклада, то один, наверное, частный момент, но он вызвал серьёзное возражение. Вот вы говорили, что у Бродского фоном для любовных переживаний являются скорее некие культурные константы, чем бытовые события.

Ф. Цацан: Да, здесь немного сложнее вопрос. Я говорил не о любовных переживаниях, а об интимной лирике. Когда речь идёт о любовных стихах, у Бродского совсем другая ситуация. Я считаю, что у Бродского любовные стихи — это особая часть его творческого наследия. Разбираемое стихотворение ведь тоже не любовное.

Л. А. Каракуц-Бородина: Тогда нужно разбирать вопрос о том, насколько это стихотворение о любви. Но мне три стихотворения Бродского именно благодаря вашему выступлению пришли в голову. Первое, практически созвучное этому, «Шум ливня воскрешает по углам...», по настроению абсолютно такое же, и дальше, когда вы заговорили о бытовом фоне: «Так долго вместе прожили без книг, без мебели, без утвари на старом диванчике...». Думается, что это стихотворение и о любви тоже. И, наконец: «Я дважды пробуждался этой ночью...», где говорится: «...и руки, ощупывая с радостью живот, на практике нашаривали брюки и выключатель». Там как раз этого очень много и это очень трогательно.

Ф. Цацан: Одним словом я бы сказал, что Бродский в своей любовной

лирике выходит за рамки своего *opus'a*, что его любовная лирика — это шаг вперёд от самого Бродского.

Р. Р. Вахитов: То есть он как поэт большой парадигмы предстаёт?

Ф. Цацан: Да, его любовная лирика превышает границы его собственно-го *opus'a*, который можно было бы поместить в акмеистические рамки. Я считаю любовную лирику Бродского самой лучшей частью его творческого наследия. Но я в своём выступлении не говорил о любовной лирике, а имел в виду другие стихотворения, в которых упоминается быт, например, «Школьную антологию».

С. М. Шаулов: У меня тоже возник вопрос. Вот эта цитация, этот интертекстуальный момент, где цитируются «Братья Карамазовы», будет ли идентифицирован хорватским читателем?

Ф. Цацан: Это интересный вопрос. Я опасаясь, что экзистенциалистский контекст возобладает.

Б. В. Орехов: То есть сначала вспомнят Сартра, а Достоевского потом?

Р. Р. Вахитов: А должно быть наоборот, да? Ну, можно примечание сделать.

С. М. Шаулов: Ну, это вот в том случае, если «Братья Карамазовы» существуют на хорватском языке, и вот как это там звучит? Чтобы цитата была цитатой.

Ф. Цацан: Да, надо найти.

Л. А. Каракуц-Бородина: И ещё разрешите высказать впечатление, что вот эта строчка про жердь, круговерть и твердь на хорватском звучит просто потрясающе.

Р. Р. Вахитов: Да-да, вам удалось передать.

Л. А. Каракуц-Бородина: Не то что удалось передать! Она гораздо сильнее, по-моему, чем по-русски.

Ф. Цацан: Это просто из-за того, что у нас [р] может быть слогаобразующим.

Л. А. Каракуц-Бородина: Как у Довлатова сказано, что Фолкнер сильно выигрывает в переводе Р. Райт-Ковалёвой.

Ф. Цацан: Стихотворение Пушкина «Анчар», может быть, по-хорватски тоже лучше звучит, потому что у нас больше слов с [р] и они действительно ключевые.

Р. Р. Вахитов: У меня тоже реплика по поводу. Действительно очень часто говорят о Гандлевском как о постмодернистском поэте (я тоже противник постмодернизма, как и вы, я считаю, что постмодернизм — это конец искусства, потому что он провозглашает смерть истины, смерть красоты, смерть больших дискурсов, а без этого поэзия не существует), но мне кажется, что Гандлевский как раз наименее постмодернистский из всех постмодернистских. У него есть внешние признаки, как например, цитация, но у него есть и

внутреннее экзистенциальное напряжение, которое свойственно традиционной поэзии. А чистый постмодернизм для меня — это просто игра цитациями, которая не вызывает эмоционального отклика.

Р. Божич-Шейич: В общем, да, цитация не является особенностью постмодернизма.

Б. В. Орехов: Да и всё остальное, что было перечислено, все четыре признака, с таким же успехом обнаруживают себя и в классической поэзии.

Р. Р. Вахитов: Вот и для меня Гандлевский классичен.

Б. В. Орехов: Я полностью согласен. Следующий текст, который я хочу вам предложить, прислан нам из Мичиганского университета (Анн Арбор).

Р. Р. Вахитов: С Мичиганщины?

Б. В. Орехов: В некотором смысле.

В. Беспрозванный

Заметки к анализу стихотворения С. Гандлевского
«Всё громко тикает. Под спичечные марши...» (1994)*

Тема “сна — смерти” является центральной для этого ст-ния. Тема смерти — “смерть себя”, увиденная изнутри (строфы 1—2) и “смерть для других”, в восприятии другого (строфы 3—5). Объединяющим элементом здесь является тема “ухода” — метафизического (“в мир иной”) и физического (покидание пространства комнаты). Тема сна как смерти (или смерти как сна) — устойчивая тема в культуре; так, в греческой мифологии, Гипнос и Танатос — братья-близнецы. Гипнос — бог сна, Танатос — олицетворение смерти. К этой же теме восходят строки из монолога Гамлета: “To die; to sleep” (“Умереть, уснуть”). Многочисленные отголоски темы сна/смерти в русской поэзии отмечены Александром Жолковским¹. Тема “смерти — разлуки” (в частности, “расставания души с телом”) также очень важна в этом ст-нии и будет рассмотрена далее в тексте заметки. Анализ уровневой организации данного ст-ния не только подтверждает, но и выявляет различные аспекты воплощения темы “сна — смерти”.

Одна из наиболее близких метрико-тематических ассоциаций — ст-ние *Соломинка* (1916) Осипа Мандельштама (оба ст-ния, написанные Я6 с перекрестным чередованием женских и мужских рифм, рассматривают тему сна/смерти).

* Автор считает своей приятной обязанностью выразить признательность Елене Годиной, Ольге Кушлиной, Дине Магомедовой, Кириллу Елисееву и всем, кто ознакомился с данной работой в процессе ее подготовки и выразил ряд ценных соображений.

¹ Жолковский, А. Бродский и инфинитивное письмо (Материалы к теме) [Электронный документ] // <http://www.usc.edu/dept/las/sll/rus/ess/brod.htm>

Общая композиция ст-ния С. Гандлевского — двухчастная: строфы 1—2 противопоставлены по ряду признаков строфам 3—5; прежде всего следует отметить связь первой части с местоимением “он” (образом героя ст-ния, отождествляемого с автором) и второй — с “она” (женский персонаж; посвящение содержит указание на то, что под этим персонажем подразумевается жена автора). Кроме того, в строфах 1—2 обыгрывается контекстуальная многозначность и омонимия слов/ словосочетаний: “душа моя” (обращение к себе / обращение к другому / обращение к душе), “теплится окурок” (глагол “теплится”, кроме устойчивых сочетаний со словами “огонь, свеча, лампада” и т.п., предполагает метонимические клише типа теплится “надежда”, “жизнь”, “сознание”), “мерцают два ключа” (например, у Пушкина в *Руслане и Людмиле*: “И в той долине два ключа: / Один течет волной живою, / По камням весело журча, / Тот льется мертвою водою”). Ср. также: два ключа как эмблема Святого Петра (ключи от Царства Небесного, врученные Петру Христом).

Следует отметить внутренние рифмы и рефлексю автора над ними: “смерть” / (здесь как ключевое слово) жердь/круговерть/твердь обозначены как “мученье рифмача” (с подчеркнуто сближающим звуковым повтором *мч*). Кроме того сближение слов “круговерть/твердь” ассоциируется с земным бытием: круговерть тверди = вращение Земли. “Круговерть” можно рассматривать и как синоним/метафору повседневности, т.е. жизнь как замкнутый круг повседневной суеты («суета сует и томление духа»). Это метатекстуальная реплика здесь подчеркнута построением ритмического рисунка стиха: все ст-ние, написанное Яб, содержит единственный ударный слог на месте безударного, что вводит здесь “ритмический курсив”.

Малоглагольность строф 1—2 особенно заметна на фоне преобладания именных форм (5 глаголов — 19 существительных, 1:0,26); один глагол — инфинитив, три (тикает, теплится, мерцают) — глаголы настоящего времени, что свидетельствует об установке на совмещение развития событий с точкой зрения читателя как их свидетеля; один глагол в форме прошедшего времени (допрыгался) относится к действию, результат которого был достигнут в прошлом, но повлиял на настоящее. Кроме того, фраза “допрыгался, придурок” является фразеологизмом: “Допрыгаться [...]. То же, что доиграться. [...] Легкомысленным, неосторожным поведением довести себя до неприятностей”¹.

С глагольными формами связано присутствие звукового пространства в 1-ой строфе (“Все громко тикает. Под спичечные *марши*”) и визуализированность пространства во 2-ой (“На стуле в пепельнице *теплится*² окурок, / И в зимнем сумраке *мерцают* два ключа”). Пространство комнаты, в которой “громко тикают” часы, начинает звучать точно так же. Фраза “под спичечные

¹ Ожегов, С. И. Словарь русского языка. — М., 1983. — С. 153, 156.

² Глагол «теплиться» здесь имеет значение «гореть слабым пламенем, слабо светиться. Теплится свеча. Теплится надежда (перен.: еще есть, не совсем пропала). Жизнь чуть теплится в ком-н. (перен.: очень слаб, близок к смерти)». — Ожегов, С. Цит. соч. — С. 796.

марши” связана со звуком ритмичного потряхивания спичек в коробке (так обычно проверяют, остались ли в коробке спички); стук спичек напоминает маршевый барабан, а форма спичек — барабанные палочки. Кроме того, эпитет “спичечные” (т.е. марши “ненастоящие”) является литотой-антитезой маршам настоящим, несущим воинственную угрозу. Само упоминание спичек связано с семантическим полем “курение”: спички-окурки-пепельница (курение ночью как средство от бессонницы).

Строфы 3-5 также характеризуются преобладанием именных форм, однако доля глаголов, по сравнению с первой частью, здесь возрастает (10 глаголов, если считать сложное сказуемое “требуется присесть” как два глагола — 22 существительных, если не считать именной формой субстантивированное прилагательное “плохой”; 1:0,46). В целом, строфы 3-5 представляют собой антитезу первой части: звуковое пространство: 5-ая строфа — “не проронив ни звука” (ср. “тикает”, “марши”). Визуализированное пространство: 5-ая строфа — “В прозрачной темноте (оксюморон) **пройдет** до самой двери, / С порога **бросит взгляд** на жалкую кровать” (движение субъекта и его точки зрения); “И пальцем странный сон на пыльном секретере / Запишет, уходя, но слов не разобрать” — (принцип значимого отсутствия: написанный текст не может быть прочитан). Последние два стиха могут быть связаны с эпизодом из романа Л. Толстого *Анна Каренина* (диалог Лёвина и Кити):

— Я давно хотел спросить у вас одну вещь.

Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза.

— Пожалуйста, спросите.

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о, э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда? Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: “То ли это, что я думаю?”

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово никогда.

— Это слово значит никогда, — сказала она, — но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о.

[...] Он вдруг просиял: он понял. Это значило: “тогда я не могла иначе ответить”.

Он взглянул на нее вопросительно, робко.

— Только тогда?

— Да, — отвечала ее улыбка.

— А т... А теперь? — спросил он.

— Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала! — Она записала начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: “чтобы вы могли забыть и простить, что было”.

Он схватил мел напряженными, дрожащими пальцами и, сломав его, написал начальные буквы следующего: “мне нечего забывать и прощать, я не переставал любить вас”.

Она взглянула на него с остановившеюся улыбкой.

— Я поняла, — шепотом сказала она.

Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла и, не спрашивая его: так ли? взяла мел и тотчас же ответила.

Он долго не мог понять того, что она записала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах ее он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но он еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама докончила и записала ответ: Да.

— В secretaire играете? — сказал старый князь, подходя.

(*Анна Каренина, Часть IV, Глава XIII*)

Композиционно в первой части ст-ния первые и вторые два стиха 2-х строф содержат со-противопоставление: предметный, “объективированный”, визуально воспринимаемый мир, и субъективный страх смерти во внутреннем монологе. Строфы 3—5, в этом смысле, организованы иначе: подчеркнуто их внутреннее единство — как на уровне повествования, так и за счет “монтажных” элементов: enjambment в 3-й строфе, разные грамматические формы одного и того же слова в 4-й и в 5-й строфе — ряд однородных грамматических форм глаголов.

Ст-ние Гандлевского в целом тяготеет к статике и предметности. Основное лично-местоименное противопоставление “она — ты (в притяжательной форме ‘тебя’)”, с одной стороны, тяготеющее к структуре “я — она”, предполагает усложнение структуры субъекта повествования, который, с др. стороны, расслаивается на “я + ты” и предполагает взгляд лирического субъекта на себя как на другого, как бы со стороны.

Именная часть стихотворения содержит семантическое противопоставление 1) конкретного и абстрактного: (балахон, белье, голова, двери, жердь, жилище, ключ, кровать, одежда, окурок, палец, пепельница, порог, постель, секретер, стул // ад, душа, мученье, обычай, память, разлука, страх, сон, смерть) 2) звукового и визуального (звук, марши, громко, тикает // взгляд, мерцают, прозрачный, сумрак, темнота), к-рое опосредовано стиховым и может принадлежать и тому, и другому (рифмач, слова). В части глагольной противопоставлены глаголы движения (встает, допрыгался, обойдет, пройдет, уходя) и глаголы позиции (лечь, присесть).

Синтаксическая структура в первой из названных двух частей ст-ния стремится к более коротким предложениям, тогда как вторая часть, в особенности — строфы 3 и 5 — к более длинным (римскими цифрами обозначен номер строфы, арабскими — количество предложений в стихе):

I.	II.	III.	IV.	V.
0.5	1	3.5+0.5	0.5	3.5+0.5
1.5	1		1.5	
0.5	0.5+0.5		1	
1.5	1		1	

Выше уже рассматривалась возможность двойного прочтения строк “Но чувство страха старше // И долговечнее тебя, душа моя”. Исходя из выше-обозначенной связи ст-ния Гандлевского с темой смерти, смысл **данного текста** можно рассматривать еще и как более частный случай — “расставание души с телом”, тему, имеющую обширную традицию в культуре, и, в частности, в мифологических представлениях о смерти как о расставании души с телом¹. Так, согласно С.М. Толстой, отделения души от тела может происходить в момент временных отлучек души из тела, например, во сне (Толстая 52). “Но главным “контекстом”, в котором проявляет себя эта способность души перемещаться, оказываются выражения, характеризующие [...] иссякание жизненных сил **перед смертью**, перед окончательным выходом души из тела” (Толстая 56). Косвенным намеком на смерть как уход души служит и фраза “жилище праздное”, в которой, согласно В.И. Дально, эпитет “праздный” толкуется следующим образом: “Праздный — о месте, просторе, незанятой, порожней, свободной, пустой, опростанной, пустопорожней. праздный дом, без жильцов»². Как эвфемизм смерти следует понимать и слова “большая разлука”.

Душа, могущая иметь и антропоморфный облик: ср. “[...] отходит старь человек, а его душенька, в голубом халатике³, трепещет, сложив крестиком ручки на груди”⁴. Душа может совершать и ряд самостоятельных движений отдельно от тела: так, в ст-нии “он ложится в одежде — она встает нагая”; “он остается — она уходит”. Перед тем, как покинуть жилище, душа может оставаться в нем (или просто на земле), пока тело не погребут (Толстая 80).

С другой стороны, на фоне традиционной библейской формулировки “посему оставит человек отца своего и мать и прилепится к жене своей, и будет двое

¹ Толстая, С. М. Славянские мифологические представления о душе [Текст] / С. М. Толстая // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. — М., 2000. — С. 52—95.

² Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка. В четырех томах [Текст]. — Т. III. — М., 1998. — С. 995 [репринт издания т-ва М. О. Вольфа, 1914].

³ «Белешвейка быстро строчит машинкой халатик — саван». — Шмелев, И. С. Лето Господне [Текст] / И. С. Шмелев // Шмелев, И. С. Собрание сочинений: В 5 томах. — Т. 4. Богомолье. — М., 1998. — С. 380; «а Горкин уж и халатик смертный ему заказывать хотел». Там же. — С. 237.

⁴ См. там же. — С. 253.

одна плоть” (Ефес. 5:31), в тексте ст-ния вводится идея единения мужа и жены как единства плоти и души, и смерти как разрушения этого единства.

К другим антитезам первой и второй части (соответствующим здесь страданиям тела с уходом души) относятся: временная антитеза “долговечнее / ненадолго (на фоне сближающего звукового повтора ДЛГН); стилистически-оценочная антитеза “постельное белье / жалкая кровать”, “одежда / балахон”. “Балахон” как ночное/утреннее одеяние “души” (Психеи-Душеньки) можно встретить у Богдановича: “И Душенька в руках проснувшись ощущает, На место беглеца, свой спальный балахон”¹.

Таким образом, смысловая конструкция данного ст-ния строится как ряд значимых параллелей: жизнь—сон, сон—смерть, разлука—смерть. На них накладываются вышеуказанные противопоставления: шум—тишина, одежда—нагота, душа—тело, он—она (мужчина—женщина, муж—жена), жизнь—смерть.

PS: Смысл текста, независимо от степени его прозрачности/непрозрачности, всегда “упакован” в слова (в поэтическом тексте он еще и размещен в лингвистических уровнях текста, как-то — рифма, размер, разного рода повторы и т.д.). Если цель анализа поэтического текста не заключается в неприменении какого-либо специфического метода, заранее обусловленного задачами штудии, но в наиболее полном раскрытии его смыслового устройства, т.е. объективированной демонстрации смысла ст-ния и того, какими средствами он (смысл) строится, анализ является первой, но необходимой частью такой демонстрации. “Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку” (Мандельштам О. Разговор о Данте).

Б. В. Орехов: По этому поводу нет замечаний?

С. М. Шаулов: Да класс! Чего тут.

Ю. М. Камильянова: Думал ли об этом Гандлевский, вот в чём вопрос.

Б. В. Орехов: Ну, мы имеем возможность его спросить.

Р. Божич-Шейич: Всё равно ведь Гандлевский объяснял, а люди не соглашались.

Ю. М. Камильянова: Вы имеете в виду интерпретацию образа музы?

Б. В. Орехов: Да, а читатель с этим не соглашался и предлагал свою интерпретацию текста.

Р. Божич-Шейич: Не надо его спрашивать.

С. М. Шаулов: Вообще, вы знаете, вот я хочу по этому поводу заметить. Когда я прочитал это, у меня первый вопрос был такой: а что, собственно, произошло?

Р. Р. Вахитов: Ну вот, нам объяснили, он там с похмелья лежал.

¹Богданович, И. Ф. Стихотворения и поэмы [Текст]. — Л., 1957. — С. 74.

С. М. Шаулов: Вот. Тогда я думаю, что, тем не менее, к происшествию смысл стихотворения не сводится. И мне было очень интересно то, о чём пишет Беспровзванный, потому что для человека, который не знает, что произошло, это имеет совершенно другой смысл. И смысл высокий. Несмотря на обилие обнаруженных там интертекстуальных связей и аллюзий, с Толстым вообще совершенно замечательно. Появление секретера там — это как гвоздь, который по шляпку забили. Били, били и — бомс! секретер всё закончил. Дело в том, что действительно я, например, студентам пытаюсь отбивать эту охоту спрашивать, что «думал автор». Вот это, говорю я, совершенно неважно. Неважно, что он «хотел сказать». Важно, что мы имеем в результате.

Р. Божич-Шейич: И как.

С. М. Шаулов: Да, и как.

Ю. М. Камильянова: И даже не совсем важно, что это была за ситуация, действительно.

С. М. Шаулов: Да, да, в конечном счёте вот так.

Р. С. Бакаев: Но это же постмодернизм в чистом его виде. Выхватывание текста из его контекста.

С. М. Шаулов: Потому что текст будет существовать без всякой этой ситуации, её каждому читателю не объяснишь.

Б. В. Орехов: И у автора не спросишь.

С. М. Шаулов: И у автора не спросишь. И другой какой-то текст он не объяснил, хотя там тоже, наверное, своя ситуация.

Р. Р. Вахитов: И читатель, находясь в другой ситуации, наверное, может испытать какие-то схожие эмоции, которые резонируют со стихотворением.

С. М. Шаулов: Постмодернизм, мне кажется, ещё один эффект имеет в виду и предусматривает — это эффект неопределённости. Когда я вот это читаю: «Нагая женщина тогда встаёт с постели», я понимаю, что балахон — это тот самый синий халатик, я вижу и реальную женщину, и вместе с тем это душа отходит. Вот этот момент двусмысленности очень важен как раз в постмодернизме. «А вот как хотите, так и думайте, что я хотел сказать».

Б. В. Орехов: У Данте так же, в общем-то: и лес, и жизнь.

С. М. Шаулов: У Данте это немножко другое, потому что он говорит принятым в ту пору эмблематическим языком.

Р. Р. Вахитов: Что тоже напоминает постмодернизм? Эко же проводил параллели между постмодернизмом и Средневековьем.

Б. В. Орехов: В постмодернизме менее жёстко регламентировано значение и знак, чем средневековом эмблематическом языке.

Р. Р. Вахитов: Да, безусловно. Там был канон.

С. М. Шаулов: В средневековом символизме всё очень чётко. Там можно

было собрать букетик цветов, который будет означать сообщение возлюбленной. Немцы же так и говорят: «говорить цветами», это имело прямое значение.

Ф. Цацан: Интерпретация литературного произведения очень развита в хорватском литературоведении дисциплина. В начале 1960-х годов образовалась так называемая Загребская стилистическая школа, которая во многих своих предположениях предвосхитила многие структуралистские тезисы, теорию Э. Штайгера, авангарда и русских формалистов.

Р. Р. Вахитов: А «школа праксиса» никак не повлияла? Загреб ведь известен больше «школой праксиса».

Ф. Цацан: Нет, философское направление существовало отдельно. В то время, когда в Советском союзе был только социалистический реализм и академическая критика, в Загребе была усвоена литературная теория совсем другого рода. Что касается анализа литературного текста, тем более стихотворения, нужно иметь в виду, что существует только два возможных подхода. Один имманентный, и другой трансэунтный. Имманентный берёт за основу текст как артефакт. Трансэунтный имеет отношение к сравнительному литературоведению, компаративистике и так далее — всё, что выходит за рамки литературного текста как памятника. Это не только позитивизм или биографизм, но и когда любое достаточно значимое слово сверяют по словарю символов и при желании пишут о нём целую статью. Например, «балахон». То есть одно дело, когда мы пытаемся прочесть, что написано в тексте, а другое дело, когда выходим за рамки этого — и это совсем другой дискурс.

Б. В. Орехов: Следующим я попросил бы выступить второго нашего гостя, Рафаэлу Божич-Шейич.

Р. Божич-Шейич: Не знаю, как вы воспримите моё выступление, потому что до сих пор доклады были очень широкие, а мой как раз будет имманентным. Конечно, если иметь в виду все возможные ассоциации, символы и так далее, то можно расширять значение любого текста, и зачастую неясно, будет ли многозначность этого стихотворения той самой многозначностью, которую подразумевал автор. Однако если текст значит всё, на самом деле он не значит ничего, поэтому определённые границы значения должны быть, а определить эти границы можно и имея в виду сам текст, и то, что выходит за рамки этого текста (культура в общем). Так как я лингвист, меня интересует именно язык как источник значения. Мне было приятно услышать, что все доклады заочных участников семинара, которые были здесь озвучены, учитывали и уровень языка, потому что в Хорватии это бывает редко. Толкование художественных текстов редко базируется на самом языке. Уровней языка очень много, я буду говорить только о синтаксическом уровне, точнее, об одном аспекте синтаксиса, которому до сих пор внимания не уделялось. Поэтический синтаксис особенно

развит в России, тут мне хотелось бы упомянуть М. И. Шапира и его работы по поэтическому синтаксису, которые вдохновили и меня, хотя мой подход серьёзно отличается от того, что делал Шапир. Он, в основном, анализировал границу стиха, а меня интересовали синтаксические границы и вертикально и горизонтально, разные синтаксические границы, которые существуют и в стихе, и в целом в стихотворении. Но гораздо сильнее Шапира меня вдохновил Бродский, потому что его синтаксис как раз и рождает вопросы, почему это так, а не иначе? Почему предложение так сложно организовано. У Бродского семь стихотворений, состоящих из одного предложения. Когда я начала этим заниматься, меня интересовала структура этого предложения и то, как можно показать эту структуру, чтоб было видно всё, что обнаруживается и на вертикальной, и на горизонтальной оси. Вот пример разработанной мной схемы для стихотворения Бродского:

\downarrow /Sz/↑Cg1↑(D\Az\i)+↑Cg2↑
 (Dz) L D1 +↑Cg↑|OMi|,
 +↑Cg3↑, L D2 + /S\A\pi/
 ↑Cg↑(D\A\psi\i)↓ #.
 \downarrow ↑Cg↑|OMi| /S\A\psi\i|,
 \Ap((Di\Ap\i))\V|,
 L+ /Si/|OMi| |↑Cg↑
 |ON\Ap1\, \Ap2\ | ↓ #.
 \downarrow /Si/↑Cg↑ |, \downarrow /Si/↑Cg↑ |,
 \downarrow /Si/↑Cg↑ |, |OMi\A\psi\i|
 ↑Cg↑/Si/ |, \downarrow + /S'zi/
 ↑Cg (Di)OVn|\psi\i | #.
 \downarrow + /Si/|OMi| ↑Cg↑ |,
 \downarrow + /Sz/(D\Ap\i)|OMi|↑Cg↑ | #.
 L+ /Si/|Omn|OVn|↑Cg↑ |,
 \downarrow + /Sz/↑Cg↑(D\Ap\i) | #. \downarrow ↑Cg↑ | #.

Я обнял эти плечи и взглянул
 На то, что оказалось за спиною,
 И увидел, что выдвинутый стул
 Сливался с освещенною стеною.
 Был в лампочке повышенный накал,
 Невыгодный для мебели истертой,
 И потому диван в углу сверкал
 Коричневою кожей, словно желтой.
 Стол пустовал, поблескивал паркет,
 Темнела печка, в раме запыленной
 Застыл пейзаж, и лишь один буфет
 Казался мне тогда одушевленным.
 Но мотылек по комнате кружил,
 И он мой взгляд с недвижимости сдвинул.
 И если призрак здесь когда-то жил,
 То он покинул этот дом. Покинул.
 1962

Наверное, это выглядит несколько усложнённо, но, на самом деле там всё довольно просто: введены специальные обозначения для сказуемых, подлежащих, определений, сложосочинённых и сложноподчинённых предикативных единиц. Если не смотреть на текст стихотворения, в этой схеме видно, сколько определений, например, у каждого подлежащего, кроме того, существуют определения первого, второго, третьего уровня (когда определение определяет подлежащее или определяет другое определение), это тоже отражено в схеме. После создания такой схемы оказалось, что есть некоторые точки, где обнаруживаются границы частей предложения. Идея этой системы была в том, чтобы проанализировать, являются ли точки, в которых находятся границы нескольких синтаксических групп, семантически более значимыми, чем другие точки. К сожалению, у Бродского мало таких предложений, но всё же толкование

через такие синтаксические синергии показало, что эти синтаксические явления имеют и семантическую ценность.

Анализ этого стихотворения Гандлевского был первой попыткой выяснить, имеют ли эти синергии значимость в стихотворениях других авторов и в текстах, которые состоят более чем из одного предложения.

Вот схема стихотворения Гандлевского:

	‡ /Sz/ ONn‡Cg‡‡#.	‡ ON\\Ai\\i	Все громко тикает. Под спичечные марши
	ONi2‡CΣ‡‡OM\\Ap\\i #.		В одежде лечь поверх постельного белья.
	‡»Δ«.»Δ«‡‡#.	‡+ / Si\\Ai/ ‡Ci1	Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
	+ Ci2‡(D), »V«‡#.		И долговечнее тебя, душа моя.
5	‡ OMi1 OMi2‡Cg‡/ Si/,		На стуле в пепельнице теплится окурок,
	+ OM\\Ap\\i‡Cg‡/ Sni/‡#.		И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
	‡/Szz/ ‡Ci+Σ‡‡‡, ‡‡Cg‡.»Δ«‡‡#?		Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
	‡/Si1/./Si2/+/Si3/-‡Ci‡(Di)‡#...		Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...
	‡^Ap/Si/OVn‡Cg‡ OVi		Нагая женщина тогда встает с постели
10	+ ONi (D\\Ap\\i)		И через голову просторный балахон
	‡Cg‡‡ ONn + ‡Cg‡‡ ONi		Наденет медленно, и обойдет без цели
	(Di\\Ap\\i)‡, ‡A /Si\\Ap1\\		Жилище праздное, где память о плохом
	\\Ap2\\v‡‡‡#.	‡ OV\\Ap\\i	Или совсем плохом. Перед большой разлукой
	/Si/ ‡Cr‡‡ ONn (DΣ)‡,		Обычай требует ненадолго присесть,
15	‡‡Cg‡‡+ /Sz/, {ONψ((Di))}‡‡#.		Присядет и она, не проронив ни звука.
	‡»Vi1«»Vi2«.» /Szz/ ‡Ci+inf‡‡‡#!		Отцы, учителя, вот это — ад и есть!
	‡ OM\\Ap\\i‡Cg‡/ OM\\Ap\\i		В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
	OMi ‡Cg‡‡(Di) OM\\Ap\\i ,		С порога бросит взгляд на жалкую кровать,
	+ (Di) (D\\Ap\\i) OM\\Ap\\i		И пальцем странный сон на пыльном секретере
20	‡C‡ /, {OV}‡‡‡, ‡ (Di) ‡CΣ‡‡‡#.		Запишет, уходя, но слов не разобрать.

1994

Заливкой обозначены определённые точки.

Б. В. Орехов: Один из участников нашего семинара регулярно называет их реперными точками. Его, к сожалению, сегодня нет, а так он, несомненно, подсказал бы нам этот термин.

Р. Божич-Шейич: Ок. Для меня пока ещё является вопросом применение методологии этого анализа к многопредложным текстам, так что о ней пока можно сказать, что она в стадии разработки. С одной стороны, конечно, видно, что конец предложения является определяющим пунктом, но в то же время мы видим, что самые сложные синергии появляются в 12, 13 и 15 стихах. Синтаксические синергии подчёркивают слова «праздное», «плохом» и «ни звука» и в двух случаях включают границу предложения, а в одном случае не включают. Можно сказать, что первых восемь стихов повторяют один и тот же тип синергий: это

граница сложносочинённого предложения и граница предложения. Эта синергия появляется в 4, 6 и 8 стихах в конце стиха, а в 1 и 3 в середине. Таким образом, можно сказать, что первые 8 стихов в синтаксическом смысле являются своего рода введением, которое, хотя и представляет синергии одинакового уровня, благодаря некоторым синтаксическим вариациям (середина и конец стиха как место их появления) избегает монотонии. В 9, 10 и 11 стихах синергий нет, можно сказать, что это затишье перед бурей. В 12 и 13 стихах наступает определённый синтаксический катарсис, которым отмечены два слова «праздное» и «плохом», находящиеся почти в середине стихотворения. Кроме того, они находятся и в середине стиха, а не на границе (тут опять уместно сослаться на работы Шапира о границе стиха), где мы бы ожидали сильную синтаксическую границу.

Б. В. Орехов: То есть происходит нарушение ожидания?

Р. Божич-Шейич: Да. Это синтаксически отмеченное явление повторяется в 15 стихе и венчает центральную часть стихотворения. В 17, 18 и 19 стихах опять нет синергий, но снова появляется в 20, своим типом напоминая то, с чем мы сталкивались в первых восьми стихах. Таким образом, получается какая-то кольцевая синтаксическая структура, которая возвращает стихотворение к началу, образуя замкнутый круг, так что для нас открывается возможность для толкования круга как своего рода знака безнадёжности. Замкнутый круг по-своему депрессивен.

С. М. Шаулов: ...круговерть.

Р. Божич-Шейич: Для первого стиха можно говорить о синтаксическом параллелизме с 12 и 13, где синергия приходится на середину строки. Тут я хотела бы снова вернуться к Бродскому. Здесь говорилось, что в связи со стихотворением Гандлевского вспоминаются некоторые стихотворения Бродского. Мне же вспоминается как раз «Я обнял эти плечи и взглянул...».

Б. В. Орехов: Здесь общая тема покидания комнаты.

Р. Божич-Шейич: Да, но мне хотелось посмотреть на это с синтаксической точки зрения. Это тоже стихотворение из нескольких предложений, и самые глубокие синергии приходятся на первую половину стихотворения. Бродский вообще погружается в тему синтаксически. Там нет катарсиса, подобного тому, который мы наблюдаем у Гандлевского. Можно сказать, что самые глубокие создают катарсис, но и самая мелкая синергия тоже может создавать катарсис. В стихотворении «Под раскидистым вязом, шепчущим “че-ше-ще”...» есть довольно интересный случай, где после очень сложной синергии (где употреблён деепричастный оборот внутри сложноподчинённого предложения второй и третьей ступени, входящего в состав подлежащего и т.д.) мы снова выходим на первый

уровень простого сказуемого. Вот и у Бродского в стихотворении «Я обнял эти плечи и взглянул...» синергии создаются совсем другим способом, кроме того, можно отметить, что текст не «замыкается в круг», в его конце существует выход, в то время как у Гандлевского синтаксис возвращает нас к началу. Вот что касается моего взгляда.

Б. В. Орехов: Рафаэла, я человек примитивный, ты вот по-простому скажи: что это нам даёт? В смысле понимания.

Ю. М. Камильянова: Круговерть. Замкнутость.

Р. Божич-Шейич: В этом мы благодаря отмеченным словам находим объяснение тому, что такое ад. Это «праздное», «плохое», «без звука», то есть пустота, тишина. То есть синтаксис в данном случае высвечивает то, что другие уже сказали более умно.

Л. А. Каракуц-Бородина: А чья эта методика? Это гораздо интереснее традиционных структурных схем.

Р. Божич-Шейич: Это разработанная мной методика. Это не тайнопись, просто хотелось найти способ показать синтаксические явления в стихе, чтобы эта схема без текста демонстрировала нам происходящее на синтаксическом уровне. А затем уже в любой момент можно вернуться к тексту и посмотреть, как соотносится синтаксический строй с другими уровнями языка. Другие модели не отражают вертикального и горизонтального рассмотрения текста одновременно. Нам, лингвистам, не всегда важно «что это значит».

Л. А. Каракуц-Бородина: Спасибо вам, что вы на это всё внимание обратили. Кстати, вот тут на ходу увиделось, почему стихотворение Гандлевского страшнее, чем стихотворение Бродского: оно сочинительное, а у Бродского преобладает подчинение, поэтому есть какая-то надежда на то, что хотя бы будет объяснено что-то. «Если — то; почему — потому». А сочинение угнетает.

Р. Божич-Шейич: Мне очень нравится у Бродского этот уже упоминавшийся метод, когда он погружается очень глубоко, как будто в морскую впадину, и там оставаясь почти без воздуха, снова в одно мгновение вынырнул на поверхность простого сказуемого.

Б. В. Орехов: Кессонная болезнь бывает в таких случаях.

Л. А. Каракуц-Бородина: Бродскому удалось её избежать. А ещё любопытно, что уже не первый доклад звучит, и видно, что как бы мы к Бродскому ни относились, он всё равно оказывается какой-то точкой отсчёта.

Ф. Цацан: Я добавлю по поводу Бродского. Что касается стихотворения-предмета нашего разговора и того, которое процитировала Рафаэла, в них обоих задействован приём, обеспечивающий перспективу: последняя строфа равная, в одном предложении. Это исключительный случай для обоих стихотворений, чтобы четыре строки составляли одно предложение, кстати,

очень плавное и ритмичное. У Бродского ничего другого хорошего в этом стихотворении нет.

(общий смех)

Но мотылёк по комнате кружил...

С. М. Шаулов: Тоже, кстати, «кружил».

Ф. Цацан: Мне вспомнилось ещё одно «бытовое» стихотворение Бродского. Если помните, у него есть текст под названием «9 января», он заканчивается так:

Уже темно, и ручку я беру,
чтоб записать, что ощущаю вялость,
что море было смирным поутру,
но к вечеру опять разбушевалось.

Речь идёт о приёме, призванном ритмически и синтаксически обеспечить пусть и эвфемический катарсис.

Б. В. Орехов: Спасибо. Следующий текст, который я хотел бы вам предложить, представлен Антониной Калининой, которая уже принимала однажды участие в нашем семинаре.

А. Калинина

В связи с этим стихотворением попробую высказать несколько — довольно отрывочных — соображений

Начнем с метра. Чередуются шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы и добавочной усеченной стопой и чистый шестистопный ямб — вариант александрийского стиха. Попробуем провести несколько аналогий (пока чисто метрических, не тематических) — из Мандельштама:

«В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа,
Нам пели Шуберта — родная колыбель».

Или:

«В столице северной томится пыльный тополь,
Запутался в листве прозрачный циферблат etc».

Или (уже теплее — тут можно обнаружить близость пространства, в котором разворачивается описание: это комната — и тематическую близость: и там и там присутствуют бодрствование в постели, бессонница, страх смерти):

Третье литературоведение

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью — что может быть печальней —
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их — такая тишина!
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.
etc.

И еще одна параллель: в обратном порядке чередования строк — сначала чистый Яб, потом Яб с усеченной добавочной стопой:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованием.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов,—
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

(Замечу в скобках, что «Психея-жизнь», как мне кажется, особенно важна для интерпретации данного стихотворения Гандлевского. Сквозь призму этого стихотворения Мандельштама одно из темных мест — и одновременно важнейший символ в тексте Гандлевского становится объяснимым).

Метр отсылает, с одной стороны, к любившему шестистопный ямб и александрины Мандельштаму; через александрийский стих у этого размера в русской

поэзии и по сей день — легкий французский привкус; то, что александрины связаны с трагедией и присущей ей «высокой печалью» и чувством неизбежности конца, тоже, как мне кажется, заметно — и в приведенном стихотворении Мандельштама, и у Гандлевского.

Лексика: на фоне нейтральной лексики, передающей бытовую фон, декорации стихотворения («часы, постель, ключи» и пр. — это объективная реальность) — лексика возвышенная: как-то, «твердь») и нарочито-сниженная («допрыгался, придурок»). И возвышенный, и нарочито-сниженный пласт относятся к реальности субъективной: мыслям героя. В этом пласте возвышенная лексика обыгрывается иронически, но есть еще один план, где возвышенный регистр языка (нагая, праздное жилище) на месте — а именно строки с 9 по 13 — или даже до самого конца стихотворения, если «жалкий» тоже отнести к этому пласту). Что же происходит в 9 строке, на слове между отстраненно описанным бытом и чем-то, описанным в более изысканных терминах? С ответом на этот вопрос связан и ответ на вопрос, почему важна для трактовки данного стихотворения мандельштамовская «Психея-жизнь». Думаю, от лексического пласта уместно перейти к смысловому плану стихотворения, а оттуда вернуться для трактовки отдельных темных мест.

Итак, 9 строка:

«Нагая женщина тогда встает с постели»

Какой метаморфозе мы обязаны появлением в стихотворении этого персонажа? Почему эта женщина — нагая? Вряд ли это смерть, пришедшая за героем: она не вошла в пространство комнаты извне; не будем обманываться и посвящением — это никак не жена героя. Женщина эта как бы из него самого появляется, и появляется нагой. «Душа ведь женщина», и, думаю, тут именно о душе речь. Нага она, потому что сбросила телесные ризы (тут опять возникает сниженная лексика и легкая ирония: герой на миг возвращается к своим «земным» мыслям и иронически оценивает новую одежду души как «балахон»). И, разлучившись с телом, она готовится и к разлуке со своими земными воспоминаниями (записывает «странный сон» своей жизни на пыльном секретере, но уже и сама не может разобрать слов). Это забвение и есть ад — и в нем, думаю, и заключается «недолговечность» души (строка 4: страх долговечнее души). Появление возвышенной лексики, не связанной с самоиронией, отмечает, таким образом, переход к добавочному пласту реальности от реальности объективной (и объектной, наполненной предметами, описание которых всегда так просто и зримо у Гандлевского) и субъективной реальности его мысли и страха. Третий пласт — визионерский: видение смерти и души, покидающей земную жизнь — по сути дела и есть главная реальность стихотворения.

Тема отделения души от тела позволяет провести еще одну параллель: Ходасевич, «Эпизод»:

...Это было

В одно из утр, унылых, зимних, вьюжных, —

В одно из утр пятнадцатого года.

Изнемогая в той истоме тусклой,

Третье литературоведение

Которая тогда меня томила,
Я в комнате своей сидел один. Во мне,
От плеч и головы, к рукам, к ногам,
Какое-то неясное струенье
Бежало трепетно и непрерывно —
И, выбежав из пальцев, длилось дальше,
Уж вне меня. Я сознавал, что нужно
Остановить его, сдержать в себе, — но воля
Меня покинула... Бессмысленно смотрел я
На полку книг, на желтые обои,
На маску Пушкина, закрывшую глаза.
Все цепенело в рыжем свете утра.
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись во мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
В пучину погружаясь, водолаз
Так слышит беготню на палубе и крики
Матросов.
(...)
Самого себя
Увидел я в тот миг, как этот берег;
Увидел вдруг со стороны, как если б
Смотреть немного сверху, слева. Я сидел,
Закинув ногу на ногу, глубоко
Уйдя в диван, с потухшей папиросой
Меж пальцами, совсем худой и бледный.
Глаза открыты были, но какое
В них было выражение — я не видел.
Того меня, который предо мною
Сидел, — не ощущал я вовсе. Но другому,
Смотревшему как бы бесплотным взором,
Так было хорошо, легко, спокойно.
И человек, сидящий на диване,
Казался мне простым, давнишним другом,
Измученным годами путешествий.
Как будто бы ко мне зашел он в гости,
И, замолчав среди беседы мирной,
Вдруг откачнулся, и вздохнул, и умер.
Лицо разгладилось, и горькая улыбка
С него сошла.
etc.

Есть один интересный момент в этой переключке: оставившая свою оболочку душа ясно видит мелкие подробности комнаты, и видит их в беспощадном све-

те: у Ходасевича: полка книг, желтые обои; «жалкая кровать» у Гандлевского. О том, кто — или «что» на этой кровати лежит, Гандлевский не говорит. Не знаю, можно ли сделать вывод, что предметы, очерчивающие пространство комнаты — или, вернее сказать, комната, наполненная простыми (и «жалкими») предметами есть символ оставляемой душой жизни. Но это, как мне кажется, было бы одним из наиболее вероятных толкований.

Разумеется, приведенными отрывочными соображениями возможности, предоставляемые данным стихотворением для анализа, отнюдь не исчерпываются. Намеренно не касаюсь, например, вопроса «спичечных маршей» — это потребовало бы еще страницы разбора.

Ф. Цацан: Этот анализ противоречит моему. Я бы сказал, что имеет смысл ссылаться и на Ходасевича, и на Мандельштама, но не во всё. Если Гандлевский написал посвящение жене, то так и следует его понимать, даже если при этом не ссылаться на прозу. И другое замечание. Не имеет смысла ссылака на александрийский стих, так как в своём оригинальном французском виде это трохейский ритм. То, что на русский он часто переводится ямбически — это не имеет значения.

Б. В. Орехов: Почему же? Не так уж и важно, что там в оригинале, здесь ведь мы имеем именно русскую традицию, где александрийский стих именно ямбический.

С. М. Шаулов: И переводится он не всегда с французского. Пришёл он в Россию из Германии, вообще говоря.

Б. В. Орехов: В русской традиции, идущей с XVIII века, александрийский стих ямбический и ничего с этим не сделаешь. А мы говорим о пространстве русской культуры. Ссылки на французскую культуру здесь не работают.

Л. А. Каракуц-Бородина: Гандлевский-то по-русски пишет.

Р. Р. Вахитов: У меня тоже есть соображение, которое, если позволите, я выскажу. Мне кажется небольшой натяжкой отождествление женщины с душой. Мне кажется, что речь здесь идёт о реально существующей женщине, либо действительно присутствующей, либо, в крайнем случае, такой, которую герой вспоминает. Но это женщина.

С. М. Шаулов: С какой она постели встала?

Р. Р. Вахитов: Видимо, с той же самой, на которой он лежал нераздевшись.

Ф. Цацан: С той, на которую он лёг.

Р. Р. Вахитов: Как я понял из ваших объяснений, просто мужик пришёл пьяный, лёг и уснул. А женщина, естественно, разделась, рядом с ним легла. Она же жена ему, не какая-нибудь чужая женщина. Тут соблазн в том, что слово «душа» в русском языке женского рода, но если мы хотя бы подумаем о том, это душа мужчины, то возникает вопрос, почему она представляется как женщина? Явно, что это натяжка.

Р. С. Бакаев: Сколько сiju, сколько думаю, интерпретаций пять уже обна-

ружил для этого текста.

Р. Р. Вахитов: Бич литературоведения, как мы уже говорили в прошлый раз, в том, что можно разные интерпретации предлагать, и сложно найти критерий, который бы их сопоставил и указал, какая правильная, какая нет.

Б. В. Орехов: Вот как раз следующим я хотел бы попросить выступить Рустема Ринатовича.

Р. Р. Вахитов: Этот анализ плод нашей совместной с моей женой, к.ф.н. А. Е. Родионовой работы. Это стихотворение носит, на наш взгляд, визуальный характер. После его прочтения, перед читателем возникает очень зримая картина, правда, немного нечеткая, в импрессионистском духе. Мы видим комнату с кроватью, секретером, дверью. Комната погружена в ночной сумрак. Секретер пыльный, на комнате лежит печать неприкаянности, плохой, беспокойной жизни. Постель расстелена, но лирический герой ложится на нее, не раздевшись. Он явно готовился ко сну и хотел уснуть, но не смог. Герой испытывает страх. Возможно, он и не разделся, потому что подсознательно хочет быть готовым ко встрече с бедой. Герой курил, в пепельнице теплится окуроч. Курил он потому что взволнован и хотел успокоиться. В темноте мерцают ключи. Там — дверь, выход. Комната заперта, но образ ключей как бы намекает, что из комнаты скоро кто-то выйдет.

Просьпается лежавшая в постели нагая женщина, хотя возможно, это только фантазия героя, и он вспоминает женщину, которая тут жила. Естественно, реальную женщину. Она одевает через голову безобразный балахон, и сама становится уже не такой красивой. Безобразный потому что он в своей просторности скрывает её черты. Она обходит комнату, будто прощаясь с ней и мы снова видим всю неприютность и неприбранность жилища поэта. Она не разговаривает с лирическим героем, только пытается записать свой сон на пыли секретера, но неразбросиво и сон странный, непонятный. Присев «на дорожку» она уходит. Герой остается непонятым, одиноким, некому спасти его от страха и мучений.

Стихотворение Гандлевского представляет собой чередование образов, наподобие кинофильма, но звук их сопровождает только один — тиканье часов, которое, впрочем, становится все громче и заполняет собой все пространство. Для меня это выглядело как какой-то кинофильм, где идёт смена образов, а звук идёт и он всё громче и громче. Оно нагнетает страх и тревогу, потому что это тиканье вызывает ассоциацию и со стуком одинокого сердца и с часового механизма мины. Кроме того, тиканье звучит так громко, потому что оно происходит на фоне тишины и как бы подчеркивает эту тишину.

Важно также заметить, что в стихотворении присутствуют частые упоминания о смерти, аде, герой боится их, но поэт, зарифмовывая смерть («Жердь, круговерт и твердь — мученье рифмача»), стремится ее остановить, победить магией слова.

Если применить к образному миру стихотворения структуралистский ме-

тод членения, то сразу обнаружится, что в нем присутствует оппозиция двух типов образов. Образы первого типа символизируют уют, защищенность, гармонию, домашнее тепло и входят как составляющие части в парадигму дома как крепости, оберегающей от опасностей. Это следующие образы: расстеленная постель, как бы приглашающая человека отдохнуть, успокоиться, окуроч, который в пепельнице теплится, где мы видим намек и на тепло, и на свет и вообще на расслабленность, которую дарит курение. Наконец, это — нагая женщина как символ красоты, любви, жизни. Причем, она спит в расстеленной постели лирического героя, значит, они находились в близких отношениях, она — его жена или любовница (судя по посвящению, жена), ему с ней когда-то было хорошо, и поэтому разлука с ней причиняет ему боль.

Символы второго типа — это образы незащищенности, неприкаянности, тревоги, которые мы бы объединили под общим понятием «бездомности» или точнее говоря, дома который перестал быть поистине домом, стал «жалким жилищем», как его и называет поэт. Это образы ночи, зимы, темноты, которые вместе создают ощущение неуютности и тревоги. Это и звук тиканья часов, также, как говорилось, ассоциирующийся с тревогой. Это — смятое белье на кровати, которое вызывает мысль о том, что герой не спал на ней, а ерзал и вертелся от бессоницы, тем более скорее всего, он ложился на нее не раздевшись и недаром поэт говорит: «жалкая кровать». Это — балахон, который одевает женщина, те самым скрывая свою красоту, становясь безобразной, сливаясь с неуютной, некрасивой комнатой.

Наконец, ассоциации жалкого жилища навевает пыльный секретер, очевидно, в этом доме давно не убирались и везде лежит пыль. Да и сам поэт открыто говорит: «Жилище праздное, где память о плохом/Или совсем плохом».

Однако эти два символических ряда диалектически связаны между собой, символы дома и уюта могут перетекать в символы неустроенности, бездомности и наоборот. Так, теплящийся окуроч может символизировать, как говорилось, не только тепло и покой, но и беспокойство (человек курил потому что волновался), ключ может означать защищенность, так как ключ запирает дверь и человек остается внутри дома, в безопасности, а может — тревогу, так как этим ключом скоро придется открыть дверь, чтобы навсегда ушла любимая женщина; тиканье часов может означать покой и тишину, так как часы тикают размерено, успокаивающе, и подчеркивая тишину, а может тревогу. Диалектичность этих образов позволяет им соединяться, «монтироваться» в единый подвижный образ-стихотворение. Как говорил Ролан Барт, в при структуралистском анализе стихотворения применяются две операции: членение и монтаж.

Однако стихотворение, на наш взгляд, — это не просто механизм, в котором образы, соединяясь в определенные сочетания, взаимодействуют и тем самым достигается эстетический эффект. Здесь структуралистский метод может быть дополнен диалектико-мифологическим, о котором я говорил в прошлый раз. Поэзия восходит к мифу как к первоначальной цельной форме мировосприятия и в любом стихотворение можно найти мифологический «фундамент», мифо-образы его наиболее глубокий слой. Постмодернизм действительно старается

уйти от этой мифологичности поэзии, но уйти от неё нельзя, потому что до тех пор, пока люди выражают свои мысли при помощи языка, всё равно эти мысли в миф погружены. Нам кажется, что главный мифо-образ этого стихотворения — это «Дом». Дом символизирует собой космос в греческом смысле, то есть упорядоченный гармоничный мир, который окружен отовсюду хаосом и ему противопоставит. В стихотворении Гандлевского внешний хаос — темнота, ночь, смерть, ад вторгаются в космос, в Дом, отсюда в доме пыльно, жалко, безобразно, «память о плохом». Хаосу противопоставят ключи как символ закрытости Дома, свет и тепло от сигареты, которая возможно несет в себе отдаленную параллель со свечой, но главное, рифмовка поэта желание зарифмовать смерть, заковать ее в цепь посторонних, знакомых, не страшных слов есть магическая попытка остановить хаос. Вообще мы забываем о том, что поэзия — это такая секуляризованная магия, что архетип поэта — это маг, который при помощи слова может останавливать стихии. И в данном случае поэт пытается остановить проникновение хаоса в дом, в космос, в котором он живёт. Но попытка эта неудачная. Хаос побеждает. Символ этого — надевание женщиной безобразного балахона на голое тело (победа безобразия над красотой) и уход ее из дома. Женщина и на уровне подсознания символически связана с домом, что показал еще Фрейд (согласно психоанализу Фрейда дом есть символ вагины, начала впускающего в себя, к этой же мысли совершенно независимо от Фрейда пришел В. Розанов). Добавим к этому, что в женщине, как в доме, может жить иная жизнь. С одной стороны, здесь присутствует реальная женщина, это такой буквальный первый смысл стихотворения, с другой, это порядок, уходящий из космоса, превращающий его в хаос, это уже мифологический слой стихотворения.

Победа хаоса над Домом означает и разрушение гармонии внутреннего мира и самого поэта, проникновение внутрь него внекосмического хаоса. Бездомность, поглощающая дом, поглощает и лирического героя стихотворения, несмотря на его попытки найти спасение в магии искусства.

Ф. Цацан: Я согласен почти со всем, это анализ, в котором автор не заходит слишком далеко, оставаясь в рамках конкретного стихотворения и конкретной ситуации. Благодаря тому, что мы назвали верой в слова, мы можем открыть что-то и в мифологии, но в мифологии конкретных вещей, таких, как дом, жена и так далее. Я бы добавил к этому анализу ещё одно замечание. Для меня самый таинственный стих в стихотворении был про два ключа. Теперь ясно, что речь идёт о признаке вещественности. Это намёк на главную идею расставания. Два ключа — это две вещи, как-то связанные с двумя расстающимися.

Р. Р. Вахитов: Можно воспринимать это как символ и мужчины и женщины, двух влюблённых, скажем так. Но не в том смысле, что у каждого свой ключ от квартиры, а в аллегорическом.

Б. В. Орехов: Ну почему, так тоже может быть мотивировано: два героя — два ключа, оба живут в доме, у каждого свой ключ.

Р. Р. Вахитов: Ну, хотя да, это вполне реальные ключи. Лосев говорил,

что символ отличается от аллегии тем, что символ вполне реален, это вполне реальная вещь, которая в то же время содержит в себе что-то идеальное, идеальное и реальное без остатка слиты друг с другом. Это мифология, не обращение к античным каким-то образам, это не мифология культуры, а та самая первоначальная мифология, которая в самом языке лежит.

С. М. Шаулов: Архетипы.

Р. Р. Вахитов: Архетипы, совершенно верно.

Б. В. Орехов: Своё видение текста представит нам Юлия Марковна.

Ю. М. Камильянова: В основе стихотворения — мотив сна. Сон-пограничное состояние, сон-путешествие души, сон-смерть. Ощущение, что лирический герой воспринимает все как будто со стороны, дают начальные строки стихотворения: «**Все** громко **тикает**. Под спичечные марши в одежде **лечь** поверх постельного белья». Они содержат абстрактное понятие «все» и безличное предложение с неопределенной формой глагола «лечь» в качестве подлежащего. Далее следует обращение лирического героя к самому себе: «Ну-ну, без глупостей», и далее обращение «душа моя», которое относится словно к кому-то иному, к тому, кто есть еще рядом. Обращение к самому себе — «допрыгался, придурок» — подтверждает самоироничностью, что «душа моя» это не обращение к себе самому. Продолжением линии обращения «душа моя» становится глагол «встает» с обобщающе-уточняющим наречием «тогда», это как бы ответ на обращение. «Нагая женщина **тогда встает** с постели и через голову просторный балахон **наденет...**, и **обойдет...**» — наречие «тогда» придает предложению характер торжественности, молитвенности, «тогда встает» как некий таинственный акт, исторжение, исход. Но последующие глаголы «наденет» и «обойдет» совершенного вида, употребленные в будущем времени вместо настоящего, указывают на то, что действие не совершается до конца, оно лишь в проекции. В этих центральных строках стихотворения происходит сбивка времен: из настоящего, в котором идет повествование до этого момента («тикает», «теплится», «мерцают», «встает»), — в будущее, в котором строится речь в дальнейшем тексте (женщина «наденет балахон», «обойдет... жилище», «присядет и она...», «пройдет до самой двери», «бросит взгляд», «сон... запишет»). Композиционно сбивка происходит в 11 строке, то есть посередине текста. Можно предположить композиционное разделение стихотворения надвое: было — не было, явь — неявь, был — небыл, сон — не сон.

В этом загадка стихотворения: в какой из частей описан сон, в какой — не сон. Очевиднее все-таки, что явь — в первой части; предположение, сон, рассказ о том, как было во сне или в полусне, полуяви — во второй части. В первой части — реальность, основательность звукового фона и визуального ряда («все громко тикает», «на стуле в пепельнице теплится окурок», «в зимнем сумраке мерцают два ключа»), во второй части — рассказ с неопределенным оттенком, то ли о том, как было дальше во сне, то ли о том, как могло бы быть, где действие происходит в «прозрачной темноте», а «слов (сна) не разобрать».

Из такой стройной, разделенной надвое композиции выбивается предложе-

ние «**Под спичечные марши** в одежде **лечь** поверх постельного белья», расположенное в 1—2 строках стихотворения, в самом начале. Причем метафора «под спичечные марши» повисает в первой строке и далее не находит никакой расшифровки. Глагол «лечь» в инфинитиве говорит о «можно лечь» или «лечь бы», но никак не о свершившемся действии. Значит вся дальнейшая ситуация спроецирована в сознании лирического героя, она разыгрываема в его воображении. Под воздействием чего, остается за кадром. О причинах читатель может только догадываться из саморефлексии героя, выраженной во фразах: «Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок», «Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...», «Но чувство страха старше и долговечнее тебя...», «Отцы, учителя, вот это — ад и есть!», которые и являются собственно внутренней речью и непосредственным выражением чувств героя и его состояния. Упоминание о «смерти», «страхе», «аде» — указание на пограничность состояния сознания лирического героя.

Обращение лирического героя к самому себе и лишь однажды обращение «душа моя» говорит скорее о том, что рядом с ним никого нет. «Нагая женщина», которая «**тогда встает** с постели и через голову **просторный балахон наденет** медленно...» это или образ близкого человека, которого хотелось бы видеть рядом, но его в данный момент в помещении нет, или образ «души моей», которая предположительно отделяется от тела, а далее по тексту **должна**, надев «балахон» — как другую оболочку вместо физической, оболочку сна, — отправиться в путешествие в иные миры, предварительно обойдя свое жилище, простившись и начертав последние слова об опыте, который был получен в этой жизни. Если считать верным второе, то есть присутствие души, то тогда стихотворение по жанру прочитывается как таинство рассказа о сокровенном интимном духовном опыте, пережитом лирическим героем (во сне ли, наяву ли²), то есть стихотворение-исповедь, и посвящается оно «жене» как близкому человеку. Рассказ этот камерен, интимен и предназначается тому, кто близок не только физически, но и духовно. Рассказ о том, что было и чего не было, но могло бы быть.

Тогда метафора «*спичечные марши*» может быть прочитана, с одной стороны, чисто физиологически: как острая боль в сердце, «तिकание» в висках и шум в ушах при повышенном давлении и близости к прединсультному состоянию. С другой стороны, она же и метафора смерти. «Спичечные марши» звучит аскетично, выхолощено, как раз попадая в общий ритм стихотворения интимного, камерного, написанного в молитвенно-исповедальном ключе. И, находясь в начале стихотворения, на обрыве первой строки, эта метафора и может указывать на правдивость-неправдивость рассказа, на его быть-небыть, на его не сон — сон, на то, что это могло бы быть с лирическим героем, но не было, так как он увидел это в своем воображении (сне и др.). «*Спичечные марши*» как небывальщина, пародирование, попытка изобразить, спроецировать.

Прослушанное авторское прочтение текста, серьезное, монотонное, по звучанию даже молитвенное, лишь убедило в правильности гипотезы о таинстве стихотворения и разговоре в нем о самом сокровенном, — о жизни и смерти и возможном сценарии перехода отсюда туда, — которое заключает в себе текст.

Однако, если все же предположить, что речь идет о земной реальной женщине, то вероятен и упрощенный вариант прочтения стихотворения как пародии на свадьбу, свадебный обряд. Только вместо свидетелей окурков и два ключа, вместо заманчивого ложа первой брачной ночи лежание в постели поверх постельного белья и жалкая кровать, и жилище, которое больше ни на что не годно, кроме как не то, чтобы обойти его подобно шаманской пляске и разогнать в нём всё плохое и совсем плохое. И вместо свадебного танца жениха и невесты в свадебном платье, нагая женщина, встающая с постели и надевающая просторный балахон, то есть нечто совсем противоположное. И вместо разговора молчание, а вместо счастья сон, начертанный на пыльном секретере, сон, который не сбывся.

С. М. Шаулов: Очень интересно. Если пойти от ассоциации. С тем, что это в своём роде антисвадьба, допустим, развод, я согласен.

Р. Р. Вахитов: Аверченко говорил, почему празднуют свадьбы, но не празднуют развод? Во втором случае радости, как правило, больше.

Б. В. Орехов: Если принимать гипотезу о том, что главная тема стихотворения — это смерть, то нужно вспомнить, что и свадьба, и похоронный обряд — это обряды перехода и очень близки друг другу.

Р. Р. Вахитов: Да, но тут я согласен с Вами, это антисвадьба, это разлука, разлучение.

Б. В. Орехов: Если позволите, я тоже выступлю со своим вариантом анализа. В своём рассмотрении стихотворения я буду исходить из гипотезы, что текст Гандлевского строится в очень большой степени кинематографично. Поэтому очень любопытным для меня было замечание Рустема Ринатовича, который воспринял стихотворение аналогичным образом. Лирический сюжет — это последовательная смена легко визуализируемых постановочных планов, перемежающихся риторическими высказываниями (вот это — *ад и есть!*) или эмоциональными комментариями (<в жилище находится> *память о плохом*), отражающими внутренний диалог субъекта, появляющийся в кинофильме в виде закадрового текста. Это стихотворение-сценарий, которое состоит из пяти сцен, отделённых друг от друга несценичными лирическими репликами. Каждый такой комплекс, состоящий из двух соположенных друг другу элементов (кинематографического плана и внутреннего диалога), в большинстве случаев занимает одно четверостишие, за исключением четвёртого и последнего, пятого, где границы строфической формы и схемы выстраивания материала не совпадают. Опять-таки любопытно отметить в связи с теми выступлениями, которые уже прозвучали, что в четвёртой строфе то, что выламывается за рамки схемы, ровно совпадает с той точкой «синергии», синтаксической отмеченности, о которой говорила Рафаэла.

Р. Р. Вахитов: Независимое подтверждение получается.

Б. В. Орехов: Трудно сказать. Но пока можно констатировать некоторое сходжение в результатах разных анализов. Итак, такое композиционное устройство напоминает построение фольклорных песен, где, к примеру, в первой части строфы даётся пейзажная зарисовка, а во второй делается некоторое, не обязательно логически мотивированное первыми двумя стихами, утверждение, как, к примеру, в народной башкирской песне советского времени «Ленин-бабай»:

Дёмский дол великолепен,
Берега тенисты в чаще ив.
Славных, как наш гений Ленин, —
Не найти на всей земле таких¹.

Первая сцена представлена ещё нефокусирующимся взглядом «камеры», визуальный предметный ряд исключён. Главным модусом восприятия в этих условиях становится звуковой: «Всё громко тикает». Открывающий стихотворение звук часов вписывается в целую традицию подобных зачинов в русской поэзии: «Глагол времен! металла звон!» Г. Р. Державина из стихотворения также посвящённого теме смерти — «На смерть кн. Мещерского», а также тютчевское «Часов однообразный бой, / Томительная ночи повесть» из стихотворения «Бессонница». Однако вслед за громким тиканьем в тексте мы обнаруживаем не звук боя часов, а более тихие, может быть, ироничные, «спичечные марши», которые в сравнении с «глаголом времён» представляют собой стилистическое снижение, попытку ироничного отзыва о конечности своего земного срока.

Постепенно «в кадре» формируется фигура главного героя, который в одежде ложится, по всей видимости, на кровать поверх расстеленного на ней белья, что, разумеется, рождает необходимые автору ассоциации с похоронным обрядом. Как известно, покойник лежит на своём ложе одетым. Помимо этого — лечь на кровать в одежде — это знак крайней степени усталости. Кстати, усталость служит в языке взрослых своего рода эвфемизмом для обозначения в разговоре с детьми состояния алкогольного опьянения.

В этом месте от явно визуализируемой сцены следует переход к фиксации внутреннего монолога: «Ну-ну, без глупостей» — лирический герой пытается самовнушением преодолеть страх и обрести спокойствие, как мы знаем из дальнейшего текста, вполне безуспешно. Любопытно, что увещание, которое себе адресует герой, сделано, как нам представляется, «в кинематографическом духе», то есть такого рода репликами изъясняются зачастую голливудские персонажи.

Закадровый голос умолкает, начинается второй «монтажный кадр», представляющий статичный визуальный план в жанре натюрморта.

Окурок, который «теплится», может напомнить выражение «жизнь чуть теплится», об этом опять-таки, уже было сказано у В. Беспрозванного — эта

¹ Башкирское народное творчество. — Т. 9. Песни советского периода. — Уфа: Китап, 1996. — С. 140.

параллель возникла у нас совершенно независимо. Хотя даже чаще глагол «теплиться» употребляется со словом «надежда», как об этом свидетельствуют данные Национального корпуса русского языка¹. В то же время окурок — это то, что уже своё отслужило, метафорический знак оконченности жизненного пути. Ключи — своего рода указания на пограничность положения.

Снова следует переключение на внутренний диалог: «Вот это смерть и есть» — обозначается главная тема текста, своей риторической формой способная напомнить о тютчевском «Mal'aria»:

Всё та ж высокая, безоблачная твердь,
Всё так же грудь твоя легко и сладко дышит —
Всё тот же тёплый ветер верхи дерев колышет —
Всё тот же запах роз, и это все есть Смерть!..

Параллель вполне вероятная, тем более, что в текстах Гандлевского мы обнаруживаем и более явные тютчевские цитаты:

Бери за образец коллегу Тютчева —
Молчи, короче, и таи.

Слово «придурок» заимствовано из пласта разговорной лексики, снова снижающее стилистический регистр разговора о смерти.

Жердь, круговерть и твердь — Гандлевский перечисляет субстантивные слова (среди которых самое частотное, кажется, твердь), рифмующиеся со смертью. Кроме названных в корпусе русской поэзии удалось обнаружить инфинитивы простерть, терпеть, несть, зреть, петь:

На Велисария дерзает меч простерть,
И старцу-мудрецу в тюрьме подносит смерть
(Вяземский П. А. «Послание к М. Т. Каченовскому»)

Уже я вижу пред собою, Я вижу алчущую смерть, Готову над моей главою
Ужасную косу простерть, Уже железною рукою Она меня во гроб влечет (Венеитинов Д. В. «Освобождение Скальда»)

и т.д.

Избранные Гандлевским субстантивы вызывают специфические ассоциации, круг которых очерчен некоторой бытовой подоплёкой, об этом тоже у Беспрозванного говорится примерно в тех же терминах, что это представлялось и мне. Круговерть напоминает о белке в колесе, твердь — земная твердь, итог жизни и т.д.

Логика загадки, по своему условию, не упоминающей главное слово в своём тексте, вызывает ассоциации и с интимными отношениями со смертью, которые выстраивает Иван Ильич в повести Л. Н. Толстого, долго избегая называть её

¹ URL: <http://ruscorpora.ru/>

по имени. Так что приведённая параллель с «Анной Карениной» также можно считать своего рода указанием на общность выводов.

Далее мы снова наблюдаем переключение на визуальный сценичный ряд. С постели, на которую только что лёг в одежде герой, встанет женщина без одежды. Происходит «превращение» одной фигуры в другую, монтаж.

На стилистическом контрасте «праздного жилища» и рифмача и придурка не останавливаемся в свете его самоочевидности. Память о плохом или совсем плохом — тоже вызывает ассоциации со смертью, так как связано с известным латинским афоризмом *aut bene aut nihil*. Именно это «Или совсем плохом» «залезает» в четвёртую строфу, то есть нарушает схему именно в том месте, которое оказывается синтаксически отмеченным, как говорила нам Рафаэла.

На мой взгляд, фигура женщины, сначала нагой, затем в балахоне, читается всё-таки как душа, покидающая тело после окончания жизни.

Последняя строфа не содержит описания внутреннего монолога и полностью «сценична», что свидетельствует о полном исчезновении героя из пространства стихотворения, его «закадровый голос» умолкает, остаётся «прозрачная темнота» — противоположность настоящей «густой» темноте. Это тоже визуальный план, представляющий собой помимо прочего кинематографическую условную темноту, в которой, тем не менее, всё видно зрителю. Замечу, что эту оксюмороническую «прозрачную темноту» упоминали многие анализировавшие, она явным образом обращает на себя внимание.

Душа, покидающая тело, записывает сон, по всей видимости, приснившийся ей при жизни, то есть сон о жизни, вызывающий в памяти барочный мотив «жизнь есть сон».

В последнем кадре фокусированность изображения снова теряется, следует «затемнение» или, вернее сказать, «замутнение» кадра. В смысле построения визуального эффекта «вхождения» и «выхода» стихотворение построено кольцевым образом. Этот мой вывод смыкается с тем, что говорила Рафаэла о синтаксическом построении этого текста.

Таким образом, «кинематографическая гипотеза», принятая мной при описании композиции стихотворения Гандлевского, как мне кажется, согласуется с его образным рядом, то есть на данный момент кажется внутренне непротиворечивой. То есть, я не знаю, так ли это на самом деле и что есть на самом деле, но этот угол взгляда на текст мне представляется внутренне непротиворечивым, а стало быть, может служить хотя бы экспериментальным ключом для декодирования семантики текста.

Если в качестве опоры для дальнейших рассуждений вспомнить, например, классические строки Блока о кинематографе:

В кабаках, в переулках, в извивах,

В электрическом сне наяву.

(«В кабаках, в переулках, в извивах...»)

то кинематограф как внутренний каркас поэтической образности рождает ощущение нереальности, не вполне настоящего статуса происходящего. С этим

вполне согласуется и мелькнувший мотив «жизнь есть сон». И та ирония, о которой мы говорили, может быть проявлена и на таком глобальном уровне организации текста, и поставить под сомнение всё, что там говорится, то есть может происходить отстранение автора от говоримого.

С. М. Шаулов: Хорошо.

Р. Р. Вахитов: На это ведь всё поэт смотрит отстранённо, действительно. Это всё уже давно прошло, наверное.

Б. В. Орехов: Ещё один текст имеется в нашем портфеле — от писателя Сергея Алхутова.

С. Алхутов

Анализ одного стихотворения

Координатор семинара «Третье литературоведение» Борис Орехов предложил мне, как и другим участникам этого семинара, проанализировать стихотворение Сергея Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...».

Предложение это было сделано в конце апреля 2008 года, времени прошло достаточно (пять месяцев), и я трижды честно возвращался к чтению предложенного к анализу текста.

Всякий раз меня останавливало отсутствие в тексте понятного мне ответа на вопрос: «Зачем?».

Как известно, всякая деятельность характеризуется, среди прочего, наличием мотивации. Несомненно, это должно быть верно и для читательской деятельности, без которой невозможен анализ текста.

Поскольку ответа на вопрос, зачем мне нужно это стихотворение Гандлевского, я в себе так и не нашёл, я начал анализировать мотивы, которыми руководствовался, читая те или иные культурно значимые тексты.

Вышла достаточно любопытная картина.

Прежде всего мотив к началу чтения в большинстве припомненных мною случаев отличается от мотива к его продолжению. Я могу начать читать текст:

1. если знакомый мне и значимый для меня человек заявляет, что текст написан красиво (так я начал читать «Повелителя мух» Голдинга, так же точно я начал читать Лема)

2. если ряд знакомых мне и значимых для меня людей заявляет, что на изложенных в этом тексте мыслях построена значительная часть ментальности современного человека (так я приступил к чтению трудов Платона, ориентируясь на мнения знакомых)

3. если текст упомянут в другом тексте, который я читаю, в качестве важного (так я пытался читать «Математические начала квантовой механики» Йоганна фон Неймана, ориентируясь на упоминание этого труда в «Порядке из хаоса» Ильи Пригожина)

4. если знакомые мне люди заявляют, что проблема, которая меня интересует, хорошо освещена в некоем тексте (так я приступал к чтению статей Ролана Барта)

5. если название книги понравилось мне своей парадоксальностью (так я начал читать «Эгоистичный ген» Ричарда Докинза)

6. если подавляющее большинство моих знакомых говорит, что автор некоего текста — великий писатель (так я приступил к чтению стихов Пастернака)

7. если текст пришёл на рассмотрение мне как редактору (им несть числа)

Все припомненные мной поэтические тексты, прочтённые мной в зрелом возрасте раньше, чем услышаны в устном исполнении, я начал читать благодаря первому и второму из перечисленных мотивов, за исключением стихов Пастернака.

Здесь следует заметить, что большинство перечисленных мной произведений не относятся к числу художественных. Исключение составляют «Повелитель мух», проза Лема, стихи Пастернака и тексты, присланные мне как редактору литературного портала.

Чтение стихов — занятие весьма своеобразное. По крупному счёту стихи чаще всего отличаются от художественной прозы длиной. За исключением, пожалуй, стихов Тимура Кибирова, длинные поэтические произведения, написанные современными авторами, мне неизвестны.

В силу небольшого объёма поэтические тексты объединяются в сборники и читаются обычно (во всяком случае, мной) в составе сборников.

При чтении стихотворения в составе авторского сборника мной движет несколько мотивов. Первый — это своего рода инерция (это сборник, и я уже начал его читать), помноженная, возможно, на желание достаточно полно ознакомиться с творчеством автора. Этот мотив следует считать стартовым и включить в приведённый выше список мотивов к началу чтения. Ему может содействовать либо противостоять мотив к продолжению или, соответственно, прекращению чтения (этих мотивов я здесь разбирать не буду, поскольку разбор вышел бы достаточно сложным). В случае, если мотив прекратить чтение окажется сильнее стартового мотива, я пропускаю стихотворение в сборнике и просматриваю несколько следующих. В подавляющем большинстве случаев при одном прочтении в составе сборника встречаются тексты, «цепляющие» меня в существенно большей или меньшей степени; при следующем прочтении «зацепить» могут другие тексты того же сборника. Одинаковое по силе воздействие (всегда одинаковое) на меня, пожалуй, оказывали только сборники графоманской лирики.

В случае стихотворения Сергея Гандлевского «Всё громко тикает. Под спичечные марши...» мотивационная схема выглядит уникальным образом. Это, с одной стороны, поэтический текст, и как таковой он требует (для меня) помещения в контекст сборника. Стартовые мотивы — 6 и 7 из приведённого выше списка. Они существенно противоречат друг другу: если все знают, что Гандлевский великий поэт, то внутри себя я совершенно не понимаю, почему стихотворение великого поэта прислали на рассмотрение мне. Таким образом, уже на старте читательской активности происходит сбой.

Это непонимание того, зачем я читаю предложенное мне стихотворение, я проношу через всё его чтение.

Р. Р. Вахитов: Ну, это скорее, самоанализ.

Б. В. Орехов: А разве любой анализ литературного произведения не является в той или иной мере самоанализом?

Р. Р. Вахитов: Ну, в таком более сложном смысле.

Б. В. Орехов: Есть ли какие-то соображения, реплики, которые могли бы ре-зюмировать сегодняшний методологический эксперимент? В первую очередь он замысливался как прочтение не столько текста Гандлевского, сколько текста литературоведения. Я для себя обнаружил то, что разные анализы пересекались в ряде случаев, они не были совершенно изолированы друг от друга. Насколько много у них было точек пересечения, зависело, на мой взгляд, от избранного подхода (сами подходы тоже сегодня обсуждались). Имманентный анализ, вне биографического контекста, высветил особую отмеченность стихов «где память о плохом / Или совсем плохом», кольцевую композицию текста, сосредоточивался на теме смерти как основной для стихотворения. Несколько раз звучала мысль о визуальном характере, лежащем в основе стихотворения. Возможно, это просто совпадение, но два раза в разных исследованиях звучало имя Л. Н. Толстого. Независимо друг от друга возникли ассоциации с кинофильмом, особенное внимание привлекло словосочетание «прозрачная темнота». Так что некоторые общие впечатления могут быть от текста.

С. М. Шаулов: Не просто некоторые общие впечатления, я думаю, а некоторая духовная объективность текста существует, в которой разными путями, так или иначе, пересекаются эти анализы.

Р. С. Бакаев: На мой взгляд, это решается достаточно просто. Во-первых, текст написан человеком, погружённым в определённую культуру. Символы этой культуры им восприняты. Во-вторых, анализы сделаны людьми, погружёнными в ту же самую культуру, эти же самые символы ими тоже восприняты. Отсюда и перекличка смысловых похожестей.

С. М. Шаулов: Кстати, «прозрачная темнота» — это, наверное, цвет хаоса.

Р. Р. Вахитов: Да, наверное. Ведь у Гесиода хаос — это не какая-то чернота, а именно пустота, насколько я понимаю.

С. М. Шаулов: Хаос — это смесь всего. И, если уж на то пошло, то это смесь тьмы и света.

Р. Р. Вахитов: Это какое-то правещество, из которого тьма и свет рождаются, скажем так.

С. М. Шаулов: А там они должны разделиться. И библейский текст начинается с разделения света и тьмы.

Б. В. Орехов: «Она ещё не родилась, она и музыка, и слово...». А для меня совершенно не так, потому что хаос, о котором вы говорите, для меня ассоциируется с чем-то жёстким, может быть, даже несколько брутальным, а я в «прозрачной

темноте» вижу что-то хрустально-сделанно-хрупкое.

Р. Р. Вахитов: Нет, хаос не может быть жёстким, он наоборот мягок, он пластичен, из него всё творится. Из него рождается жёсткость, а он может быть чем угодно.

Б. В. Орехов: Я бы тогда сделал акцент в своей реплике на слове «сделанный», которым хаос не может быть.

Р. Божич-Шейич: Какая разница между прозрачной темнотой и полумраком?

Б. В. Орехов: Я думаю, в форме выражения, которая значима.

Р. Р. Вахитов: Прозрачность — какой-то синоним чистоты, да? Тоже инте-ресно.

Ю. М. Камильянова: Полумрак прозрачности не имеет.

Р. Р. Вахитов: Может быть, прозрачность — это как раз тронутость каким-то порядком, какой-то гармонией.

Б. В. Орехов: Вот-вот. Мне как раз хотелось обратить внимание именно на этот аспект смысла. Почему я и не могу этот образ с хаосом ассоциировать.

С. М. Шаулов: Все говорили о том, что тикают часы, а написано: «*Всё тикает*».

Р. Р. Вахитов: У Гандлевского и в автобиографии говорится, что всё тикает — и гости, и посуда.

Б. В. Орехов: Почему я и говорил, что это модус слухового, а не визуального восприятия. Когда мы говорим «тикают часы», мы фокусируем взгляд на предмете.

Ф. Цацан: Этот последний текст, авторства С. Алхутова затрагивает один важный аспект. Действительно, в наше время возникает не только вопрос, что сказано, и кем сказано. Если кто-то, кому можно верить, укажет на этот текст, то этот текст важен. Мы живём сегодня в мире, где проблема аутентичности самая главная. Я думаю, что человек, который читает стихи Гандлевского, прочтёт и его прозу. Этот контекст гораздо ближе, чем он был бы в комментариях Бродского. Однажды его попросили, и он написал какие-то комментарии, и они не имеют такого значения, как автобиографическая повесть.

Р. Божич-Шейич: Это с одной стороны. Но текст должен быть самостоятельным.

Р. Р. Вахитов: Сергей Михайлович же сказал, что и без упоминания той ситуации, в которой существует этот текст, он уже имеет эстетическую ценность. Даже когда мы не знали, что Гандлевский писал это с похмелья о реальной ситуации, всё равно рождался эстетический эффект.

Ф. Цацан: Это стихотворение для нас немного загадочно, но если судить по литературным приёмам, оно очень простое. Кроме упоминавшегося здесь оксюморона, мы видим здесь одну метафору, спасибо вам, Юлия Марковна, за анализ «спичечных маршей», это действительно довольно загадочное место, которое трудно разгадать.

Р. Р. Вахитов: А мне понравилось, как Беспровзванный сказал, что это похоже

на то, как гремят спички, когда трясешь коробок.

Ф. Цапан: Я долго думал, что это единственная немотивированная строка.

С. М. Шаулов: Я, кстати, тоже не мог этого понять.

Ф. Цапан: Герой ложится на кровать, слышит спички в кармане. Но почему марши? Это либо действительно свадебные марши, либо опять вещественность, которую мы видим в образе ключей, и которая подготавливает ритмический катарсис последней строфы.

Р. С. Бакаев: Мне кажется, нужно как-то суметь выработать метод или приёмы, которые бы способствовали раскрытию смысла текста. Я слушаю это стихотворение в очередной раз, и каждый раз для меня открывается его новый смысл. Я уже запутался: то смерть, то муза, то он напился. Философские тексты в этом смысле намного проще.

Р. Р. Вахитов: Да нет, это не так. Существует огромное количество комментариев.

Р. С. Бакаев: Есть фиксация категорий, нет дефиниций.

Р. Р. Вахитов: Дефиниции есть, только у каждой школы они свои. Материя для марксиста не то же самое, что для платоника.

С. М. Шаулов: И философия.

Р. Р. Вахитов: И философия тоже.

Р. С. Бакаев: Но нам нужно стремиться к пониманию текста.

Ю. М. Камильянова: Самой беспронимчивой оказывается синтаксическая модель.

Р. Р. Вахитов: Она гносеологически уютна, потому что к каким-то результатам прямым приводит.

Р. Божич-Шейич: Мне было интересно анализировать это стихотворение. Я вообще человек увлечённый, поэтому я немного сопротивляюсь, когда мне говорят, что что-то написано в книге, что «Гандлевский мне сказал» и т.д. Я стараюсь смотреть на этот текст так, как на него будут смотреть через тысячу лет.

Р. Р. Вахитов: Когда забудут, что Гандлевский пил водку.

Р. Лейбов

1. Хрестоматийное пушкинское «Три ключа», которое тут бы пригодились больше руслановской коллокации. Я не уверен, кстати, что это — как, впрочем, и два ключа из «Руслана...» — прямая отсылка, но тема памяти в тексте Гандлевского по крайней мере находит тут корреспонденцию.

2. Ещё одно место текста — «отцы, учителя» — скрыто отсылает к зачину пушкинского переложения великопостной молитвы.

3. Ну и коли речь зашла о шестистопных ямбах, следует упомянуть ещё один текст, написанный тем же размером (уже с перекрестной рифмовкой, в отличие от пушкинского александрийского стиха, но с жесткой цезурой, впрочем, с отклонением в одном стихе первой редакции) — «Пиры» Пастернака, «мужская цезура» которых воспроизведена в последней строфе стихотворения Гандлевс-

кого. [Книга М.Л. Гаспарова и К.М. Поливанова у меня затерялась в дебрях библиотеки, поэтому прошу поставить непристойную ссылку: см.: <http://ivgi.rsu.ru/article.html?id=51566>] Ср.: Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача... — Наследственность и смерть — застольцы наших трапез (насчет родства сахарницы с анапестом-мышью и пепельницы с окурком, а также сюжета побега/оставления жилья в последних частях обеих пьес, как и о том, насколько в стихотворении Гандлевского отразился пастернаковский мотив разлуки, наиболее памятно представленный в стихах из романа, судить не берусь).

Что до методологических соображений, то мне, как тартускому выпускнику, конечно, ближе всего подход В. Г. Беспрозванного.

С. С. Шаулов

О строке «Отцы, учителя, вот это — ад и есть!»
в контексте творчества Ф. М. Достоевского

У Достоевского источник этой недословной цитаты звучит так: «Отцы и учителя, мысля: “Что есть ад”», это слова старца Зосимы. Далее следует рассуждение об аде, смысл которого сводится к тому, что ад Зосимы — это психологический ад, невозможность более любить кого-то. Думаю, что и сам Достоевский к Зосиме присоединяется в этом. Что касается пушкинских аллюзий, уже отмеченных у Лейбова, то это строка — ритмическая ассоциация с «Отцы-пустынники и жены непорочны...». В этом случае происходит существенное усложнение контекста. Получается, что стихотворение нужно рассматривать и в контексте Достоевского, и в контексте Пушкина. В контексте Достоевского это стихотворение можно проинтерпретировать как иллюстрацию этого психологического ада, его сюжетную развёртку.

В творчестве Достоевского часто обнаруживает себя заимствованный у Тургенева мотив мужского психологического бессилия перед женщиной. Он есть в «Записках из подполья», в «Бесах», и видимо, обусловлен биографически. Встреча героев Достоевского всегда — коммуникативная неудача, всегда взаимомучение. Там уже не идёт речи о моральной проверке героев, которая была основной для Тургенева, это наказание. В «Бесах» это видно особенно хорошо, где Достоевский рисует последнее свидание Ставрогина с Лизой. С этой сценой «сюжетно» соотносится и стихотворение «Всё громко тикает. Под спичечные марши...». Текст Гандлевского находится в русле этой традиции. И вообще (и ритмически, и интонационно) здесь наблюдается возврат к классической традиции русской литературы, нельзя согласиться с теми, кто видит в этом стихотворении постмодернистскую игру и на собственные оценки Гандлевского, разумеется, ссылаться не следует: они ничего не значат. Скорее, это реактуализация идеологии Достоевского. Дополнительные контексты понимания текста Гандлевского следовало бы искать среди тех авторов, которые заимствуют из традиции Достоевского моменты психологического перенапряжения и снимают этическую составляющую, превращая их в декадентство (Л. Андреев, А. Белый).



С. Гандлевский

Я не учёный-филолог, чтобы ставить отметки коллегам, верно они меня поняли или неверно. Я автор, имею полное право не понимать своих собственных сочинений. Это — азбука. Да и нескромно было бы. Это первое.

И второе. Как автору мне, разумеется, дорого всякое внимание к моим писаниям. Больше мне сказать нечего. Большое и совершенно искреннее спасибо за внимание и за честь стать предметом научного разбирательства. Всё.
