

А. БАШЛАЧЁВ «ВСЕ ОТ ВИНТА»:

К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Очевидно, что в современных условиях собственно анализ текста замещается проблемой выбора методики анализа. Действительно, к одному и тому же тексту можно подходить как минимум с двух сторон. Сущность первого (классического) подхода заключается в ориентации на поиск / нахождение единственно верного смысла (идейного содержания) в этом варианте. Отметим, что в этом случае на первый план выходит такое понятие, как «художественное произведение», а не господствующее в пространстве стилистики нового времени — постмодернизма — понятие «Текст». При активизации классического подхода художественное произведение представляет собой чёткую, логически выверенную, устойчивую структуру, которая ведёт читателя по дороге раскрытия, познания и проникновения в семантический центр произведения. Процесс поиска верного значения оказывается основополагающим. Присутствие в пространстве текста центра определяет стабильность его структуры. Понятие центризма является ключевым для определения сущности классического подхода к анализу художественного текста, так как в процессе центрации одна сторона множества отношений, из которых составлена система, приобретает преимущественное положение, а другие вытесняются на периферию, так что разнообразие отношений между всеми элементами заменяется их единым отношением к центру. Таким образом, читатель движется по пространству, ограниченному авторскими представлениями и чувственными интенциями. Соответственно, чётко выражена ситуация диктата автора-Творца над сознанием и возможностями читателя.

Ещё одна особенность классического подхода к анализу художественного произведения раскрывается через специфику

функционирования структуры знака в пространстве текста. Специфика знаковой структуры определяется качественными особенностями отношений означаемого и означающего. Означаемое — термин, используемый в семиотике для определения содержательной, умопостигаемой стороны знака, отсылающий к понятию. Знак связывает не вещь и её название, но понятие и его акустический образ. Означаемое неразрывно связано с означающим и не может существовать без последнего. Означаемое призвано олицетворять истину или смысл, уже созданные логосом и существующие в его стихии; оно (как и понятие знака в целом) выступает в качестве наследника логоцентризма. Означающее — чувственно воспринимаемая сторона знака, относящаяся к плану выражения. В концепции Ф. де Соссюра означающее в вербальном языке представляет собой акустический образ, причём Соссюр неоднократно подчёркивал, что означающее — это «не материальное звучание, а представление о нём, получаемое нашими органами чувств, это психический отпечаток звучания, который предшествует в акте говорения физиологическому процессу (говорения, фонации) и физическому процессу (колебание звуковых волн)»¹. Несмотря на то, что означающее репрезентирует план выражения материально, хотя речь идёт о весьма специфической материальности, так как означающее состоит из собственно материальной части (звук) и идеальной (отпечаток, образ звучания, материальная сторона сознания), связь между означаемым и означающим, по мысли Соссюра, конвенциональна, то есть немотивированна и условна (особенно в знаках-символах, то есть в большинстве знаков вербального языка). Принцип такого тотального единства закладывает фундамент для всей классической парадигмы анализа художественного текста.

Можно говорить о том, что приведённые характеристики классического подхода к анализу художественного произведения являются основными, так

¹ Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 286.

как именно эти положения первыми попали в проблемное поле переосмысления.

Рассмотрим, как реализуются представленные положения на материале стихотворения А. Башлачёва «Все от винта». Особое внимание обращено на четвёртую и пятую строфы: «Наш лечащий врач согреет солнечный шприц, / И иглы лучей опять найдут нашу кровь. / Не надо, не плачь. Сиди и смотри, / Как горлом идёт любовь. / Лови её ртом. Стаканы тесны. / Торпедный аккорд — до дна! / Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна»².

Основное содержание данного стихотворения достаточно прозрачно и конкретно. Отметим, что поэтика текстов А. Башлачёва интересна именно своей простотой и ясностью, а не темнотностями и сложными стилистическими построениями. Идейное содержание стихотворения определяется наличием чёткой структуры и строгой логикой вписывания в текст образов, таких как: «иглы лучей», «солнечный шприц», «любовь», «рекламный плакат последней весны», «квадрат окна» и др. Специфика постепенного нанизывания образов на «идейный» стержень ведет сознание читателя по пути воплощения авторского замысла. Отметим, что читатель полностью подчинён и находится во власти голоса автора. В сознании читателя возникает стройная логическая цепочка, состоящая из нескольких звеньев: название текста (квинтэссенция авторской концепции); ключевой образ-символ, несущий в себе интенции основной авторской мысли; заключительная строфа (как пространство предельной концентрации концепции автора).

1. Все от винта — 2. «Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна» (22). — 3. «Не плачь, не жалей. / Кого нам жалеть? / Ведь ты, как и я, сирота. / Ну, что ты? Смелей. Нам нужно лететь! / А ну, от винта! Все от винта!» (22). Отметим, что все остальные образы: «огонь», «пасынки

² Башлачёв А. Посошок // Башлачёв А. Стихотворения. Л., 1990. С. 22. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

птиц», бал восковых фигур», выведенные на периферию, также работают на реализацию центральной идеи.

Итак, основную идею текста можно сформулировать следующим образом: лирический герой стремится вырваться в «иное», метафизическое пространство и увлекает за собой читателя — собеседника — друга. Мотив метафизического перехода сакрализируется, он неизбежен, это единственная возможность реализовать героико-поэтическое начало. Таким образом, перед нами воплощается романтическая ситуация неприятия героем пространства, в котором он вынужден существовать.

Одновременно с этим предопределённость авторского замысла воплощена на уровне реализации структуры знака (означаемое и означающее неразрывны). Рассмотрим один из ключевых фрагментов текста: «рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна» (22). В данном случае можно говорить о том, что знаки наделены символическим содержанием:

1. **Квадрат окна** — символ потенциального выхода - освобождения лирического героя из пространства обречённости, замкнутости, безысходности.

2. **Последняя весна** — символ необходимости совершения полёта-прорыва именно в данный конкретный момент, так как потом может быть слишком поздно.

3. **Рекламный плакат** — символ метафизического призыва следовать за поэтом в «иное» пространство ради спасения своей души.

В совокупности образы-символы представляют собой символический комплекс, трактуемый предельно однозначно, так как его смысловое содержание находится полностью в поле контроля авторского сознания. В данном случае структура знака стабильна, то есть означаемое неразрывно связано с означающим.

Но данный текст можно проанализировать иначе, основываясь на одной из методологических стратегий постмодернистской текстологии — текстовом

анализе. Текстовый анализ разработан Р. Бартом во второй половине 1970 годов в работах: «S/Z»; «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» и др. Базисной идеей текстового анализа выступает соединение постструктуралистских аналитических установок, с одной стороны, и постмодернистского видения текста как принципиально аструктурной ризоморфной среды существования смысла. Текстовый анализ сущностно отличен от классического (объясняющего) анализа текста. Он «не стремится выяснить, чем детерминирован данный текст, взятый в целом как следствие определённой причины; цель состоит скорее в том, чтобы увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве»³. По Ролану Барту, «текстовый анализ не ставит себе целью описание структуры произведения; задача видится не в том, чтобы зарегистрировать некую устойчивую структуру, а скорее в том, чтобы произвести подвижную структуризацию текста (структуризацию, которая меняется от читателя к читателю на протяжении Истории), проникнуть в смысловой объём произведения, в процесс означивания»⁴. В связи с этим стратегия текстового анализа характеризуется принципиальным отказом от возможности обнаружения единственного, главного смысла текста. Но важно отметить, что текстовый анализ не стремится к экспликации всех потенциально возможных его смыслов, так как текст предельно открыт в бесконечность. Необходимой предпосылкой осуществления текстового анализа выступает, по Р. Барту, осознание исследователем таких положений постмодернистской текстологии, как: 1) осознание семантической открытости текста: «основу текста составляет не его закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, в другие коды, в другие знаки»⁵; 2) осознание интертекстуальности: «текст существует лишь в силу

³ *Барт Р. S/Z* / Пер. Г.К. Косиковой, В.П. Мурат. М., 2001. С. 122.

⁴ Там же. С. 128.

⁵ Там же. С. 107.

межтекстовых отношений»⁶; 3) осознание принципиальной неполноты любого прочтения текста: «потеря смыслов есть в известной мере неотъемлемая часть чтения: нам важно показать отправные точки смыслообразования, а не его окончательные результаты»⁷.

Проанализируем представленный текст А. Башлачева «Все от винта» с точки зрения текстового анализа Р. Барта.

Рассмотрим, как осмыслен автором субъект, производящий процесс раскачивания квадрата окна: «Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна» (22). Особыми субъективирующими интенциями наделён образ *рекламного плаката*. Семантическая наполненность указанного образа раскрывается под знаком реализации сакральных для поэта идейных установок. Прежде всего, в образе *рекламный плакат* чётко выражено субъективное, авторское начало, которое наделяет его (образ) качествами, характерными для живого, поэтического сознания. Это своеобразный опыт трансляции интенций человеческой памяти о Башлачеве как об истинном поэте. Введение в текст этого образа подсознательно настраивает на ассоциативную расшифровку образа: как воплощение рекламной акции, метафизической афиши, в которой возникают знаки приближения неизбежной трагической гибели поэта-Башлачева. В данном контексте оппозиция жизнь / смерть рассматривается через факультативные, побочные ассоциации, в частности, через симуляцию жизни в информационном потоке. Таким образом, становится понятно, что глубинная причина внедрения в текст образа-символа *рекламный плакат* раскрывается через воплощение феномена «двадцать пятого кадра».

Но это общее представление о семантике данного образа-символа, так как в глубинах его смысловых переплетений наличествует семантика частная, но не менее значимая для реализации авторской концепции. Лексический элемент *рекламный* при подключении ассоциативного поля

⁶ Барт Р. S/Z / Пер. Г.К. Косиковой, В.П. Мурат. М, 2001. С. 117.

⁷ Там же. С. 175.

распадается на два составных элемента, а именно *рек* и *ламный*. Отметим, что каждый из этих составных элементов имеет свою самостоятельную, самоценную семантику. Первый составной элемент *рек* ассоциативно соотнесён с образом-символом реки и водной стихии вообще. Вода в поэтологической системе текстов А. Башлачева несёт в себе семантику времени: «Под водопадом спасались, как могли, / Срубили дерево. / Ну, плот был, что надо, да только не держало на воде его. / И только кольцами года завиваются в водоворотх пустых площадей. / Да только ржавая вода разливается на портретах Великих Дождей» (18). Таким образом, становится очевидным факт взаимовлияния времени (как субъекта) и квадрата окна (как объекта). Динамика движения временного (водного) потока реализует дисгармоничное начало раскачивания в пространство квадрата-креста. Подобная динамика неслучайна, это своеобразный опыт перевоплощения времени исторического (линейного) в время мифологическое (цикличное).

Второй составной элемент *ламный* раскрывает свою смысловую сущность двояко. С одной стороны, составной элемент *ламный* ассоциативно воспринимается как знак определённого перелома, слома. Возникает ассоциативная аллюзия, реализованная через виртуальную оппозицию *ламный* - *ломкий*, *сломанный* или *в любой момент готовый сломаться*. Отметим, что данная аллюзия контекстуально обусловлена: «Рекламный плакат последней весны / Качает квадрат окна» (22). Знаки ситуации предопределённого слома заданы и на фонетическом уровне текста. Выделим в предложенном отрывке текста звуковые элементы, активизирующие поэтику плача: [а], [п], [л], [а], [п], [к], [а], [ч], [к], [а], [к], [а]. Становится очевидным тот факт, что в данном контексте, на уровне скрытых аллюзий и уровне звукопоэтики воплощается мелодика плача с целью выражения состояния романтической гибели. С другой стороны, составной элемент *ламный* скрыто отсылает к поэтическим образам поэзии Б. Гребенщикова. Отметим, что поэтика текстов последнего растворена как в пространстве

РУССКОСТИ, так и в мистическо-религиозных токах буддизма. А. Башлачев, отражая в тексте потаённые знаки близости и сопричастности к поэзии Б. Гребенщикова, вводит элемент *Лама*, который в поэтической системе А. Башлачева заряжен учительской и мифологической семантикой, которая выражает определённую амбивалентную сущность мифологических конструкций. Актуализируется контекстуальное поле: текст Б. Гребенщикова «Иван Бодхидхарма».

Необходимо отметить, что образ-символ квадрата-окна генетически сближен с поэтическим началом. Данный момент сближения воплощён через ситуацию проекционной связи образа квадрата окна с образом поэтической тетради / квадратом окна: «А я разгадан своей тетрадкой, / Топором меня в рот руби. / Вот так прижмёт рогаткой / И любить или не любить»⁸; «Рука на плече. / Печать на крыле. / В казарме проблем — банный день. / Промокла тетрадь. / Я знаю, зачем иду по земле. / Мне будет легко улетать. / Без трёх минут — бал восковых фигур. / Без четверти — смерть. / С семи драных шкур — шерсти клочок. / Как хочется жить! / Не меньше, чем петь. / Свяжи мою нить в узелок» (22). Важен момент слияния, взаимопроникновения поэтических и мифобиографических потоков. Отметим, что ключевым моментом проекционного сближения выступает ситуация «мифологического речения»: «А пока вода-вода / Кап-кап каплею лупит дробью в стекло. / Улететь бы, куда белой цаплею! - / Обожжено крыло» (18); «Рука на плече. / Печать на крыле. / В казарме проблем — банный день. / Промокла тетрадь» (22). В результате интерпретационного сближения пространства квадрата окна и поэтической тетради нейтрализуется «угловая», противопоставительная геометрия окна. Распадение и преодоление креста ассоциативно соотнесено с разворотом поэтической тетради. Предложенная модель сглаживания углов воплощается через семантику времени, в котором заключена магическая «изжигающая» энергия творчества: «Красной жар-птицею, / Салютуя

⁸ Башлачев А. В чисто поле дожди косые // Башлачев В / МР 3 коллекция, 2002.

маузером лающим, / Время жгло страницы, / Едва касаясь их пером
пылающим» (18).

Отметим, что представленный комплекс ассоциаций и интерпретаций не претендует на конечную истину, так как основным мотивом проведения анализа был не поиск-нахождение конечной истины, а стимулирование процесса свободных ассоциаций. Таким образом, автор и читатель меняются местами. Авторские интенции находятся в прямой зависимости от работы читателя над текстом. Очевиден тот факт, что в данном контексте на первый план выходит не процесс объяснения текста, а игра с текстом, игра ассоциациями, интерпретациями, игра ближних и дальних контекстов и т. д. Укажем, что «процесс исследования» при проведении текстового анализа может рассматриваться как самоценный и самодостаточный.