Филологический баттл. Материалы

ПОДГРУППА 1

Ю.М. Лотман, из книги «Анализ художественного текста»

М. Ю. Лермонтов*

* * *

Расстались мы; но твой портрет
Я на груди моей храню:
Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

И новым преданный страстям
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!
1837

Семантическая структура стихотворения, при кажущейся простоте, в достаточной мере своеобразна. Фоном, на котором создается индивидуальное своеобразие понятийных сцеплений лермонтовского текста, его идейно-художественным языком является система романтизма и — более узко — своеобразное отношение «я» и «ты» как двух семантических центров в лирике этой системы.

Романтическая концепция человека исходит из представления о его единственности, изолированности, вырванности из всех земных связей. Исконное одиночество лирического «я» (равно как и героя сюжетных произведений романтизма) выступает одновременно и как награда за исключительность, за «непошлость», и как проклятие, обрекающее его на изгнанничество, непонимание, с одной стороны, и злость, эгоизм — с другой.

Поэтому сюжетное напряжение все время заключается в противоречии между попытками прорваться к другому «я», стремлением к пониманию, любви, дружбе, связи с народом, апелляции к потомству (все эти различные на определенном уровне стремления — лишь варианты некоторой инвариантной модели контакта между «я» и внележащим миром других людей) и *невозможностью* подобного контакта, поскольку он означал бы утрату для «я» своей исключительности, то есть снятие основной организующей данный тип культуры оппозиции.

Из всех многообразных семантических моделей, порождаемых этой исходной предпосылкой, остановимся лишь на одной. Романтическая схема любви — схема невозможности контакта: любовь всегда выступает как обман, непонимание, измена.

В друзьях обман, в любви разуверения
И яд во чем сердце дорожит…
(А. Дельвиг. «Вдохновение», <1823>)

То, что любовь выступает всегда как разрыв, характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой. Однако был и другой путь, также широко представленный в текстах: невозможность в любви вырваться за грань непонимания

создавала рядом с трагической — реальной — любовью идеальную любовь-стремление, в которой объект ни в коей мере не мог наделяться чертами самостоятельной личности: это было не другое «я», а дополнение к моему «я» — «анти-я». Оно наделялось чертами, противоположными «я»: лирическое «я» трагично и разорвано — объект его любви гармоничен, «я» зол и эгоистичен — «она» добра, «я» безобразен — «она» прекрасна, «я» демон — «она» ангел, пери, чистая дева.

Будучи полностью противоположен «я», этот образ, однако, как бы составлен из других букв того же алфавита, что и «я», — это мое дополнение, мое идеальное инобытие, противоположное, но связанное. Это не человек, а направление моего движения. Поэтому любовь здесь совершенно освобождается от окраски физического влечения мужчины к женщине. С этим связано полное равнодушие Лермонтова к тому, что в его переводе «Сосны» Гейне утратилось столь важное для оригинала противопоставление грамматических родов *сосны* и *пальмы* (ср. стремление Тютчева и Майкова сохранить эту антитезу в виде противопоставления *кедра* пальме)[1].

Идеал единения возможен лишь in abstracto, и поэтому всякая реальная любовь — всегда противоречие между стремлением к идеальному инобытию «моего» духа, слияние с которым и означало бы прорыв за пределы индивидуальности, из мира оборванных связей в мир всеобщего понимания, и конечным земным воплощением этого идеала в земном предмете страсти поэта[2].

Так возникает романтическая интерпретация значительно более древнего культурного мотива *подмены*: любя свою возлюбленную, поэт любит в ней нечто иное. При этом функционально активен именно акт замены: важно утверждение, что любишь не того, кого любишь. Конкретные же функтивы замены могут меняться. Это может быть замена женщины другой женщиной, реальной женщины несбыточной мечтой, иллюзиями прошлых лет, замена женщины ее подарком или портретом и т. п.

Одним из наиболее ранних в русской поэзии образов «замещения» в любви было стихотворение Пушкина «Дорида»[3]:

… В ее объятиях я негу пил душой;
Восторги быстрые восторгами сменялись,
Желанья гасли вдруг и снова разгорались;
Я таял; но среди неверной темноты
Другие милые мне виделись черты,
И весь я полон был таинственной печали,
И имя чуждое уста мои шептали.

Тема эта, получив широкое распространение в русской романтической поэзии, особенно значительной была для Лермонтова, у которого реальная любовь очень часто всего лишь замена иного, невозможного чувства:

1

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

2

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

3

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

Организующей конструктивной идеей этого текста является *замена*. Основная схема типового лирического текста:

Я ——————— люблю ——————— ТЫ

подвергнута здесь решительной трансформации. Стихотворение начинается с отрицания, и читатель, воспринимая это как сигнал нарушения привычной лирической модели, трансформирует ее в своем сознании в наиболее простую противоположность:

Я ——————— не люблю ——————— ТЫ

Однако и эта схема оспаривается текстом. Любовь не только не отбрасывается, а, напротив, утверждается в усиленной, по отношению к обычной схеме, форме: «так пылко я люблю». Отрицание переносится на лирическое «ты», и это сразу создает неожиданную двойственность текста: «ты» сохраняется как объект, второе лицо речевого текста и отрицается как объект чувства.

Я ——————— люблю ——————— НЕ ТЫ

Такая «обращенная схема» подтверждается вторым стихом, в котором то же отношение сохраняется с последовательной заменой «тебя» в первой позиции на «меня», а «я» во второй — на «твоей». Во втором стихе — характерная для Лермонтова ситуация: грамматический смысл его сознательно не ясен; он может быть двойственно истолкован («не тебя люблю я» или «ты любишь не меня») и проясняется лишь в отношении к остальному тексту, что повышает удельный вес окказиональной семантики.

Последние два стиха достраивают семантическую модель, вступая в новый конфликт, на этот раз с уже сложившимися после чтения первых двух стихов представлениями. «Не ты», которое составляет предмет «моего» чувства, находится по отношению к объекту речевого текста в логическом инклюзиве: оно заключено в «ты»:

Я ——————— люблю ——————— в тебе

Объект «моей» любви, включенный в «ты», характеризуется местоимением первого лица:

Я ——————— люблю ——————— молодость мою

то есть фактически:

Я ——————— люблю ——————— $Я_1$

где $Я_1$ — «я», но в другом — более раннем — временном состоянии. Так складывается окончательная модель первой строфы:

Я ————— люблю —————ты $Я_1$

Перенесенное в объект любви, $Я_1$ наделено признаками прошедшего («прошлое страданье», «прошедшая молодость» лексически и грамматически выделены. На фоне глаголов настоящего времени в строфе). Отождествляясь с «погибшей молодостью», $Я_1$ в отношении к «я» активизирует признаки несуществования (уже погибшее) и, возможно, определенных положительных качеств (например, душевной цельности, свежести чувств и др.), ныне утраченных.

Вторая строфа, на первый взгляд, не содержащая существенных семантических отличий от первой, на самом деле существенно модифицирует ее семантическую группировку. С одной стороны, глагольная связка, характеризующая отношения субъекта и объекта и выраженная в первой строфе предельно лаконично, здесь разрастается в целую систему действий, из которых все охарактеризованы глаголами связи, как акты коммуникации: «смотрю», «вникая», «занят разговором», «говорю»[4]. С другой стороны, сохраняется указание на мнимость связи с «ты», упоминание из текста исчезает. Выделяются пары: «смотрю — говорю», «долгим взором — занят разговором». Здесь, с одной стороны, глаголы смотрения приравниваются к глаголам говорения, и это раскрывает, что в центре — именно проблема коммуникации. Но с другой стороны, — называя этот разговор «таинственным», Лермонтов подчеркивает особый, внесловесный характер этой коммуникации. Это «разговор сердцем». Создается двойная схема — внешняя связь («смотрю»), объектом которой является «ты», и внутренняя — «таинственный разговор», «разговор сердца», объектом которых «ты» не может быть.

Первый же стих третьей строфы вновь дает еще один семантический слом, принуждая нас отбросить уже сложившиеся модели текста.

Я говорю с подругой юных дней…

Субъект и предикат, связывающий его с предметом коммуникации, прежние. Зато решительно изменился ее объект. Вместо модификации «я» (то есть $Я_1$) здесь модификация «ты», поскольку «ты» — это, конечно, тоже «подруга», а в дальнейшем устанавливается и подчеркнутый параллелизм. «Твои уста — ее уста», «твои глаза — ее глаза».

Я ————— говорю ————— $ТЫ_1$

«$ТЫ_1$» отличается от «ты» тем же, чем и «$Я_1$> от «я», — оно отдалено от него во времени, составляя оппозицию: «подруга прошлых дней — подруга настоящих дней». Но этим же проясняется и различие: «я» и «$Я_1$» — это *одно и то же «я» в разные временные отрезки*; «ты» и «$ТЫ_1$» —*разные «ты» в разное время*. Именно поэтому одно из них может быть заместителем другого. При этом в антитезе «уста живые — уста немые», «глаза — огонь угаснувших очей» в первом случае «ты» противопоставлено «$ТЫ_1$» как живое мертвому, но во втором «ты»[*] предстает и как более поэтическое («очи», а не «глаза») и как в свое время более яркое (огонь, хотя и уже угаснувший).

Таким образом, поскольку «$Я_1$» и «$ТЫ_1$» занимают функционально одно и то же место, они уравниваются в некоторой архисеме более высокого уровня, выделяя в объекте любви следующие необходимые качества: он должен быть раздвоен на заместителя, составляющего предмет лишь внешней привязанности, и замещаемое. Это замещаемое равно мне в моей высшей сущности, составляет инобытие моего «я» в его лучших и

основных проявлениях. И именно потому на этом уровне распределение грамматических родов между объектом и субъектом не может быть семантически значимо.

Стихотворение, которое мы сейчас рассмотрели, написано в 1841 г., позднее, чем «Расстались мы; но твой портрет…». Однако в данном случае оба стихотворения интересуют нас не как единый, последовательно развертываемый текст, а как некоторая система, в которой каждый из компонентов берется в отношении к другому в чисто синхронном плане. Поэтому мы можем рассматривать текст 1837 г. на фоне текста 1841 г., не ставя вопроса об их реальной исторической последовательности. Вся смысловая структура стихотворения «Расстались мы; но твой портрет…» построена на семантике замещения и имеет своеобразную метонимическую структуру: главный конструктивный принцип — замена целого частью. Функцию заместителя выполняет не другая женщина, а портрет. При этом речь идет о портрете не мертвой (портрет усопшей возлюбленной, заменяющий умершее живым и в этом смысле аналогичный замене в «Нет, не тебя…»), а покинутой женщины. Конфликт «я» — «ты» — «заместитель» решен здесь очень своеобразно: «я» и «ты» сразу же уравнены и сведены в единое «мы». Но семантика *соединяющего* оба центра местоимения противопоставлена *разъединяющему* значению глагола «расстались». Однако продолжение снова сталкивает нас с неожиданностями: парной оппозицией, на которую распадается «мы», оказывается не «я» и «ты», а «мой» и «твой» с их раскрывающимся на фоне этого ожидания значением частичности — они обозначают не личности двух лирических центров текста, а несут некоторую частичную по отношению к ним семантику: «*твой* портрет», «*моя* грудь». Но и здесь неожиданности не кончаются: если «я» и «ты» находятся в состоянии разрыва, то выступающие в тексте заменители их соединены:

Расстались мы; но *твой* портрет…
…на груди *моей храню…*

В третьем–четвертом стихах значение снова усложняется: портрет соединен не с «моей грудью», а с «моей душой». Формально-грамматическое понятие партитивности сохраняется и здесь (а грамматические категории в поэтическом тексте, напоминаем, получают содержательную интерпретацию), но по объему понятия «моя душа», конечно, означает не часть «я». Таким образом, происходит синтез двух значений, утверждающий, что часть («моя») и целое («я») синонимичны. Но тем ярче выступает противоречие между этой локальной семантической структурой и значением двух последних стихов в целом:

Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

«Моя душа» — часть «я» — с ним уравнена, но это только подчеркивает, что «твой портрет» — совсем не адекватная замена «тебя». Он — «бледный призрак лучших лет». Попутно заметим, что произошла замена «ты» сначала через «твой портрет», а затем — через местоимение «он». Однако то, что оба семантических центра лирического стихотворения выражены местоимениями мужского рода, остается решительно незаметным именно в силу системы замен как основы семантической конструкции.

Во второй строфе и совершается подмена: «я», принадлежащее миру целого, и «он», из мира частей, уравнены как компоненты одного уровня. В этом смысле интересна параллельность вторых стихов первой и второй строф. Взаимная эквивалентность этих стихов резко выделена структурно. Приведем ритмическую схему стихотворения.

Не останавливаясь пока на ритмической структуре текста в целом, отметим лишь параллелизм интересующих нас стихов, резко выступающий на общем фоне. Не менее очевиден и их синтаксический параллелизм, анафоричность. Но именно это создает основу для выделения различий, получающих большую смысловую нагрузку. В первой строфе «я» не поставлено непосредственно в оппозицию к портрету, оставаясь на другом уровне. Во втором случае уже не упоминается «на груди», относящее портрет не к «я», а к его части. Замена «храню» — глагола с отсутствием обязательного равенства в объеме понятий между субъектом и объектом — на «разлюбить» (производное от «любить» как обозначения чувства *человека* к *человеку*) создает между местоимениями «я» и «оно» («его») отношение равенства, а «он» уравнивается в объеме и противопоставляется по содержанию «ты»: разлюбив *тебя*, я не мог разлюбить *его*. Последние два стиха закрепляют эту конструкцию. При этом третий стих полностью уравнивает заменитель и заменяемое — «храм оставленный — всё храм», а четвертый:

Кумир поверженный — всё бог! —

создает даже некоторое ценностно-эмоциональное повышение: на фоне «храм оставленный — всё храм», где утверждение сохранения ценности передается средствами повтора одного и того же слова в начале и конце стиха, можно было бы ожидать конструкцию типа: «Кумир поверженный — всё кумир». Но замена второго «кумир» на «бог» совсем не адекватна в семантическом отношении.

Общая группировка семантических единиц создает основную смысловую схему. Однако этот семантический скелет в значительной мере усложняется конструкцией более низких уровней. Прежде всего следует отметить, что обе строфы могут быть рассмотрены не только парадигматически — как реализации единой смысловой системы, но и синтагматически — в качестве двух самостоятельных композиционных частей текста. Рассмотренные как две части повествования, строфы раскрывают перед нами некоторые дополнительные конструктивные признаки. Приведенная выше ритмическая схема убеждает, что уже первый стих задает не только основную смысловую тему, вводя все три главных компонента текста («мы» — «я», «ты» и «портрет»), но и ритмическую доминанту: абсолютно правильный четырехстопный ямб. Повторенный в третьем стихе, он начинает восприниматься как организующая норма, в то время как отклонения приобретают характер вариантов общей основы.

Семантическое различие между первой и второй строфами (первая видит в портрете лишь недостаточную замену — «бледный призрак лучших лет», вторая — более прочную привязанность, чем уже оставленная возлюбленная) требует композиционной связки —

общего элемента. В качестве такового выступает четвертый стих первой строфы: по смыслу противореча строфе в целом, он говорит о привязанности к портрету, ритмически — дает пиррихий в третьей стопе. В контексте первой строфы и то, и другое воспринимаются как внесистемные варианты, но во второй — оба они становятся нормой, образуя новую системную инерцию.

Структурные конфликты можно проследить и на других уровнях, в частности — на ритмико-синтаксическом. В целом стихотворение представляет собой выдержанный образец синтаксического параллелизма: обе строфы распадаются на две синтагмы каждая, причем граница между частями приходится на фиксированное место — конец второго стиха. Причинно-следственное отношение первой синтагмы ко второй в обоих случаях фиксируется двоеточием. На этом фоне резче обнажается интонационное отличие заключительных стихов, выраженное отношением точки к восклицательному знаку. Однако более интересно другое: нечетные и четные стихи образуют попарно некоторое структурное целое, которое вместе складывается в синтагматическое единство (только два последних стиха образуют отдельные и взаимно параллельные синтагмы). Это находит отражение в любопытной конструктивной особенности: нечетные стихи и графически, и на слух противостоят четным как более длинные — коротким. В строфике это чередование длинных и коротких стихов возникает обычно за счет смены стихов с разным количеством стоп, или чередования мужских и женских рифм, или того и другого вместе. В анализируемом стихотворении, однако, и длинные и короткие стихи имеют одинаковое количество стоп, а все стихотворение выдержано в мужских рифмах.

Неравенство стихов возникает на другой основе: если подсчитать количество фонем в каждом стихе, то мы получаем следующие цифры:

I строфа — 23 — 20 — 26 — 17
II строфа — 22 — 19 — 24 — 21

Бóльшая длина нечетных стихов связана с тем, что в них доминируют тяжелых слоги (трех- и более фонемные), в то время как в четных преобладают легкие (двух- и однофонемные). Это означает значительно больший консонантизм нечетных стихов. Анализ консонантизма стихотворения не дает бросающихся в глаза повторов фонем. Однако если рассмотреть согласные этого текста с точки зрения структуры их элементов, то можно сделать следующее заключение: ни место образования звуков, ни противопоставление «глухость — звонкость» или «мягкость — твердость» не дают картины последовательной для всего текста упорядоченности. Зато оппозиция «эксплозивность — неэксплозивность» весьма выразительно организует текст. Если считать сонанты и фрикативные вместе (а поскольку маркирован именно взрыв, мы на это имеем право), получится следующая картина (знаком «+» отмечены взрывные согласные, «—» — не-взрывные, первая цифра в конце строки обозначает общее количество согласных в стихе, вторая — число взрывных из них):

— — + — — — — + — — + — + — +,	5,5
— — + — + — — — — — —,	11,2
+ + + — + — — + — — — + — +/ — — — — +,	18,8
— + — — + + — —,	8,3
— — — + — + — — — + — — + —,	14,4
— — — — + + — — — — —,	11,2
+ + — — — — + — — — — — — — — —,	16,3

+ — — + — — — — — — — + —, 13,3

Из приведенной схемы с очевидностью видна некоторая упорядоченность в распределении взрывных и не-взрывных консонант. В поэтическом контексте такая упорядоченность с неизбежностью начинает осмысляться как преднамеренная и делается носительницей смысла. Прежде всего, сгущения эксплозивности, бесспорно, способствуют выделению определенных мест в тексте. Если вписать слова, на которые падают крестики схемы, то получим: «твой портрет», «на груди», «бледный призрак», «преданный страстям», «разлюбить его», «бог», при этом особенно подчеркнуты «портрет» — как первое сгущение — и «бог» (характерно, что в первой части параллели: «всё храм» — нет ни одного взрывного; на этом фоне семантическая значимость последнего слова особенно подчеркивается). Бросается в глаза, что *все* выделенные слова, составляющие семантический мотив текста, относятся к портрету и — на другом уровне — повторяют основную смысловую конструкцию текста. Первая строфа подчеркивает в портрете то, что, служа заменой, он — лишь тень заменяемого:

«Твой портрет» — «на груди» — «бледный призрак».

Вторая — напротив — утверждает высшую ценность замены:

«Преданный страстям» — «разлюбить его не мог».

Последнее «бог» неизбежно воспринимается как апофеоз именно портрета. При этом и в отношении данного построения четвертый стих первой строфы («душу радует») выступает как семантический переход ко второй.

Однако противопоставление взрывных и не-взрывных консонант создает и ряд других отношений в тексте. Так, первый стих (зеркально отраженный в третьем) создает схему перехода от неэксплозивности к эксплозивности. В связи с этим сочетание «ст» становится как бы свернутой конструктивной программой одного семантического центра текста (схема «— +»), а «тв», «пр», «гр», «бл» (схема «+ —») — второго. В соответствии с этим резко выделяются два лексических полюса:

ст (— +)	пр и другие (+ —)
расстались	твой портрет
страстям	на груди
оставленный	бледный призрак.

Если вспомним, что «страсти» в первой группе — это новые чувства, закрепляющие разлуку, то очевидно, что вся эта колонка посвящена семантике разрыва, отношениям «я» и «ты», а вторая — портрету. Показательна структура ударного слова «портрет» — «+ — + — +».

В тексте существует и ряд других дополнительных упорядоченностей (ср., например, пару: «храм — хранить»), однако все они лишь конкретизируют основную семантическую конструкцию.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О переводах этого стихотворения в связи с художественным значением основной грамматической оппозиции см.: *Щерба Л. В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97–110.

[2] Подобный конфликт — лишь одна из разновидностей общеромантического представления о контакте как борьбе с агентами контакта. При этом средства связи рассматриваются как основные препятствия на пути к ней. Отсюда вырастает романтическая идея борьбы со словом как препятствием в коммуникации во имя более непосредственных связей.

[3] Из наиболее поздних может быть названа «Заместительница» Б. Пастернака.

[4] «Говорю» и «люблю» здесь выступают как локальные синонимы, которым соответствует общий семантический инвариант глагола коммуникации.

---

[*] Вероятно, опечатка (есть и в издании: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972). Должно быть «ТЫ$_1$» — *Прим. ред.*

---

[*]Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 163–172.

Д.М. Магомедова

Филологический анализ лирического стихотворения

Тематические (семантические) поля

Анализ словаря стихотворения дает возможность определить его тематические (семантические) поля, которые складываются из лексических, синонимических и тематических повторов, а также выявить семантические переклички, образующие своего рода смысловой каркас (тематическую сетку) текста.

При рассмотрении словаря стихотворения будет использована терминология, предложенная в работах Ю. И. Левина.

«Если в тексте имеется несколько элементов (например, слов) с общим семантическим признаком, то этот последний называется темой.

Семантическая перекличка — отношение между семантически связанными словами (т. е. такими, что их значения содержат хотя бы один общий семантический признак)»[1].

Слова, объединенные общей темой (семантическим признаком), образуют *тематическое* (*семантическое*) *поле*.

Рассмотрим в качестве примера словарь стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву». Слова приводятся в том порядке, в каком они встречаются в тексте, в словарной форме[2]. Арабская цифра справа от слова обозначает количество его упоминаний.

Словарь текста

Существительные: любовь, надежда, слава, обман, забава, сон — 2, туман, желанье, гнет, власть, душа — 2, отчизна — 2, призыванье, томленье, упованье, минута — 2, вольность, любовник, свиданье, свобода, сердце, честь, друг, порыв, товарищ, звезда, счастье, Россия, обломки, самовластье, имена.

Местоимения: мы — 3, она, мой, наши.

Глаголы: нежить, исчезнуть, гореть — 2, внимать, ждать — 2, посвятить, верить, взойти, вспрянуть, написать.

---

[1] Левин Ю. И. О. Мандельштам: Разбор шести стихотворений. — С. 29.

[2] Для большей наглядности можно выписывать слова в той форме, какая дана в тексте, а повторы не суммировать, а выписывать каждый в отдельности.

Прилагательные и наречия: тихая, недолго, юный, утренний, еще, роковая, нетерпеливая, святая, молодой, верное, живы, прекрасные, пленительное.

В словаре выделяются следующие основные тематические поля:

внутренний мир человека (как целое) — душа, сердце;

любовь — любовь, нежить, желанье, томленье, любовник, свиданье, счастье, гореть[1], пленительный;

надежда — надежда, ждать, упованье, верить;

родина — отчизна, Россия;

свобода — вольность, свобода, звезда, пленительное, счастье;

деспотизм — гнет, власть, самовластье, сон;

слава — слава, честь, имя (в последней строке выражение *напишут наши имена* можно рассматривать как перифразу, обозначающую будущую славу);

призрачность — обман, исчезнуть, забавы, сон, туман.

Как видно из словаря, одни и те же слова могут входить одновременно в несколько тематических полей, проявляя в них разные семантические признаки (не забудем, что почти все слова в национальном языке многозначны и имеют целый пучок значений). Так, слово *сон* входит в тематическое поле «деспотизм» («Россия вспрянет ото сна», т.е. освободится от гнета, станет свободной), обозначая неподвижность, оцепенение, косность, порожденные *самовластьем*. В то же время оно входит и в семантическое поле «призрачность», обозначая нечто эфемерное, ложное, преходящее (*Как сон, как утренний туман*). Слово *пленительный* одновременно входит в тематические поля «любовь» и «свобода» и т.п.

Все выделенные тематические поля, в свою очередь, можно объединить в две большие, противопоставленные друг другу тематические группы: **личное**, **интимное** — **внеличное**, **гражданское**. Такая оппозиция была типичной для русской гражданской лирики XIX в.[2].

Поверхностное прочтение стихотворения Пушкина может привести к выводу: поэт, называя *любовь*, *надежду*, *славу* «обманом», отвергает личное, интимное как ложные, эфемерные ценности и обращается к ценностям гражданским — *отчизне*, *свободе*. Однако

---

[1] Анализ словаря стихотворения позволяет также увидеть различия между словарным и контекстным значением слова. Так, глагол *гореть* входит в тематическое поле «любовь», поскольку в поэтическом языке пушкинской эпохи он выступает как синоним любовной страсти (см.: Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969. — С. 10, 211, 309).

[2] Ср.: «В русской лирике 1810—1820-х годов выделяются две основные линии — гражданская и интимная, элегическая, поскольку элегия была ведущим жанром интимной лирики. Оба основных течения нередко противопоставляли себя друг другу, боролись друг с другом, но в конечном счете оба они выражали существеннейшее для эпохи содержание: растущее самосознание личности» (Гинзбург Л.Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 21).

реальное соотношение тематических полей в тексте гораздо сложнее и глубже выявленного противопоставления.

Темы «любовь», «надежда», «слава», как будто отвергнутые в первой части текста, не исчезают. О гражданских чувствах в стихотворении говорится: *в нас горит еще желанье.* Но выражение *горит желанье* принадлежит тематическому полю «любовь». Ожидание вольности сравнивается далее с чувствами влюбленного (*как ждет любовник молодой / Минуту верного свиданья*). Выражение *звезда пленительного счастья* в стихотворении — синоним политического освобождения России, но слова *пленительный* и *счастье* тоже входят в тематическое поле «любовь».

В этом же контексте звучат и слова из тематического поля «надежда»: *ждем с томленьем упованья.* Показателен выбор стилистически более высокого варианта (*упованье*). Слово *надеяться* включает в себя семы «ждать» и «верить». Следовательно, и *мы ждем*, и *ждет любовник*, и *товарищ*, *верь* — все это неявное развитие темы «надежда».

Наконец, в третьей части появляются слова и выражения, входящие в тематическое поле «слава»: *честь* и *напишут наши имена*.

Итак, наблюдения над словарным и контекстным значением слов в стихотворении показывают, что слова, входящие в группу **интимное** используются для обозначения гражданских чувств автора и адресата послания: любви к родине, надежды на ее освобождение от деспотизма. Личное, интимное не отбрасывается, не подавляется, а лишь расширяет свою сферу, трансформируется в другой, гражданский план. Гражданское перестает быть оппозицией к интимному и становится его частью — в этом и заключается своеобразие гражданской позиции Пушкина.

Немного забегая вперед, укажем, что лексика, входящая в тематическое поле «интимное», — это слова из элегического словаря пушкинской эпохи. Лексика, образующая тематическое поле **гражданское**, — слова из одического словаря, вполне уместные также и в жанре сатиры. Иными словами, в послании «К Чаадаеву» происходит взаимопроникновение двух жанровых языков, размывание замкнутых жанровых стилей — этот процесс начинается уже во втором десятилетии XIX в. и в конце концов приводит к деканонизации поэтических жанров.

Обратим внимание на композиционно-семантическую стройность стихотворения. Оно начинается тремя стержневыми тематическими словами (*Любви, надежды, тихой славы*)[1]. Развитие этих тем в дальнейшем организует весь внутренний мир стихотворения. При этом развитие каждой темы происходит в том же порядке, в

---

[1] Чтобы поставить эти слова на первое место, понадобилась сложная инверсия. Ср. нормативный порядок слов: «Обман любви, надежды, тихой славы нежил нас недолго». Не случайно в конце второй строки, также в результате инверсии оказалось слово «обман» — это первый оценочный акцент в стихотворении.

каком тематические слова появились в первой строке: сначала — любовь, затем, почти сразу — надежда и в третьей части — слава.

Следует особо подчеркнуть роль семантики глаголов текста. Употребление глаголов внутреннего состояния или внешнего действия указывает на психологическую точку зрения лирического субъекта по отношению к событиям сюжета стихотворения. В первых четырех строках глаголы *нежил* и *исчезли* обозначают внешние действия по отношению к героям стихотворения (не случайно и субъект и адресат выступают в этой части стихотворения как пассивные объекты действия: *нас*). В последующих 13 строках все глаголы передают чувства, состояние автора и адресата (*горит желанье*, *внемлем*, *ждем*, *ждет*, *горим* и т. д.). В последних четырех строках глаголы внутреннего состояния вновь сменяются глаголами внешнего действия (*взойдет*, *вспрянет*, *напишут*): в семантической организации текста наблюдается движение от внешнего, внеличного плана описания к внутреннему, личному и затем снова к внешнему, внеличному.

ПОДГРУППА 2

М. Л. Гаспаров

"СНОВА ТУЧИ НАДО МНОЮ..." Методика анализа

(Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. - М., 1997. - С. 9-20)

.

Эта заметка представляет собой вступительную лекцию к небольшому курсу "Анализ поэтического текста" - о технике монографического разбора отдельных стихотворений. В 1960-1980-е годы это был модный филологический жанр: он позволял исследователям тратить меньше слов на общеобязательные рассуждения об идейном содержании произведения и сосредоточиваться на его поэтической технике. Тогда вышло даже несколько книг, целиком посвященных таким разборам: прежде всего, это классическая работа Ю. М. Лотмана "Анализ поэтического текста" [Лотман 1972]; и затем три коллективных сборника, в которых есть и более удачные и менее удачные разборы: "Поэтический строй русской лирики" (Л., 1973); "Анализ одного стихотворения" (Л., 1985); "Russische Lyrik: Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse" (München, 1982). Но в большинстве этих статей авторы старались не задерживаться на начальных, элементарных этапах анализа, общих для любого рассматриваемого стихотворения, и торопились перейти к более сложным явлениям, характерным для каждого произведения в особенности. Мы же постараемся сказать о тех самых простых приемах, с которых начинается анализ любого поэтического текста - от самого детски-простого до самого утонченно-сложного.

Речь пойдет об анализе "имманентном" - то есть не выходящем за пределы того, о чем прямо сказано в тексте. Это значит, что мы не будем привлекать для понимания стихотворения ни биографических сведений об авторе, ни исторических сведений об обстановке написания, ни сравнительных сопоставлений с другими текстами. В XIX в. филологи увлекались вычитыванием в тексте биографических реалий, в XX в. они стали увлекаться вычитыванием в нем литературных "подтекстов" и "интертекстов", причем в двух вариантах. Первый: филолог читает стихотворение на фоне тех произведений, которые читал или мог читать поэт, и ищет в нем отголоски то Библии, то Вальтера Скотта, а то последнего журнального романа того времени. Второй: филолог читает стихотворение на фоне своих собственных сегодняшних интересов и вычитывает в нем проблематику то социальную, то психоаналитическую, то феминистическую, в зависимости от последней моды. И то и другое - приемы вполне законные (хотя второй - это по существу не исследование, а собственное творчество читателя на тему читаемого и читанного им); но начинать с этого нельзя. Начинать нужно со взгляда на текст и только на текст - и лишь потом, по мере необходимости для понимания, расширять свое поле зрения.

10

По опыту своему и своих ближних я знал: если бы я был студентом и меня спросили бы: "Вот - стихотворение, расскажите о нем все, что вы можете, но именно о нем, а не вокруг да около", - то это был бы для меня очень трудный вопрос. Как на него обычно отвечают? Возьмем для примера первое попавшееся стихотворение Пушкина - "Предчувствие", 1828 года: прошу поверить, что когда-то я выбрал его для разбора совершенно наудачу, раскрыв Пушкина на первом попавшемся месте. Вот его текст:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;

Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно бури жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду,
Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

Ангел кроткий, безмятежный,
Тихо молви мне: прости,
Опечалься: взор свой нежный
Подыми иль опусти;
И твое воспоминанье
Заменит душе моей
Силу, гордость, упованье
И отвагу юных дней.

Скорее всего, отвечающий студент начнет говорить об этом стихотворении так. "В этом произведении выражено чувство тревоги. Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения, по-видимому, у своей возлюбленной, которую он называет своим ангелом. Стихотворение написано 4-стопным хореем, строфами по 8 стихов. В нем есть риторические вопросы: "сохраню ль к судьбе презренье?.." и т. д.; есть риторическое обращение (а может быть, даже не риторическое, а реальное): "тихо молви мне: прости"". Здесь, наверное, он исчерпается: в самом деле, архаизмов, неологизмов, диалектизмов тут нет, все просто, о чем еще говорить? - а преподаватель ждет. И студент начинает уходить в сторону: "Это настроение просветленного мужества характерно для всей

лирики Пушкина..."; или, если он лучше знает Пушкина: "Это ощущение тревоги было вызвано тем, что в это время, в 1828 г., против Пушкина было возбуждено следствие об авторстве "Гавриилиады"..." Но преподаватель останавливает: "Нет, это вы уже говорите не о том, что есть в самом тексте стихотворения, а о том, что вне его", - и студент, сбившись, умолкает.

Ответ получился не особенно удачный. Между тем, на самом деле студент заметил все нужное для ответа, только не сумел все это связать и развить. Он заметил все самое яркое на всех трех уровнях строения стихотворения, но какие это уровни, он не знал. А в строении всякого текста можно выделить такие три уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы. Вот здесь постараемся быть внимательны: при дальнейших анализах это нам понадобится много раз. Это выделение и разделение трех уровней было предложено в свое время московским формалистом Б. И. Ярхо [Ярхо 1925, 1927]. Здесь его система пересказывается с некоторыми уточнениями.

Первый, верхний, уровень - *идейно-образный*. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции (например, идеи: "жизненные бури нужно встречать мужественно" или "любовь

придает сил"; а эмоции: "тревога" и "нежность"); во-вторых, образы и мотивы (например, "тучи" - образ, "собралися" - мотив; подробнее об этом мы скажем немного дальше).
Второй уровень, средний, - *стилистический*. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика, т. е. слова, рассматриваемые порознь (и прежде всего - слова в переносных значениях, "тропы"); во-вторых, синтаксис, т. е. слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении.
Третий уровень, нижний, - *фонический*, звуковой. Это, во-первых, явления стиха - метрика, ритмика, рифма, строфика; а во-вторых, явления собственно фоники, звукописи - аллитерации, ассонансы. Как эти подуровни, так и все остальные можно детализировать еще более дробно, но сейчас на этом можно не останавливаться.
Различаются эти три уровня по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой уровень мы воспринимаем слухом: чтобы уловить в стихотворении хореический ритм или аллитерацию на "р", нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. (На самом деле это не совсем так, и некоторые оговорки здесь требуются; но сейчас и на этом можно не останавливаться.) Средний, стилистический уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный уровень мы воспринимаем умом и воображением: умом мы понимаем слова, обозначающие идеи и эмоции, а воображением представляем образы

собирающихся туч и взглядывающего ангела. При этом воображение может быть не только зрительным (как в наших примерах), но и слуховым ("шепот, робкое дыханье, трели соловья..."), осязательным ("жар свалил, повеяла прохлада...") и пр.
Наш гипотетический студент совершенно правильно отметил на верхнем уровне строения пушкинского стихотворения эмоцию тревоги и образ жизненной бури; на среднем уровне - риторические вопросы;
на нижнем уровне - 4-стопный хорей и 8-стишные строфы. Если бы он сделал это не стихийно, а сознательно, то он, во-первых, перечислил бы свои наблюдения именно в таком, более стройном порядке; а во-вторых, от каждого такого наблюдения он оглядывался бы и на другие явления этого уровня, зная, что именно он ищет, - и тогда, наверное, заметил бы и побольше. Например, на образном уровне он заметил бы антитезу "буря - пристань"; на стилистическом уровне - необычный оборот "твое воспоминанье" в значении "воспоминание о тебе"; на фоническом уровне - аллитерацию "снова... надо мною", ассонанс "равнодушно бури жду" и т. п.
Почему именно эти и подобные явления (на всех уровнях) привлекают наше внимание? Потому что мы чувствуем, что они необычны, что они отклоняются от нейтрального фона повседневной речи, который мы ощущаем интуитивно. Мы чувствуем, что когда в маленьком стихотворении встречаются два риторических вопроса подряд или три ударных "у" подряд, то это не может быть случайно, а стало быть, входит в художественную структуру стихотворения и подлежит рассмотрению исследователя. Филология с древнейших времен изучала в художественной речи именно то, чем она непохожа на нейтральную речь. Но не всегда это давалось одинаково легко.
На уровне звуковом и на уровне стилистическом выявить и систематизировать такие необычности было сравнительно нетрудно: этим занялись еще в античности, и из этого развились такие отрасли литературоведения, как стиховедение (наука о звуковом уровне) и стилистика (наука о словесном выражении: тогда она входила в состав риторики как теория "тропов и фигур". Характерен самый этот термин: "фигура" значит "поза" - как всякое необычное положение человеческого тела мы называем "позой", так и всякое

нестандартное, не нейтральное словесное выражение древние называли стилистической "фигурой").
На уровне же образов, мотивов, эмоций, идей - то есть всего того, что мы привыкли называть "содержанием" произведения, - выделить необычное было гораздо труднее. Казалось, что все предметы и действия, упоминаемые в литературе, - такие же, как те, которые мы встречаем в жизни: любовь - это любовь, которую каждый когда-нибудь переживал, а дерево - это дерево, которое каждый когда-нибудь видел; что тут можно выделять и систематизировать? Поэтому теории образов и мотивов античность нам не оставила, и до сих пор эта отрасль филологии

13

даже не имеет установившегося названия: иногда (чаще всего) ее называют "топика", от греческого "топос", мотив; иногда - "тематика"; иногда - "иконика" или "эйдо(ло)логия", от греческого "эйкон" или "эйдолон", образ. Теорию образов и мотивов стало разрабатывать лишь средневековье, а за ним классицизм, в соответствии с теорией простого, среднего и высокого стиля, образцами которых считались три произведения Вергилия: "Буколики", "Георгики" и "Энеида". Простой стиль, "Буколики": герой - пастух, атрибут его - посох, животные - овцы, козы, растение - бук, вяз и пр. Средний стиль, "Георгики": герой - пахарь, атрибут - плуг, животное - бык, растения - яблоня, груша и пр. Высокий стиль, "Энеида": герой - вождь, атрибут - меч, скипетр, животное - конь, растения - лавр, кедр и пр. Все это было сведено в таблицу, которая называлась "Вергилиев круг": чтобы выдержать стиль, нужно было не выходить из круга приписанных к нему образов. Эпоха романтизма и затем реализма, разумеется, с отвращением отбросила все эти предписания, но ничем их не заменила, и от этого ощутимо страдает и литературная теория и литературная практика.
Каждый из нас, например, интуитивно чувствует, что такое детектив, триллер, дамский роман, научная фантастика, сказочная фантастика; или что такое (двадцать лет назад) производственный роман, деревенская проза, молодежная повесть, историко-революционный роман и пр.; или что такое (полтораста лет назад) светская повесть, исторический роман, фантастическая повесть, нравоописательный очерк. Все это предполагает довольно четкий набор образов и мотивов, к которому все привыкли. Например, образцовую опись образов и мотивов советского производственного романа дал в свое время А. Твардовский в поэме "За далью - даль": "Глядишь, роман - и все в порядке: показан метод новой кладки, отсталый зам, растущий пред и в коммунизм идущий дед. Она и он - передовые; мотор, запущенный впервые; парторг, буран, прорыв, аврал, министр в цехах и общий бал". Но это - в поэме; а хоть в одном теоретическом исследовании можно ли найти такую опись? Для фольклора или средневековой литературы - может быть; для литературы нового времени - нет. А это совсем не шутка, потому что состав такой описи есть не что иное, как художественный мир произведения - понятие, которым мы пользуемся, но редко представляем его себе с достаточной определенностью.
Вот этот самый важный и в то же время самый неразработанный уровень строения поэтического произведения - уровень топики, уровень идей, эмоций, образов и мотивов, все то, что обычно называют "содержанием", - мы и постараемся формализовать и систематически описать в наших разборах. В самом деле, когда нам дают для разбора прозаическое произведение, то мы можем пересказать сюжет и добавить к этому несколько разрозненных замечаний о так называемых художественных особенностях (т. е. о стиле) - в учебниках обычно это так и

14

делается - и выдать это за анализ содержания и формы. А в лирических стихах, где сюжета нет, как мы будем выявлять и формулировать содержание? Все знают традиционный тип

развернутых заглавий китайской классической лирики (примеры условные): "Проезжая мост Ханьгань, поэт видит журавлей в небе и вспоминает покинутого друга", "Зимуя в горах Чжицзы, поэт размышляет о беге времени и о судьбе императора Хоу". Так и мы для пушкинского стихотворения предложили пересказ: "Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения у возлюбленной". Было бы драгоценно составить хотя бы по такому типу свод формулировок содержания русской классической лирики. Но это задача величайшей трудности. Я составил такие формулировки к одной только книге стихов позднего Брюсова, и это была каторжная работа.

Как же следует подступаться к анализу поэтического произведения - к ответу на вопрос: "расскажите об этом стихотворении все, что вы можете"? В три приема. *Первый подход* - от общего впечатления: я смотрю на стихотворение и стараюсь дать себе отчет, что в нем с первого взгляда больше всего бросается в глаза и почему. Наш гипотетический студент перед стихотворением Пушкина поступал именно так, только не вполне давал себе отчет, почему. Предположим, что мы не умнее его и от общего впечатления ничего сказать не можем. Тогда предпринимаем *второй подход* - от медленного чтения: я медленно читаю стихотворение, останавливаясь после каждой строки, строфы или фразы, и стараюсь дать себе отчет, что нового внесла эта фраза в мое понимание текста и как перестроила старое. (Напоминаем: речь идет только о словах текста, а не о вольных ассоциациях, которые могут прийти нам в голову! такие ассоциации чаще могут помешать пониманию, чем помочь ему.) Но предположим, что мы так тупы, что нам и это ничего не дало. Тогда остается *третий подход*, самый механический, - от чтения по частям речи. Мы вычитываем и выписываем из стихотворения сперва все существительные (по мере сил группируя их тематически), потом все прилагательные, потом все глаголы. И из этих слов перед нами складывается *художественный мир* произведения: из существительных - его *предметный* (и понятийный) состав; из прилагательных - его *чувственная* (и эмоциональная) *окраска*; из глаголов - *действия и состояния*, в нем происходящие.

(В самом деле, что такое образ, мотив, а заодно и сюжет? Образ - это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т. е. потенциально каждое существительное; мотив - это всякое действие, т. е. потенциально каждый глагол; сюжет - это последовательность взаимосвязанных мотивов. Пример, предлагаемый Б. И. Ярхо: "конь" - это образ; "конь сломал ногу" - это мотив; а "конь сломал ногу - Христос исцелил коня" - это сюжет ("типичный сюжет повествовательной части заклинания на перелом ноги", педантично замечает Ярхо). Все мы знаем,

---

15

что слова "сюжет", "мотив" и, особенно, "образ" употребляются в самых разнообразных значениях; но эти представляются всего проще и понятнее, этим словоупотреблением мы и будем пользоваться.) Итак, попробуем таким образом тематически расписать все **существительные** пушкинского стихотворения. Мы получим приблизительно такую картину:

[1 стб.]
тучи
(тишина)
буря
(пристань)

[2 стб.]
рок
беда
судьба

жизнь
разлука
час
дни

[3 стб.]
презренье
непреклонность
терпенье
юность
воспоминанье
душа
сила
гордость
упованье
отвага

[4 стб.]
ангел
(2 раза)
рука
взор

Какие у нас получились группы слов? Первый столбец - явления природы; все эти слова употреблены в переносном значении, метафорически, мы понимаем, что это не метеорологическая буря, а буря жизни. Второй столбец - отвлеченные понятия внешнего мира, по большей части враждебные: даже жизнь здесь - "буря жизни", а час - "грозный час". Третий столбец - отвлеченные понятия внутреннего мира, душевного, все они окрашены положительно (даже "к судьбе презренье"). И четвертый столбец - внешность человека, он самый скудный: только рука, взор и весьма расплывчатый ангел. Что из этого видно? Во-первых, основной конфликт стихотворения: мятежные внешние силы и противостоящая им спокойная внутренняя твердость. Это не так тривиально, как кажется: ведь в очень многих стихах романтической эпохи (например, у Лермонтова) "мятежные силы" - это силы не внешние, а внутренние, бушующие в душе; у Пушкина здесь - не так, в душе его спокойствие и твердость. Во-вторых, выражается этот конфликт больше отвлеченными понятиями, чем конкретными образами: с одной стороны - рок, беда и т. д., с другой - презренье, непреклонность и т. д. Природа в художественном мире этого стихотворения присутствует лишь метафорически, а быт отсутствует совсем ("пристань", и в прозаическом-то языке почти всегда метафорическая, конечно, не в счет); это тоже не тривиально. Наконец, в-третьих, душевный мир человека представлен тоже односторонне: только черты воли, лишь подразумеваются эмоции и совсем отсутствует интеллект. Художественный мир, в котором нет природы, быта, интеллекта, - это, конечно, не тот же самый мир, который окружает нас в жизни. Для филолога это напоминание о том,

---

что нужно уметь при чтении замечать не только то, что есть в тексте, но и то, чего нет в тексте*. Посмотрим теперь, какими **прилагательными** подчеркнуты эти существительные, какие качества и отношения выделены в этом художественном мире:

завистливый рок,
гордая юность,

неизбежный *грозный* час,
последний раз,
кроткий, *безмятежный* ангел,
нежный взор,
юные дни.

Мы видим ту же тенденцию: ни одного прилагательного внешней характеристики, все дают или внутреннюю характеристику (иногда даже словами, производными от уже употребленных существительных: "гордая", "бурная", "юные"), или оценку ("неизбежный грозный час"). И, наконец, **глаголы** со своими причастиями и деепричастиями:
глаголы состояния - *утомленный, спасенный, жду, предчувствуя, опечалься;*
глаголы действия - *собралися, угрожает, сохраню, заменит, понесу, найду, хочу, сжать, молви, подыми, опусти.*
Глаголов действия, казалось бы, и больше, чем глаголов состояния, но действенность их ослаблена тем, что почти все они даны в будущем времени или в повелительном наклонении, как нечто еще не реализованное ("понесу", "найду", "молви" и т. д.), тогда как глаголы состояния - в прошедшем и настоящем времени, как реальность ("утомленный", "жду", "предчувствуя"). Мы видим: художественный мир стихотворения статичен, внешне выраженных действий в нем почти нет, и на этом фоне резко вырисовываются только два глагола внешнего действия: "подыми иль опусти". Все это, понятным образом, работает на основную тему стихотворения: *изображение напряженности перед опасностью.*

---

* Художественное обыгрывание этой темы мы находим в иронической фантастике А. и Б. Стругацких "Понедельник начинается в субботу". Там в проходном эпизоде герой в порядке эксперимента отправляется на машине времени в "описываемое будущее" ("всякие там фантастические романы и утопии"), где "то и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зеленой шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего), или в желтых ботинках и цветастом галстуке (ни штанов, ни рубашки, ни даже белья)... Я смущался до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде "дверь отворилась, и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках"". Это становится очень существенным при переводе словесного изображения в зрительное, когда иллюстратор или экранизатор вынужден заполнять эти пробелы своим воображением и навязывать это воображение читателю.

17

Таков вырисовывающийся перед нами художественный мир стихотворения Пушкина. Чтобы он приобрел окончательные очертания, нужно посмотреть в заключение на три самые общие его характеристики: как выражены в нем пространство, время и точка авторского (и читательского) зрения? Точка авторского зрения уже достаточно ясна из всего сказанного: она не объективна, а субъективна, мир представлен не внешним, а внутренне пережитым - "интериоризованным". Для сравнения можно вспомнить написанное в том же 1828 году стихотворение "Анчар", где все образы представлены отстранение, и даже то, что анчар - "грозный", а природа - гневная, не разрушает этой картины; интериоризация изображаемого прорывается только в единственном слове "бедный (раб)" в конце стихотворения.
А пространство и время - что из них выражено в пушкинском "Предчувствии" более ярко? У нас уже накоплено достаточно наблюдений, чтобы предсказать: по-видимому, следует ожидать, что пространство здесь выражено слабей, потому что пространство - вещь наглядная, а к наглядности Пушкин здесь не стремится; время же выражено сильней, потому что время включено в понятие ожидания, а ожидание опасности - это и есть главная тема стихотворения. И действительно, на протяжении первых двух строф мы находим единственное пространственное указание "снова тучи *надо мною**, и лишь в третьей строфе в этом беспространственном мире распахивается только одно измерение - высота: "взор свой нежный *подыми иль опусти*,* - как бы измеряя высоту. Вширь же

никакой протяженности этот мир не имеет. Любопытно и здесь привлечь для сравнения "Анчар" - стихотворение, в котором наглядность и пространственность (вширь!) для поэта важнее всего. В "Анчаре" перед взглядом читателя проходит такая последовательность образов. Сперва: пустыня-вселенная - анчар посреди нее - его ветви и корни - его кора с проступающими каплями ядовитой смолы (постепенное сужение поля зрения). Затем: ни птиц, ни зверей вокруг анчара - ветер и тучи над пустыней - мир людей по ту сторону пустыни (постепенное расширение поля зрения). Короткая кульминация - путь человека пересекает пустыню к анчару и обратно. И концовка: яд в руках принесшего - лицо принесшего - тело на лыках - князь над телом - княжьи стрелы, разлетающиеся во все концы света (опять постепенное расширение поля зрения - до последних "пределов"). Именно такими чередованиями "общих планов" и "крупных планов" обычно организовывается пространство в поэтических текстах; Эйзенштейн блестяще сопоставлял это с кинематографическим монтажом.

Время, наоборот, представлено в "Предчувствии" с все нарастающей тонкостью и подробностью. В первой строфе противопоставлены друг другу прошлое и будущее: с одной стороны, "тучи *собралися*" - прошлое; с другой - будущее, "*сохраню ль* к судьбе презренье, *понесу ль* навстречу ей непреклонность и терпенье...?"; и между этими двумя

крайностями теряется настоящее как следствие из прошлого, "рок... *угрожает*, снова мне". Во второй строфе автор сосредоточивается именно на этом промежутке между прошлым и будущим, на настоящем: "бури *жду**, "сжать твою... руку я *спешу*"; и лишь для оттенения того, куда направлен взгляд из настоящего, здесь присутствует и будущее: "может... пристань я *найду*". И наконец, в третьей строфе автор сосредоточивается на предельно малом промежутке - между настоящим и будущим. Казалось бы, такого глагольного времени нет, но есть наклонение - повелительное, которое именно и связывает настоящее с будущим, намерение с исполнением: "тихо *молви* мне", *попечалься*", "взор свой... *подыми иль опусти*". И при этом опять-таки для направления взгляда продолжает присутствовать будущее: "твое воспоминанье *заменит* душе моей..." Таким образом будущее присутствует в каждой строфе, как сквозная тема тревоги автора, а сопоставленное с ним время все более приближается к нему: сперва это прошедшее, потом - настоящее, и наконец - императив, рубеж между настоящим и будущим.

Таков получился у нас разбор идейно-образного уровня пушкинского стихотворения "Предчувствие": "Снова тучи надо мною..." Никаких особенных открытий мы не сделали (хотя признаюсь, что для меня лично наблюдение, что в этом мире нет природы, быта и интеллекта и что в нем прошедшее время через настоящее и императив плавно приближается к будущему, было ново и интересно). Но, во всяком случае, мы исчерпали материал и нашли в нем много такого, о чем наш гипотетический студент мог бы доложить преподавателю, если бы описывал стихотворение не беспорядочно, а систематически - по уровням. Не нужно думать, будто филолог умеет видеть и чувствовать в стихотворении что-то такое, что недоступно простому читателю. Он видит и чувствует то же самое, - только он отдает себе отчет в том, *почему* он это видит, какие слова стихотворного текста вызывают у него в воображении эти образы и чувства, какие обороты и созвучия их подчеркивают и оттеняют. Изложить такой самоотчет в связной устной или письменной форме - это и значит сделать анализ стихотворного текста.

И в заключение - еще два вопроса, которые неминуемо возникают при любом подробном анализе стихов.

Первый вопрос: неужели поэт сознательно производит всю эту кропотливую работу, подбирает существительные и прилагательные, обдумывает глагольные времена? Конечно, нет. Если бы это было так, не нужна была бы наука филология: обо всем можно было бы спросить прямо у автора и получить точный ответ. Большая часть работы поэта

происходит не в сознании, а в подсознании; в светлое поле сознания ее выводит филолог. Вот пример. Стихотворение "Снова тучи надо мною..." написано 4-стопным хореем. Пушкин делал это сознательно: он знал, что такое хорей, и к своему Онегину, который "не мог ямба от хорея отличить", относился свысока. Но некоторые строчки в этом

стихотворении можно было, даже не выбиваясь из 4-стопного хорея, написать иначе: не "Угро**жа**ет **сно**ва **мне**", а "**Сно**ва угро**жа**ет **мне**", не "Равно**ду**шно **бу**ри **жду**", а "**Бу**ри равно**ду**шно **жду**", не "Неиз**беж**ный **гро**зный **час**", а "**Грез**ный неиз**беж**ный **час**". Однако Пушкин этого не сделал. Почему? Потому что в русском 4-стопном хорее была ритмическая тенденция: пропускать ударение на I стопе - часто, а на II стопе - почти никогда: "Угро-**жа**ет...", "Равно-**ду**шно..." Этого Пушкин знать умом не мог: стиховеды сформулировали этот закон только в XX веке. Он руководствовался не знанием, а только безошибочным ритмическим чувством. Таким образом, современный филолог знает о том, как построены стихи Пушкина, больше, чем знал сам Пушкин; это и дает науке филологии право на существование.

Второй вопрос: может ли весь этот анализ поэтического текста сказать нам, хорошие перед нами стихи или плохие, или которые лучше и которые хуже? Нет, не может: исследование и оценка стихов - разные вещи. Исследование изолирует свой объект: мы рассматриваем такое-то стихотворение, или такую-то группу стихотворений, или даже все стихотворения такого-то автора или эпохи, - но и только. Оценка же соотносит свой объект со всем нашим читательским опытом: когда я говорю "это стихотворение хорошее", то я имею в виду: "оно чем-то похоже на те стихи, которые мне нравятся, и непохоже на те, которые мне не нравятся". А что нам нравится и не нравится, - это определяется напластованием огромного множества впечатлений от всего прочитанного нами, начиная с первых детских стишков и до последних самых умных книг. Если новое стихотворение целиком похоже на то, что мы уже много раз читали, то оно ощущается как плохая, скучная поэзия;

если оно решительно ничем не похоже на то, что мы читали, то оно ощущается как вообще не поэзия; хорошим нам кажется то, что лежит где-то посередине между этими крайностями, а где именно - определяет наш вкус, итог нашего читательского опыта. Этот наш личный вкус и опыт может частично совпадать со вкусом и опытом наших друзей, сверстников, современников, всех носителей нашей культуры, - но это уже дело социологии культуры. Здесь филолог перестает быть исследователем и становится сам объектом исследования; поэтому нашему введению в технику филологического анализа здесь конец.

P. S. *Есть два термина, которые не нужно путать: "анализ" и "интерпретация". "Анализ" этимологически значит "разбор", "интерпретация" - "толкование". Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен (т. е. поддается пересказу: "Поэт ждет жизненной бури..."), и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся*

тогда, когда стихотворение - "трудное", "темное", общее понимание текста "на уровне здравого смысла" не получается, т.е. приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. Когда мы говорили, что "буря" у Пушкина - не метеорологическое явление, а жизненная невзгода, мы уже вносили в анализ элемент интерпретации. "Буря" - это метафора общераспространенная; но есть и метафоры индивидуальные, с ними трудней - "Солнце" у Вяч. Иванова - символ блага, а у Ф. Сологуба - символ зла. Чтобы понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов

Иванова или Сологуба ("контекст") и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной ("подтекст"). Тогда нам станут яснее отдельные места разбираемого стихотворения, а опираясь на них, мы сможем прояснить и все (или почти все) стихотворение - как будто решая ребус или кроссворд. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации - от частей к целому. Только - повторяем - не нужно привносить в интерпретацию наших собственных интересов: не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы. Примеры интерпретаций - далее, во многих статьях этого тома: о "Поэме воздуха", "За то, что я руки твои...", "Люди в пейзаже", стихах позднего Брюсова и др.

Примечания

Лотман 1972 - *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. М. - Л., Просвещение, 1972.

Ярхо 1925 - *Ярхо Б. И.* Границы научного литературоведения // ж. "Искусство", 1925, № 2 и 1927, № 1.

Ярхо 1927 - *Ярхо Б. И.* Простейшие основания формального анализа // Ars poetica, I. M, 1927.

ТЕКСТЫ ДЛЯ АНАЛИЗА

С.Гандлевский

Что ж, зима. Белый улей распахнут.
Тихим светом насыщена тьма.
Спозаранок проснутся и ахнут,
И помедлят и молвят: «Зима».

Выпьем чаю за наши писанья,
За призвание весельчака.
Рафинада всплывут очертанья.
Так и тянет шепнуть: «До свиданья».
Вечер долог, да жизнь коротка.

И.Бродский

Я обнял эти плечи и взглянул
на то, что оказалось за спиною,
и увидал, 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.