

◆ ВСЕМИРНАЯ
ЛИТЕРАТУРА ◆

Юрий
ЛОТМАН



Анализ поэтического
текста

Структура стиха



МОСКВА

УДК 808
ББК 83.3
Л80

Оформление серии *Н. Ярусовой*

Лотман, Юрий Михайлович.
Л80 Анализ поэтического текста. Структура стиха /
Юрий Лотман. — Москва : Эксмо, 2026. — 448 с. —
(Всемирная литература (с картинкой)).

ISBN 978-5-04-236007-7

Монография выдающегося ученого-литературоведа, основателя Тартуско-московской семиотической школы Ю.М. Лотмана — это исследование внутренней организации поэтического текста. В первой части излагаются теоретические принципы структурного анализа поэзии, во второй — автор демонстрирует применение различных методик к изучению конкретных стихотворных произведений XIX–XX веков.

Книга Ю.М. Лотмана будет интересна всем, кто интересуется поэзией, литературоведением и семиотикой.

УДК 808
ББК 83.3

ISBN 978-5-04-236007-7

© Лотман Ю.М., 2026
© Оформление. ООО «Издательство
«Эксмо», 2026

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая вниманию читателей книга посвящена анализу поэтического текста.

Прежде чем приступить к изложению самого материала, сделаем некоторые предварительные замечания и, в первую очередь, определим, какие цели не ставятся перед настоящим пособием. Зная заранее, чего в этой книге не следует искать, читатель избавит себя от разочарований и сэкономит время для чтения исследований, более непосредственно относящихся к области его интересов.

Поэзия относится к тем сферам искусства, сущность которых не до конца ясна науке. Приступая к ее изучению, приходится заранее примириться с мыслью, что многие, порой наиболее существенные проблемы все еще находятся за пределами возможностей современной науки. Более того, решение их за последнее время даже как будто отодвинулось: то, что еще недавно казалось ясным и очевидным, представляется современному ученому непонятным и загадочным. Однако это не должно обескуражить. Мнимая ясность, заменяющая научный подход «здравым смыслом», уверяющим нас, что земля плоская,

а солнце ходит вокруг земли, свойственна донаучной стадии знания. Стадия эта была необходимым этапом в истории человечества. Она должна предшествовать науке. В этот период накапливается огромный эмпирический материал, возникает ощущение недостаточности простого бытового опыта. Без этого периода не может быть науки, однако наука возникает как *п р е о д о л е н и е* каждодневного бытового опыта, «здравого смысла». В этом преодолении первоначальная ясность, проистекавшая от непонимания сложности затрагиваемых вопросов, сменяется тем плодотворным непониманием, на основе которого и вырастает наука. При этом наивный носитель донаучного сознания, накопив большое количество бытовых сведений и обнаружив, что не может увязать их воедино, призывает на помощь науку, полагая, что она даст ему короткие и исчерпывающие ответы, которые, сохраняя привычный для него облик мира, покажут, где была допущена неувязка, и придадут бытовому опыту целостность и незыблемость. Наука представляется ему в облике врача, которого призывают к больному с тем, чтобы он установил причины недуга, прописал наиболее простые, дешевые и сильнодействующие лекарства и удалился, поручив дальнейшее заботам родственников.

Наивный реализм «здравого смысла» полагает, что он будет ставить вопросы, а наука — отвечать на них.

Призванная с этой — вполне определенной — целью, наука добросовестно пытается дать ответы на заданные ей вопросы. Результаты этих попыток бывают самые обескураживающие: в итоге длительных усилий очень часто выясняется, что ответа на эти вопросы дать невозможно, что вопросы *н е п р а в и л ь н о*

п о с т а в л е н ы, что правильная постановка вопроса представляет огромные трудности и требует труда, значительно превосходящего тот, который, как казалось вначале, будет достаточен для полного решения проблемы.

Дальнейшее приносит новые неожиданности: выясняется, что наука и не представляет собой инструмента для получения ответов, — как только та или иная проблема получает окончательное решение, она выпадает из сферы науки в область постнаучного знания.

Итак, задача науки — п р а в и л ь н а я п о с т а н о в к а в о п р о с а. Но определить, какая постановка вопроса правильная, а какая нет, невозможно без изучения методов движения от незнания к знанию, без определения того, может ли данный вопрос в принципе привести к ответу. Следовательно, весь круг методологических вопросов, все, что связано с путем от вопроса к ответу (но не с самим ответом), — принадлежит науке.

Осознание наукой своей специфики и отказ ее от претензий на ту деятельность, для осуществления которой у нее нет средств, представляет собой огромный шаг по пути знания. Однако именно этот шаг чаще всего вызывает разочарование у приверженцев «здорового смысла» в науке, которая начинает представляться слишком отвлеченным занятием. Наивный реализм поступает с наукой так, как язычник со своим божком: сначала он молится ему, полагая, что тот способен помочь ему преодолеть все трудности, а затем, разочаровавшись, сечет его и бросает в огонь или реку. Отвернувшись от науки, он пытается заключить непосредственный — минуя ее — союз с миром

постнаучных результативных знаний, с миром ответов. Так, например, когда участники спора «физиков и лириков» полагают, что кибернетика призвана дать ответ на вопрос, возможна ли «машинная поэзия» и как скоро счетная машина заменит членов Союза писателей, и думают, что на сформулированный таким образом вопрос наука должна отвечать; когда мы наблюдаем повальное увлечение популярной литературой, книгами, которые должны познакомить читателя не с ходом науки и ее методами, а с результатами и решениями, — перед нами типичные случаи союза до- и постнаучных этапов знания против науки. Однако союз этот бесперспективен: ответы, даваемые наукой, не могут быть отделены от нее самой. Они не абсолютны и утрачивают ценность, когда выдвинувшая их методология сменяется новой.

Не следует думать, однако, что отмеченное противоречие между донаучным, научным и постнаучным этапами знания — непримиримый антагонизм. Каждый из этих моментов нуждается в остальных. В частности, наука не только черпает сырой материал из сферы каждодневного опыта, но и нуждается в контролирующем соотношении своего движения с миром «здорового смысла», ибо этот наивный и грубый мир есть тот единственный мир, в котором живет человек.

Выводом из сказанного является то, что науке не следует браться за решение ненаучных по своей природе или неправильно поставленных вопросов, а потребителю научных знаний, во избежание разочарования, не следует предъявлять к ней таких требований. Так, например, вопрос: «Почему мне нравится стихотворение Пушкина (Блока или Маяковского)?» — в таком виде не подлежит научному рассмотрению.

Наука не призвана отвечать на все вопросы и связана определенной методикой.

Чтобы приведенные вопросы могли стать предметом науки, следует предварительно договориться, интересуется ли нас этот вопрос в аспекте психологии личности, социальной психологии, истории литературных норм, читательских вкусов, критических оценок и тому подобное. После этого поставленный вопрос придется переформулировать на языке терминов соответствующей науки и решать доступными ей средствами. Конечно, полученные таким образом результаты могут показаться слишком узкими и специальными, но наука не может предложить ничего, кроме н а у ч н о й истины.

В настоящем пособии поэтический текст будет рассматриваться не во всем богатстве вызываемых им личных и общественных переживаний, то есть не во всей полноте своего культурного значения, а лишь с той, значительно более ограниченной точки зрения, которая доступна современной науке.

При этом настоящая работа имеет в виду л и т е - р а т у р о в е д ч е с к и й анализ поэтического текста и все вопросы, выходящие за пределы литературоведческого анализа: проблемы социального функционирования текста, психологии читательского восприятия и т. п. — при всей их очевидной важности, нами из рассмотрения исключаются. Не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное и внутренне самостоятельное целое. Как изучать это целое с точки зрения его идейно-художественного единства? Есть ли научные методы, которые

позволили бы сделать искусство предметом рассмотрения, не «убивая» его? Как построен текст и зачем он построен именно таким образом? — вот вопросы, на которые должна ответить предлагаемая книга.

Необходима еще одна существенная оговорка. Решение каждой научной проблемы определяется и методом исследования, и личностью ученого: его опытом, талантом, интуицией. В настоящей работе мы будем касаться лишь первой из этих составных частей научного творчества.

В гуманитарных науках часто приходится сталкиваться с утверждением, что точная методика работы, определенные правила анализа ограничивают творческие возможности исследователя. Позволительно спросить: «Неужели знание формул, наличие алгоритмов, по которым решается данная задача, делают математика более связанным и менее творчески активным, чем человека, не имеющего представления о формулах?» Формулы не отменяют индивидуального научного творчества, приводят к его экономии, освобождая от необходимости «изобретать велосипед», направляя мысль в область еще не решенного.

Современное литературоведение находится на пороге нового этапа. Это выражается во все растущем стремлении не столько к безапелляционным ответам, сколько к проверке правильности постановки вопросов. Литературоведение учится спрашивать — прежде оно спешило отвечать. Сейчас на первый план выдвигается не то, что составляет сокровищницу индивидуального опыта того или иного исследователя, что неотделимо от его личного опыта, вкусов, темперамента, а значительно более прозаическая, но зато и более строгая, типовая методика анализа. Доступная

каждому литературоведу, она не заменяет личное научное творчество, а служит ему фундаментом.

Гончаров писал в свое время о цивилизации: «... что было недоступною роскошью для немногих, то, благодаря цивилизации, делается доступным для всех: на севере ананас стоит пять, десять рублей, здесь — грош: задача цивилизации — быстро переносить его на север и вогнать в пятак, чтобы вы и я лакомились им»¹. Задача науки, в известной мере, аналогична: добываясь определенных результатов, ученый вырабатывает и некоторые фиксированные методы анализа, исследовательские алгоритмы, которые делают его результат повторимым. То, что вчера делал гениальный хирург в уникальных условиях, завтра становится доступным для каждого врача. Именно сумма этого повторимого исследовательского опыта составляет научную методику.

* * *

Анализ художественного текста в принципе допускает несколько подходов: произведение искусства может изучаться как подсобный материал для рассмотрения исторических, социально-экономических или философских проблем, может быть источником сведений о быте, юридических или нравственных нормах той или иной эпохи и т. п. В каждом случае специфике научной проблемы будет соответствовать и присущая ей методика исследования.

В предлагаемой вниманию читателей книге предмет исследования будет художественный

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми томах, т. 2. М., Гослитиздат, стр. 287.

текст как таковой. Именно специфически художественное значение текста, делающее его способным выполнять определенную — эстетическую — функцию, будет предметом нашего внимания. Это определит и особенности нашего подхода.

В реальной жизни культуры тексты, как правило, полифункциональны: один и тот же текст выполняет не одну, а несколько (порой — много) функций. Так, средневековая икона, храмовое сооружение античной эпохи или периода европейского Средневековья, Возрождения, периода барокко выполняют одновременно и религиозную, и эстетическую функцию, военные уставы и правительственные законодательные акты эпохи Петра I были одновременно документами юридическими и публицистическими, воззвания генералов Конвента, «Наука побеждать» Суворова, приказы по дивизии Михаила Орлова могут рассматриваться и как военно-исторические тексты, и как памятники публицистики, ораторского искусства, художественной прозы. В определенных условиях подобные совмещения функций оказываются не только частым, но и закономерным, необходимым явлением: для того чтобы текст мог выполнить свою функцию, он должен нести еще некоторую дополнительную. Так, в определенных условиях, для того чтобы икона могла восприниматься как религиозный текст и выполнить эту свою социальную функцию, она должна еще быть и произведением искусства. Возможна и обратная зависимость — для того чтобы восприниматься как произведение искусства, икона должна выполнять присущую ей религиозную функцию. Поэтому перенесение ее в музей (а в определенном смысле — и отсутствие религиозного чувства у зрителя) уже нару-

шает исторически присущий тексту эффект единства двух общественных функций.

Сказанное в наибольшей мере относится к литературе. Соединение художественной функции с магической, юридической, нравственной, философской, политической составляет неотъемлемую черту социального функционирования того или иного художественного текста. При этом здесь чаще всего налицо двусторонняя связь: для того чтобы выполнить определенную художественную задачу, текст должен одновременно нести и нравственную, политическую, философскую, публицистическую функции. И наоборот: для того чтобы выполнить определенную, например политическую, роль, текст должен реализовывать и эстетическую функцию. Конечно, в ряде случаев реализуется только одна функция. Исследование того, какие пучки функций могут совмещаться в пределах одного текста, дало бы интересные показатели для построения типологии культуры. Так, например, в XVIII веке соединение художественной и моралистической функций было условием для эстетического восприятия текста, для Пушкина и Гоголя соединение этих двух функций в одном тексте делается запретным.

Колебания в границах понятия «художественный текст» продолжают и в литературе новейшего периода. Большой интерес в этом отношении представляет мемуарная литература, которая то сама противопоставляет себя художественной прозе, «вымыслу», то начинает занимать в ее составе одно из ведущих мест. В равной мере это относится и к очерку с его специфической ролью в 1840, 1860 и 1950-е годы. Маяковский, составляя тексты для «Окон РОСТА» или

стихотворные рекламы для ГУМа, вряд ли преследовал чисто поэтические цели (ср. «Приказ № 2 по армии искусств»). Однако для нас принадлежность этих текстов истории русской поэзии не может быть оспорена.

Относительность границ «художественного» и «нехудожественного» текста видна на примере истории документального кино.

Сложность, порой диффузность социального функционирования текстов естественно толкает исследователя на диффузность подхода к изучаемому объекту: представляется вполне закономерным не расчленять как объекты исследования то, что в жизни функционирует слитно. Однако против этого приходится решительно возражать. Для того чтобы понять сложное взаимодействие различных функций одного и того же текста, необходимо предварительно рассмотреть каждую из них в отдельности, исследовать те объективные признаки, которые позволяют данному тексту быть произведением искусства, памятником философской, юридической или иной формы общественной мысли. Такое аспектное рассмотрение текста не заменяет изучения всего богатства его связей, но должно предварять это последнее. Анализу взаимодействия общественных функций текста должно предшествовать их вычленение и описание, нарушение этой последовательности шло бы вразрез с элементарным требованием науки — восходить от простого к сложному.

Предлагаемая читателю работа посвящена именно этой, начальной стадии анализа художественного текста. Из всего богатства проблем, возникающих при анализе произведения искусства, мы вычленим одну,

сравнительно более узкую — собственно эстетическую природу литературного произведения.

Однако мы вынуждены пойти и на еще большее сужение темы. К рассмотрению художественного произведения можно подойти с разных сторон. Представим себе, что мы изучаем стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...». Характер нашего изучения будет различным в зависимости от того, что мы изберем в качестве объекта исследования, что будем считать границами того текста, изучение которого составит цель работы. Мы можем рассмотреть пушкинское стихотворение с точки зрения его внутренней структуры, можем считать текстом, подлежащим изучению, более общие совокупности, например, «лирика Пушкина периода михайловской ссылки», «лирика Пушкина», «русская любовная лирика 1820-х годов», «русская поэзия первой четверти XIX века» или же, расширяя тему не хронологически, а типологически, — «европейская поэзия 1820-х годов». В каждом из этих случаев в интересующем нас стихотворении раскроются различные аспекты. Этому будет соответствовать несколько типов исследований: монографическое изучение текста, исследование по истории национальной литературы, сравнительно-типологическое исследование и т. п. Таким образом, определена будет тема исследования и его границы, но не метод. В частности, и текст отдельного стихотворения, и искусство отдельной эпохи могут быть представлены в виде единой структуры, организованной по определенным, только ей присущим внутренним законам.

Перечисленные (далеко не полностью) аспекты изучения произведения составляют в своей сово-

купности полное описание художественной структуры произведения. Однако такое описание было бы настолько громоздким, что практически осуществить его в пределах одного исследовательского текста — задача малореальная. Исследователь поневоле вынужден ограничивать себя, выбирая ту или иную сторону объекта изучения. Исходным будет такой подход, который ограничится рассмотрением текста произведения «от первого слова до последнего». Этот подход позволит выявить внутреннюю структуру произведения, природу его художественной организации, определенную — порой значительную — часть заключенной в тексте художественной информации. Конечно, такой подход представляет необходимый, но все же начальный этап изучения произведения. Он не даст нам сведений о социальном функционировании текста, не раскроет истории его интерпретаций, места в последующей эволюции поэта и огромного числа иных вопросов. И тем не менее автор считает необходимым подчеркнуть, что, по его глубокому убеждению, указанный «монографический» анализ текста составляет необходимый и первый шаг в его изучении. Кроме того, в иерархии научных проблем такой анализ занимает особое место — именно он, в первую очередь, отвечает на вопрос: почему данное произведение есть произведение искусства. Если на других уровнях исследования литературовед решает задачи, общие с теми, которые привлекают историка культуры, политических учений, философии, быта и т. п., то здесь он вполне самобытен, изучая органические проблемы словесного искусства.

Думается, что сказанное вполне оправдывает выделение проблемы монографического исследования

отдельного текста, рассматриваемого в качестве художественного целого, как специальной темы книги. Постановка такой темы имеет и более специальное обоснование.

Советское литературоведение достигло определенных успехов, особенно в области истории литературы, в первую очередь — русской. Здесь накоплен обширный опыт исследовательской методики, и овладение ею, как показывает опыт, не встречает больших трудностей. Методика анализа внутренней структуры художественного текста разработана значительно хуже, несмотря на то, что и в этой области советская наука может указать на труды, ставшие классическими и получившие широкое признание.

* * *

Предлагаемая книга излагает принципы структурного анализа поэзии¹.

Существенным препятствием на пути к освоению по существу простых идей структурно-семиотического анализа для многих литературоведов может явиться терминология. История науки сложилась таким образом, что многие плодотворные идеи, касающиеся всех систем коммуникации между передающим и принимающим, впервые были высказаны в лингвистике. В силу этого обстоятельства, а также потому, что язык является главной коммуникативной системой в человеческом обществе и многие общие принципы проявляются в нем наиболее явно, а все вторичные моделирующие системы в той или иной мере испытывают

¹ См. также: Ю. М. Л о т м а н. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, 384 стр.

его влияние, лингвистическая терминология занимает во всех науках семиотического цикла, в том числе и в структурной поэтике, особое место.

Если читатель захочет получить более подробные сведения относительно терминологии, принятой в современной структурной лингвистике и под ее влиянием проникшей в работы по семиотике, то полезным окажется обращение к справочникам: О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1966 (следует отметить, что к Словарю приложен составленный В. Ф. Беляевым справочник «Основная терминология метрики и поэтики», что делает его для наших целей особенно ценным); Й. Вахек. Лингвистический словарь пражской школы. М., 1964; Эрик Хэмп. Словарь американской лингвистической школы. М., 1960.

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста. В этом смысле структурный анализ противостоит атомарно-метафизической научной традиции позитивистских исследований XIX века и отвечает общему духу научных поисков нашего столетия. Не случайно структурные методы исследования завоевали себе место в самых различных областях научного знания: в лингвистике и геологии, палеонтологии

и правоведении, химии и социологии. Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешел в область теории научного знания в целом.

Однако так понятый структурный анализ не представляет собой чего-либо нового. Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может делиться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно, один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе.

Любопытные наблюдения в этом отношении дает восприятие кинокадра. Одно и то же изображение на пленке, но снятое разным планом (например, общим, средним или крупным), в зависимости от отношения заполненной части экрана к незаполненной и к рамке, в художественной конструкции киноленты будет выступать как **р а з л и ч н ы е** изображения (сама разница планов станет средством передачи художественных значений). Однако изменение величины изображения, зависящее от размеров экрана, величины зала и

других условий проката, новых художественных значений не создает. Таким образом, источником эстетического эффекта, художественной реальностью в данном случае будет размер не как некая абсолютная величина, равная сама себе вне каких-либо связей с художественным окружением, а о т н о ш е н и е между деталью и границами кадра.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. *Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.* Так, например, мы без каких-либо колебаний отождествляем все издания романа «Евгений Онегин», независимо от их формата, шрифта, качества бумаги¹. В ином отношении мы отождествляем все исполнительские трактовки музыкальной или театральной пьесы. Наконец, мы смотрим на нецветную репродукцию картины или гравюру с нее (до конца XIX века это был единственный способ репродуцирования живописи) и отождествляем ее, в определенных отношениях, с оригиналом (так, например, перерисовывание гравюр длительное время было основной

¹ Подобное отождествление присуще нашему восприятию текста, но совсем не является общим законом. Так, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда р а з н ы е книги в библиотеке героя — это книги с одинаковым наборным текстом и различным цветом бумаги. Во многих архаических обществах текст, вырезанный на камне или меди, относится к такому же тексту, не закрепленному подобным образом, как святой к профаническому, истинный — к ложному.