

"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.

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, "собрались" - 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 подробно, 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

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

даже не имеет установившегося названия: иногда (чаще всего) ее называют "топика", от греческого "топос", мотив; иногда - "тематика"; иногда - "иконика" или "эйдолология", 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 (полтора века 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

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.]
*презрение
непреклонность
терпение
юность
воспоминание
душа
сила
гордость
упование
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 презрение"). 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 - презрение, 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,

16

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** - *собрались, 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 отстраненно, 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 сильнее, 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 распаивается 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 *собрались*" - 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 "Угрожает **снова мне**", а "Снова угрожает **мне**", не "Равнодушно **бури жду**", а "Бури равнодушно **жду**", не "Неизбежный **грозный час**", а "**Грозный неизбежный 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-душно..." 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.

Р. С. 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

20

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 приносить 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.