

*Владимир И. Заика**

**КОММЕНТАРИИ В ПРЕДЕЛАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ
(АНАЛИЗ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. ГАНДЕЛЬСМАНА)¹**

Объектом нашего исследования является художественный текст с разнородной речевой тканью: чередованием стихотворений и прозаических фрагментов. В тексте 29 нумерованных фрагментов, которые имеют одинаковую двухчастную структуру: стихотворение и прозаическая часть, формально поданная как комментарий к стихотворению (далее мы будем указывать порядковый номер фрагмента в скобках). Приведем в качестве примера один из фрагментов:

- (2) Здесь, в дне солнечном (пока я здесь)
вы идете, грех мой смертный
равен счастью тех
деревьев с изгородью светлой,
здесь, пока рука звонит
женщины, с которой двое
нас – ведь по двое живут, –
мне слепит глаза живое,
я в окно молюсь,
и грех мне застит
свет (дрожал и лепетал: боюсь),
как в окне их медленное счастье,
и река, где я мальков,
закатав штаны, ловлю,
отражает сына, он стоит в снегу,
я о чем-то говорю: люблю,
вижу я еще веранду,
и в саду рыданье
слышу, что я сделал им,
почему им смерть моя страданье...

* Новгородский государственный университет.

¹ Гандельсман (2000), а также <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/5/gandelsm.html>.

Дело происходит в комнате умирающего, точнее: в его сознании. Еще точнее: в сознании автора, находящегося в той же комнате и в сочувственном порыве взявшем на себя воображение и прямую речь отца. Комната, а это явно столовая за всем присущим ей книжным и буфетным стеклом, освещена в угоду мгновенно проступившей пыли. Умирающий не может видеть деревья, стоящие по пояс в окне, но, увидев – легко переместил бы эпитет „светлый”, который должен принадлежать листве, на несуществующую изгородь. За него постарался автор, замерший в дверном проеме и полагающий, что самые противоположные чувства уравниваются перед лицом смерти, уравниваются не в силе, а в значении, которое перестает быть этическим. Пожалуй, он думает, это уже не чувства, но видения. К сожалению, этическое звучание (грех) появляется и выдает присутствие отнюдь не умирающего, а потому и не свободного от этической шелухи автора. За словом „грех” (неуместно грохочущим) скрывается припадок трусости (бегство от хулиганов), испытанный автором в подростковом возрасте (и бросившим в беде друга) и наскоро приписанный умирающему. Оттого и возникает в стихотворении сын, перепутываясь с отцом, еще раз подчеркивая равенство всего со всем (в этом четверостишии также времен года: лета и зимы). Все странно отныне: почему люди живут по двое? иногда произносят слово „люблю”? страдают от смерти близких? В последней строфе автор неожиданно вспоминает приятеля, жившего когда-то в пригородном деревянном доме. На девятый день после смерти матери, в огороде, где они жгли сухие листья и пили вино, он отошел по мосткам к кусту смородины и разрыдался. Таким образом, действие переносится на веранду, и читатель, естественно, никогда не увидит столовую в городской трехкомнатной квартире, на которую столь безосновательно рассчитывал автор. Заметим также, что разрушение единой картины началось с того момента, как он закатал брючины (отцу) и вошел с ним в реку, полагая, что летейским водам безразлично, впадает ли в них Нева или деревенская речка (как в данном случае). По мнению комментатора, воды забвенья должны приливать к решеткам стиха, но – никак не затоплять его. Все же размытость места действия (город, деревня и пр.), вероятно, входит в замысел. Где прошлое? Для человека, расстающегося с жизнью, – везде (или нигде).

Комментарии, имеющие место в художественных текстах, относятся к типу явлений, называемых **метаречевыми**. Это и объяснение агнонимов, разного рода диалектных слов, например, у М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого, В. И. Даля, и толкования персонажами своих (письменных и устных) текстов, например, у Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. Платонова, В. Набокова и авторские отступления относительно свойств русского языка и вообще языка, то, что называется **филологичностью** (А. Белый, В. Набоков), и разнообразные проявления интертекстуальности. Можно сказать, что комментарии и интерпретация художественного текста в художественном же тексте – явление довольно обычное. Любой фрагмент текста в тексте, а также любой случай интертекста – так или иначе имплицитная интерпретация фрагмента или целого текста. Определенного типа интерпретацией можно считать и пародию. Обсуждение персонажами текстов (в том числе реплик) собеседников и вовсе не нуждается в иллюстрации.

Типологически близкой *Разрыву пространства* формой является сочетание предуведомлений со стихами у Д. А. Пригова. Предуведом-

ление может быть как метаречевым компонентом специфической художественной модели, так и самодостаточным самостоятельным художественным текстом (Пригов 1996). В цикле стихов *В СМЫСЛЕ* после предуведомления *Проблема переадресовки или взятия на себя ответственности не за высказывания (это просто ужас! это человеку и не по силам!), а за слабое и безответное толкование, бормотание толкования – кого только не мучит это!* следуют 18 текстов сходной конструкции, в которых толкование в пределах стихотворения становится компонентом его художественной структуры:

Коля колол колоду
 В смысле реальность и коммунальное бесстрашие
 Клава клевала клевер
 В смысле смиренность и предание себя в руки неведомому
 Клавдий колдовал над кладом
 В смысле риск неоправданного знания и
 бархатная смутность предвидения.

Интересно, что кроме сопровождения аллитерированных строк высказыванием-толкованием, несколько текстов имеют обратную последовательность, что подчеркивает „равноправность” текста-толкования и текста толкуемого:

Оценке подлежат прежде всего свойства неизбежности
 В смысле вклад Клавы в колдовство
 Повороты нынешней ситуации порой трагически непредсказуемы
 Михаил Леху нахамил [...] (Пригов 1994: 48, 49, 53).

Как видим, здесь рефлексия эстетизируется и в стихотворении, и в предуведомлении.

В *Разрыве пространства* В. Гандельсмана в большинстве глав комментариев четко и последовательно противопоставляется комментируемому. Собственно в заголовке уже указаны основные „движущие силы” формирования смысла произведения. Это два типа текстов (стихи, комментарии); основное отношение, или функция (объяснение); иерархия (комментарии подчинены стихам). Неопределенность цели подобного совмещения (зачем нужен комментарий, если написаны стихи) подчеркивается и усугубляется эпиграфом: *То, что поэт говорит о своей вещи, далеко не принадлежит к лучшему, что о ней можно сказать. К.-Г. Юнг.* (Заметим попутно, что комментарий – это некое дополнение к вещи, а если говорится о вещи, то это, вероятно, уже интерпретация. В рассматриваемом произведении имеет место и то и другое).

Все, что включено в текст (если, конечно, это включено в текст самим автором), мы рассматриваем в пределах **художественной модели**:

предисловия о „найденной” рукописи, „замечания для господ актеров” или читателей, комментарии, сноски, семантизацию агнонимов, переводы иноязычных наименований и высказываний и пр. Поэтому толкование тех или иных фрагментов текста находятся не **вне**, а **в пределах** художественной модели. *Разрыв пространства* мы рассматриваем как специфическую художественную модель, которую в жанровом отношении можно определить, например, как повесть, с чередующимися стихотворной и прозаической „долями”.

Паратекстуальный указатель (*Комментарии к стихам автора*), служащий экспектационным ориентиром, имеет статус приема, так как обуславливает определенное ожидание, на фоне которого возникает эффект **обманутого ожидания**.

Определяя специфику эстетической реализации языка, мы предложили трехкомпонентную схему художественной модели: 1) **реалии** (в том числе лица) в ситуациях, действиях, отношениях, пейзажах и пр.; этот компонент – традиционный объект наук о литературе и языке литературы; 2) **повествующее лицо**, субъект речи (эксплицированный или неэксплицированный), от которого ведется лирическая или эпическая речь (в лирике – исследуется лирический герой, в прозе – повествователь); значительная часть плана выражения „затрачена” на создание „маски” (образа) рассказчика, 3) конкретный этнический язык, рассматриваемый не только как средство, но и как объект художественного моделирования (Заика 2000: 167–180).

Соотносимым с художественной моделью является **референтное пространство**, то, что воссоздает в своем сознании читатель в результате восприятия художественного текста. Термины художественная модель и референтное пространство подчеркивают отличия аспектов рассмотрения художественного текста: **ономасиологического** и **семасиологического**. Художественная модель не вмещается в интенцию автору, но является понятием операциональным, упорядочивающим исследовательские процедуры.

Далее мы рассмотрим *Разрыв пространства* в аспекте повествующего лица и реалий, сопоставляя стихотворную и прозаическую доли повести и обнаруживая, с одной стороны, различия эпической (прозаической) и лирической (стихотворной) художественной моделей, а с другой – специфические черты художественной модели вообще.

Специфичность формы мы рассмотрим вначале в аспекте субъекта речи. Самим жанром задана двойственность этого субъекта: это, во-первых, **лирический герой** (традиционно понимаемый субъект лирики, образ поэта), а во-вторых, **комментатор**, воссоздающий прототипическое пространство стихотворений. Причем, в соответствии с жанровыми признаками комментария, говоря о субъекте речи стихотворения, комментатор характеризует **автора**.

Не останавливаясь на свойствах категории лирического героя, отметим только некоторые (необходимые нам в дальнейшем) особенности его экспликации.

В стихотворениях субъект, как видно из приведенного примера (2), обозначается местоимением первого лица: *...я не понимал, ...я вспомнил* (8); *...я стою, ...я не лгу, ...елку пойду зажгу* (14); *...я все утратил, ...отвернулся и забыл* (15); *...вспомнил я, ...не мог заснуть* (27); *...свернем с дороги, ...обернемся* (5); *...мы просыпались, ...или, ...когда оглянулись, стало тревожно* (9); субъект также эксплицирован обращением к „ты”: *...кто с тобою так нежен* (3), в том числе к себе: *...спи неумный ум* (18). В некоторых стихотворениях субъект не обозначен вовсе или обозначен косвенно, например, посредством описания проявлений человека: *...зрение, ...слух, ...тела дышащее строение, ...шаг, ...воля к движению, ...ток крови, ...вспыхивает мозг* (19). Однако даже наличие выраженного субъекта не позволяет однозначно установить принадлежность признаков, проявлений, например, в (1):

О, согбенность,
слезливость, плаксивость, завал,
крышечки, тряпочки, бедность,
всё, всё, всё, я устал,
чушь, осколки, заплатки,
разве так у других,
слабость, вздохи в осадке,
преувеличенность их,
так вот глухонемого рассказа
мык один изнутри,
иль во тьму туда водолаза
соскользнувшего пузыря,
и проклятья на людях, и стоны,
сытых отпрысков их
стыд за них раздраженный,
всё, всё, всё, никаких...

В этом стихотворении неустановима принадлежность (своя или наблюдаемых людей) свойств: *...согбенность, ...слезливость, ...плаксивость*; ощущений: *...усталость, ...слабость, ...стыд*; речи (слышимой или произносимой): *...все, все, все я устал, ...разве так у других, ...все, все, все, никаких, ...мык, ...проклятья, ...стоны*. То же самое в (2): при наличии выраженного субъекта *...пока я здесь*, неустановимы иные участники, обозначенные местоимениями: *...вы идете, ...их счастье, ...я сделал им, ...им смерть моя*.

Неопределенность субъекта высказывания в лирике значит не его нерелевантность, а то, что воспринимающей «становится на его место».

И это важнейшее типологическое свойство лирики, в которой важен не столько объект описания, сколько субъект высказывания.

Неопределенность и „несущественность” субъекта в том, что лирика – это состояние переживания такого, когда всякое свойство, всякое проявление может и должно одновременно быть и наблюдаемым и производимым, то есть и чужим, наблюдаемого субъекта и моим, меня, страдающего в перевоплощении.

Функцию этой неопределенности субъекта комментатор определяет так: *...Оттого и возникает в стихотворении сын, перепутываясь с отцом, еще раз подчеркивая равенство всего со всем... (2).*

В прозаической доли повести повествователь эксплицирован в форме комментатора. Такая «маска» позволяет (в отличие от традиционных типов: участника, наблюдателя и пр.) формировать образ персонажа (автора, поэта) в процессе восстановления прототипа лирического героя стихотворений.

Позиция комментатора, противопоставленная автору, разнообразно «декорируется». Грамматически комментатор в повести обозначается как третье лицо. Это естественное для научного повествования «устранение» субъекта: *...По мнению комментатора... (2), ...Комментатора сейчас, однако, интересует человек (А.), лежащий на диване в темной комнате (26), ...Комментатора интересует так называемый процесс мышления А. (26).* Перволичное обозначение комментатора появляется уже в (11): *...Мое дело – комментарий, а не оценка. Не тыча пальцем, все же замечу, что... и в (13): ...Автор вправе сокрушаться, но повторенное „что я мог сделать” звучит несколько самовлюбленно и, я бы сказал, лиричнее допустимого.* Оппозиция комментатор/автор формально поддерживается до конца повести.

Стилистику комментария составляют и в целом громоздкий синтаксис, и клише: *...Заметим также, что... (2), и маркеры неуверенности: многочисленные употребления *возможно и вероятно*, выражающие предположительное подтверждение прототипа: *...Вероятно, осенний поздний вечер в отчем доме, из тех, что... (23).**

Оппозиция комментатора и автора (А.) подчеркивается как выражением солидарности: *...Мы согласны с А. ... (25), так и многочисленными критическими пассажами, по поводу компетентности автора, соответствия реалий стиха прототипу, поэтической техники и поэтического результата: *...Умиравший не может видеть деревья, стоящие по пояс в окне (2), ...Явная попытка А. придать стихотворению вещественную кривизну и скрыть швы. Указательное местоимение „там” служит этой цели, направляя световой луч на небожителя и примирительно оглядываясь на остающийся позади собор (10), ...Знакомая ползучая тема. А. не ведает, насколько она разработана (особенно Прустом) (20), ...Прежде**

всего – выдуманная концовка. Увидеть дождь в зеркале, висящем в комнате, а тем более – только в углу зеркала, А. не приходилось (23), ...одна неточность: черный прицеп окна, который таковым может оказаться только снаружи, поскольку изнутри он зашторен (23).

На протяжении 25 глав комментатор соотносит, „сближает” автора и лирического героя (это основной вектор традиционного комментария): *...В комментируемом стихотворении мы находим А. вне этих проблем (19).* При этом комментатор как субъект-повествователь, имеющий неограниченную осведомленность, нефиксированную точку зрения и находящийся за пределами пространственно-временной определенности описываемой действительности, формально дистанцируется от персонажа, называемого автором. Однако в (26) наблюдается металепсис, то есть вторжение повествователя в диегетический мир (Женетт 1998: 245): комментатор „нисходит” в пространственно-временные пределы описываемого мира: *...пока он [автор] отбрасывает раздавленную жабу, впотьмах застигнутую на мостовой [...], и мелькнувшее в уходящей молнии соображение, что ни одна мысль не додумана до глубинного холода, до спокойствия и одиночества, что она и не хочет быть додуманной, потому что строку питает блудливый стыд, что нет ни простодушных, ни мыслящих, зато тьма чувствующих, не согласных ни за что звериный и примитивный свет вдохновения променять на ум, что и он (А.) таков, и хуже всех весьма, пока все это длится и стихотворение невольно приобретает черты усталости, потому что в него слишком многое не допущено, – я под покровом темноты высаживаюсь на Литейном, недалеко от А. десятилетней давности (26),* и далее: *...Идя в сторону нашего бывшего жилья, я не могу отвязаться от только что наблюдаемой картинки в троллейбусе (26).* „Пристрастие” комментатора к точной топографии оборачивается указанием своих же координат: *...Дописываю эту страницу уже в гостинице (26), ...Живу я сейчас в гостинице, впритык к Крестам (28).*

Не останавливаясь на целом ряде иных интересных смещений, отметим, что описанные трансформации приводят к тому, что оппозиция комментатор/автор к концу повести нейтрализуется.

Заданная оппозиция комментатор/автор делает заметными и иные проявления ее нейтрализации. Как мы отмечали, стилистические атрибуты комментария состоят в громоздком синтаксисе, употреблении клише и пр. Речь стихотворения-объекта и метаречь комментария составляют самую контрастную пару. Однако стихотворная речь в *Разрыве пространства* включается и в текст комментария.

В повести есть стихотворные высказывания нескольких видов: кроме **внешних** объектных: предшествующих и четко противопоставленных комментарию, также стихотворения **внутренние отчужденные**, „иные”

(обычно „ранние” или сторонние, или потенциальные) стихотворения, которые являются иллюстрациями поэтических установок и потому объектом, но не комментария, а оценки, обычно ироничной, например, в обильной внутренней стихотворениями (19): *...Это время года и время суток, помимо особенного, с брусничной искрой уличного освещения и воздуха, не умеющего скрыть своей одаренности, имеет шелковую подкладку легкого демисезонного пальто, в котором А. выходил пятнадцать лет назад из своего подъезда во двор, сочинив одно из первых (подражательных) стихотворений: „Когда с дерев сползала тень густого, горького отвара, на черный траур тротуара сбегал я с девяти ступень. И шел на зов проклятой тьмы, туда, где, серый снег тираня, туман лизал живые раны уже мертвевой зимы...”*; далее следует еще один прокомментированный поэтический фрагмент: *...К тому же времени относится пассаж: „По крайней мере, улица – ничья, по крайней мере, фонаря ночного непостижим, впервые или снова, безумный свет, достигнувший плеча. По крайней мере, город-нелюдим принадлежит единственному Богу, придумавшему чудную тревогу среди черных дней и белых льдин...”* В отличие от первого, где на эпитет „проклятый” у А. не было никаких оснований (кроме графоманских), здесь в оговорке „по крайней мере” наблюдается некоторая, с горчинкой, реакция на мир. Это ваше и это ваше, но улица-то, по крайней мере, ничья и принадлежит сердцу поэта (19). Пример „возможного” варианта: *...В первой строфе слышен отголосок новоселья у подруги С. „Нежные ночные мотыльки, празднующие новоселье. Как завидовал я им – легки! Как любил их зыбкое веселье...”* – так можно было воскликнуть, но тут же тянуло смотреть за окно, в дожизненную бездну, на черный зимний пустырь, освещенный за свой счет, то есть снегом (20).

От них существенно отличаются **внутренние неотчужденные** от прозы фрагменты, которые чаще синтаксически и пунктуационно выделенные в отдельное сверхфразовое единство и отдельный абзац, например: *...Через много лет, когда отец уже умер, а мать умирала, простившись, не зная, увидится ли с ней еще, он сел в такси и устыдился своего мелкого давнишнего стыда...*

Нервы... Сборы на поезд... Как бы к сроку поспеть... Старикам беспокоясь в полумраке сидеть; ничего не осталось, никому не грози, полоумная старость, ожиданье такси; эти проводы схожи с тем, о чем умолчу; я такой же, я тоже никуда не хочу...

Такого рода бормотанием он пробовал извиниться за свою прежнюю стыдливость, настоящую, конечно, на малодушии (1);

[...] О живи, живи, живи, там, за мостом черноты, дорастворенной в крови, горем, вывихнутым стыдом, через мозг паром обморочным подниму свой состав, осядет солью, насквозь пробегаю мозговую тьму,

то ли, выветрившись из глазниц тканью глаз, шелком быстрым, как сполохом зарниц, доизбуду нас (29).

Внутреннее неотчужденное стихотворение появляется как результат трансформации комментария к внешнему объектному стихотворению:

...Гроза идет всю ночь, и сон, являясь доступным средством привыкания к миру без тебя, надиктовывает ему что-то о левой (изнаночной) стороне грома: о тишине.

Что это? – слой за слоем так гром отслаивает глыбы и в вагонетках воздух гиблый откатывает из забоя, и тишина всей плотью плоской окно заливает тесно, глухой улиткою с присоской... – все то же, но тебе здесь места нет, даже если ты ничтожен, с глаз спала пелена, и зренью дано – но без тебя! – все то же, как этому стихотворенью (18).

В комментариях также присутствуют и неявно версифицированные, невыделенные, неотчужденные внутренние фрагменты, характеризующиеся едва заметными стихотворными признаками: ритмом, рифмой. Например, *...затем, через несколько лет, известие о его смерти и нераздумывающее горе В., когда А., без подготовки, сообщил ей об этом на кухне, и она заплакала, стоя к нему лицом, – окно за спиной, – темным лицом, тут же погасшим в ладонях (22), ...А. представлялось примерно так: ни один Ад его не примет, поскольку пошлость льется рекой, полной скуки по самое устье (19).* Нам не кажутся дактиль в (22) или анапест в (19) случайными. Фрагмент *...Вижу улицу сегодня днем – логарифмическую ее линейку плюс таблицы Брадиса новостроек – и на пороге магазина женщину. „Зачем ты водку?“ – спрашивает ребенок. „Чтоб дома было“. Улица гаснет (29)* как версифицированный характеризуют инверсия *...логарифмическую ее линейку*, конечные слова строк *...новостроек – ребенок*, двустопные ямбы *строка-решилка*. Фрагмент *...Все странно отныне: почему люди живут по двое? иногда произносят слово „люблю“? страдают от смерти близких? (2)* ощущается как стихотворный в контексте фрагмента комментария (см. выше полную цитату).

Итак, если внутренние отчужденные стихотворные фрагменты поддерживают оппозицию комментатор/автор, даже усиленную иронией, то неотчужденные, немаркированные фрагменты версификации эту оппозицию нейтрализуют. Версифицированные фрагменты так относятся к основному корпусу комментария, как фрагменты **несобственно-прямой речи** (свободного косвенного дискурса) к контекстной речи повествователя. В обоих случаях такая деформация основного повествования соотносена с нейтрализацией оппозиции повествователь/персонаж (в нашем случае комментатор/автор). Таким образом, комментарий в определенных моменты уподобляется тексту-объекту.

Основным признаком, объединяющим самые разнообразные свойства текста художественного вообще, является **нетранзитивность**, то есть

непереходность, неперефразируемость, когда текст не отсылает к иному предмету (как коммуникативные тексты), а сам становится „конечным” предметом. Так вот, комментарий – это текст транзитивный (так как характеризует, описывает иной предмет), а внутренние неотчужденные стихотворные фрагменты – это, естественно, участки нетранзитивности.

Также нетранзитивным делают текст приемы, подобные уже упоминаемому металепису: *...Как бы засыпая и потому без знаков препинания, неверный муж летит над черным весенним асфальтом* (3). Переходы из „реальности” стихотворения в реальность прототипа и обратно делают сам текст „непереходным”, т.е. нетранзитивным. Например, комментарий, относящийся к фрагменту стихотворения: *...ровное зренье со вспышками крыльев-догадок / фетровой бабочки нефти клонящейся набок: ... Стихи, как по грибы, уходящие в лес по волю и покой, не забывающие делать, однако, культурные зарубки на „фетровой” и „набок” Фетом и Набоковым, выбредают туда, откуда пришли, – к тревоге* (9). Наиболее частотен этот прием в (22): *...Две последние строки переводят стихотворение в другую плоскость. Можно бы сказать – в горизонтальную... И вообще – место действия одним движением строки переносится в постель, и все стихотворение невольно перечитывается заново, обретая эротическое звучание; и далее: ...Но выйдя из стихотворения, мы попадаем на весенний Большой проспект Петроградской стороны и движемся – чем скорей, тем лучше – к кафе „Орбита”.*

Характерной чертой комментария является специфически художественная затрудненная форма. Она встречается в представлении прототипических обстоятельств: *...он видел только что отпущенную дверь парадной, сглотившую черноту лестницы, белый двор света, стоящие, как на смотру, пригвожденные к зиме ограды и стены* (24), а также в ситуациях теоретизирования: *...По мнению комментатора, воды забвенья должны приливать к решеткам стиха, но – никак не затоплять его* (2); *...Словечко „еще” здесь явно путеводное, короткими стежками прошивающее стихотворную ткань (подобно дыханию, подающему ритмический пример литературе)* (19); *...Но стихотворение иногда внимательней поэта. Особенно – рифмованное, готовящее на второе что-нибудь неожиданное. Действительно, рифма, когда она перестает быть детской графоманской забавой, даже заурядная, как в третьей строфе, притягивает непредсказуемостью добычи, попадающей в перекрестье прицела (в самом слове „рифма” роль прицела, как известно, выполняет буква „ф”)* (23). Инструментовка фрагментов: *...и затем дважды вновь уЛиЧит (с уЛиЦы, с уЛиЦы) ее во Лжи* (13), [по поводу романа В. Набокова] *...Рай, выкроенный из памяти НеЖными НоЖницами, каталогизировать можно, но он, с тем же аллитерационным*

успехом, немедленно вянет под ЛаПами ПаЛящей ПошЛости (16). В следующем фрагменте, уже в нейтрализованной оппозиции комментатор/автор, теория соседствует с опытом применения:

...Я восстанавливаю то, что мог бы думать А., прилаживаясь ко сну, – восстанавливаю несуществующее. Вежливость не позволяет мне имитировать поток сознания, которым иногда балуется герой. Слишком элементарно: к сну прилаживаясь как к греху лишь ребенка врасплох застигает льняной бог вся вся разорено отказавший стиху прав Рембо под руки перенесли отца есть сочувствий комки кровавые в весне равнодушно промытой с белее муки небом не...

Рецепт: берется внятный текст, затем удаляются связующие звенья и все знаки препинания. Поток потек. О, грязные потоки сознания (27).

Характерно, что в комментарии утрированные утяжеления и дискредитации соседствуют с проявлениями нетранзитивности.

В соответствии с „требованиями жанра” комментатор восстанавливает, реконструирует прототипы реалий, которые составляют стихотворную художественную модель: описывает топографию, время, субъектов событий.

Основные действующие лица, включая субъекта речи, неразличимые в стихотворении, в конце (3) имеют буквенно обозначение:

Через ночь прижмусь
 семь автобусных перебежек
 вдруг в испарине встречу куст
 кто с тобою так нежен
 время сплющено в сплю
 ночь асфальтовой оспы
 под колесами лязгнет люк
 позвонить или поздно
 мать с отцом подойдут
 заплачет жена
 лампой вновь пыгаемый труд
 будь хоть так спасена

[...] Как-то поздним февральским вечером, который навсегда улучшен строкой Пастернака, автор (назовем его А.), только что влюбленный в свою будущую жену, заходит сюда и, купив мороженую треску для кошки, мысленно пробегает еще одну остановку (восьмую) до улицы Чапыгина, где расположен его отчий дом. В географическом треугольнике: ул. Чайковского – Петропавловская крепость (там, служа гидом, он познакомился с женой – назовем ее В.) – и дальше, по прямой, через пл. Л. Толстого до ул. Чапыгина – именно в этом географическом треугольнике, увы, ставшем ко времени данного стихотворения любовным (АВС), – „мать с отцом подойдут” и „заплачет жена”. И А. ничего не останется, как спасать уже посматривающую по сторонам С. ночной записью.

Условные обозначения вначале, естественно, читаются как латинские буквы, но после появления в (21) П. (Пушкина): *...И, наконец, в третьей*

строфе, выпив на брудершафт с П. и дописывая свою маленькую трагедию, А. устанавливает время поэтического события: первое января (21) и Н. (Набокова) в (16) прочитываются уже как кириллические.

Комментарий обычно содержит характеристику места и часто начинается с описания координат: *...Стихотворение написано в связи с заходами автора в родительский дом (1), ...Дело происходит в комнате умирающего (2), ...Любовница живет на площади Льва Толстого (3).* Эти последовательные указания явно контрастируют с пространственной неопределенностью событий стихотворения и уже отмеченными металеписисами. Комментатор подчеркивает атопичность лирического события: *...Оказавшись на улице, он мысленно (и тоже „половинно”) возвращается домой, а значит, вновь пребывает ни там, ни здесь и нигде (25).*

Нарочито подробные уточнения расхождений с прототипом, например, *...Река на наб. Кутузова, естественно, имеется, с заводом сложнее, но если перебросить взгляд через ледяное поле, то, казалось бы, злостное пренебрежение поэта топографией окажется всего лишь беспорочной скоростью зрения: там вдали, за рекой, заводские трубы тоскуют в полную серо-буро-малиновую силу (24)* (ср. приводимые выше „разоблачения”), последовательное применение схематического обозначения персонажей, громоздкий синтаксис и другие „декорации” комментария, не облегчают понимание (нормальная функция комментария), но утяжеляют, приземляют поэтическую семантику, „дискредитируют” ее: своеобразный вариант затрудненной формы. Вместе с тем некоторые строки становятся „поводом” развертывания эпизодов. Характерный пример в (11):

Рядом, рядом пока
ты, от которой скрыта
не о тебе строка,
сумрачного должника быта, – [...]

Комментарий к строке – сумрачной должнице быта:

А. и В. живут на служебной площади. Год примерно 80-й, и С. еще на сцене не появилась, только мелькнула в кулисах. За квадратные метры В. нанялась техникосмотрителем и по совместительству – дворником, А. – в кочегарах. В 5 утра, пока спит маленькая дочь, она моет лестницу, он выносит ведра с пищевыми отходами, а затем, забравшись в переполненную помойку, приминает разлетающийся мусор. Зима, темно. Серые закопченные тетрадки с показаниями манометров. Кишащие кошачьими трупами и завшивленные теплоцентры. Придурковатые соседи, хлебающие на кухне борщ из одной тарелки, любовно и в упор глядящие друг на друга. „Ты, зайка, ешь, ешь”. – „Я ем, зайка, ем, и ты ешь”. Роста оба крохотного, и, пожалуй, они бы сошли за натуральных заек, будь с виду поопрятней и не имей чувства зависти, впрочем, вполне примитивного: едва на столе у А. и В. появляется бутылка портвейна – „заяц” стремглав бежит на угол.

Если в приведенных ранее примерах громоздкий „декоративный” синтаксис создавал „прозаический” колорит и тем самым усиливал контраст со стихотворным текстом, то здесь динамичность синтаксиса, наоборот, контрастирует уже с содержанием самого комментария: беглое перечисление, бесстрастно представляющее прозаически подробности быта.

Итак, комментарий не становится знанием, обеспечивающим более адекватное понимание стихотворного текста. Все отмеченные признаки комментария в большей или меньшей степени не способствуют созданию референтного пространства стихотворения: люди, история, география и даже „геометрия” прототипа (того, что было „на самом деле”) инородны по отношению к референтному пространству стихотворения. Комментарий выполняет другую функцию, он обеспечивает создание иного, параллельного прозаического (эпического) референтного пространства.

Но это пространство не становится той способствующей средой, «погрузив» в которую стих, мы достигаем определенной степени адекватности понимания. Стихотворение остается каплей жира на питательной среде супа комментария.

Комментарий, который должен обеспечивать снятие энтропии, порожденной стихотворением, напротив, сам создает энтропию и провоцирует порождение самостоятельного, независимого от стихотворений цельного референтного пространства.

Связь между фрагментами комментария оказывается более сильной, чем между комментарием и стихотворением. Например, семантический повтор *...Через много лет, когда отец уже умер* (1) и *...Дело происходит в комнате умирающего* (2) создает возможность и необходимость установления цельности события. Потребность в фабуле, которую «испытывает» имеющее высокий порог чувствительности воспринимающее сознание, любой фрагмент, представленный в пространственно-временной определенности, будет связывать в некую целостную картину. Нарочитая ахроничность комментариев к событиям только способствует тому, чтобы разрозненность была преодолена и эти события были соединены в хронологическую фабулу. События в стихотворении не становятся „яснее” вследствие комментария, но событие написания стихотворения становится элементом фабулы.

Стихотворение представляет некое множество реалий (и/или ситуаций), каждая из которых относительно самостоятельна, автосемантическая. Между этими элементами поэтического текста обычно нет той связности, которая привычна для нас в прозе и практической речи, точнее, связность не вполне обеспечена формальными показателями. Собственно связывание элементов происходит при непосредственном

„погружении” текста в читательский опыт („в рефлексивную реальность”). В силу многочисленности вариантов сочетания реалий, смысл общей картины может быть различным и создание его требует определенного преодоления „сопротивления материала”. В этом преодолении отчасти и состоит эстетический эффект.

Связи, которые обеспечиваются данным текстом стихотворения, являются достаточным основанием для создания референтного пространства и смысла. Поэтому комментарий не сообщает данной совокупности реалий иной связности, кроме той, которая определена переживанием при погружении текста в опыт.

При восприятии прозаического (эпического) текста переживается (погружается в опыт) уже организованная ситуация (например, эпизод). И здесь эстетически существенен „эффект присутствия” воспринимающего в пределах этой ситуации.

Комментарий представляет собой пестрое речевое образование. Как уже отмечалось, комментарий устроен таким образом, что, подобно стихотворной художественной модели, представляет собой относительно автономные и разрозненные фрагменты (только не предметы и признаки, а эпизоды, поступки, пейзажи, обладающие ситуативной и пространственно-временной организованностью). Поэтому выстраивание референтного пространства комментария во многом подобно выстраиванию референтного пространства стихотворения. И все-таки комментарий – это именно прозаический компонент повести.

Совмещение поэтического и прозаического начал в пределах одного произведения привело к созданию **биспациальности** (двупространственности). Биспациальность, в свою очередь, обеспечила характерную стереоскопичность в выражении смысла произведения совмещением ракурса **лирического**, создаваемого несвязываемыми в единое пространственно-временное и причинно-следственное целое фрагментами художественной модели, представленными стихотворными текстами и ракурса **эпического**, создаваемого нарочито отрывочными и неоднородными, но имеющими четкие пространственно-временные рамки фрагментами, представленными прозаическими частями (комментариями).

ЛИТЕРАТУРА

- Гандельсман В. (2000), *Разрыв пространства: Комментарии к стихам автора*, „Звезда”, № 5.
Женет Ж. (1998), *Фигуры*, т. 2, Москва.
Заика В. И. (2000), *Эстетическая реализация языка (методологический аспект)*, [в:] *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*, Warszawa.
Пригов Д. А. (1996), *Написанно с 1990 по 1994*, Москва.
Пригов Д. А. (1996), *Сборник предувведомлений к разнообразным вещам*, Москва.

Wladimir I. Zaika

EIN KOMMENTAR ZU DEN VERSEN DES AUTORS

(Z u s a m m e n f a s s u n g)

In diesem Artikel wird ein Werk von W. Handelsmann betrachtet, das der Autor selbst als „ein Kommentar zu den Versen des Autors“ definierte. Durch die Analyse der spezifischen Form konnten die Konsequenzen gezogen werden, die die Besonderheiten der lyrischen (poetischen) und der epischen (prosaischen) schöngeistigen Modelle und die der denotativen (referentiellen) Räume betreffen. Die an Information reiche Texterläuterung trägt aber nicht der Gestaltung des denotativen Gedichtsraumes bei, der mit Hilfe eines „Textversenkens“ in eine „Reflexwirklichkeit“ – das heißt die Auffasserserfahrung – entsteht.

Dabei provoziert der Kommentar den Auffasser zum Schaffen eines anderen, gleichlaufenden denotativen Raumes. Dieser denotative (referentielle) Raum wird als ein prosaischer Raum gebildet, nicht aber der abgesonderten ästhetisierten Textfragmente wegen, sondern dank dem Umstand, dass die Zusammenhänge „Kommentar-Kommentar“ viel stärker als die Verbindungen „Kommentar-Gedicht“ sind. Durch die Doppelräumlichkeit des schöngeistigen Modells des „Raumrisses“ wird eine kennzeichnende Raumbildlichkeit des Sinnesausdrucks gewährleistet.