

ПРОЦЕДУРА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО ТОЛКОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Флоря А.В.

Орский гуманитарно-технологический институт, г. Орск

Процедура лингвистической интерпретации художественного текста остается не менее актуальной проблемой, чем во времена Л.В. Щербы, де-факто основавшего в России эту филологическую дисциплину. Существует множество способов анализа текста, но дать универсальные рекомендации для текстов любого типа, жанра, содержания и т.д. едва ли возможно.

Для произведений небольшого объема – по крайней мере, прозаических и стихотворных – оптимальным может считаться подробный последовательный текстовый анализ по Р. Барту, изложенный в монографии “S/Z” [1]. Текст делится на «лексии», т.е. небольшие, относительно завершенные фрагменты, объединенные общим смыслом. Обычно совпадает с высказыванием, абзацем – в прозе, строфой – в стихотворении, диалогическим единством – в драме. Далее Р. Барт выделяет в составе лекции различные культурные коды, т.е. проводит семиотический анализ, который мы заменяем собственно лингвистическим. В данном случае мы поступаем скорее по Г. Гадамеру: «текст задает вопросы», которые мы улавливаем и на которые пытаемся ответить. «Вопросы» эти – не что иное, как языковые факты, на которые следует обратить внимание при разборе текста. Вместо текста эти вопросы задает студентам преподаватель (кстати, Р. Барт выработал свою методику в процессе диалога со студентами на семинарах в Практической школе высших знаний: они совместно разбирали новеллу Бальзака «Сарразин»).

Проиллюстрируем процедуру последовательного текстового анализа разбором стихотворения С.А. Есенина «Клен ты мой опавший, клен заледенелый» (28 ноября 1925 г.). Сначала делим текст на лексии, затем выделяем в них все сколько-нибудь значимые языковые факты.

Лексия 0.

Преподаватель: «Есть ли у этого текста формально выраженное заглавие?». Студенты: «Нет». Преподаватель: «Чем вы это можете объяснить? Значит ли это, что его нет вообще, т.е. оно невозможно? Как вы могли бы озаглавить этот текст?». Возможные ответы: стихотворение можно было бы озаглавить «Клен», но такое заглавие было бы слишком формальным и упрощенным – это стихотворение не о дереве, а о состоянии человеческой души, аллегорией которой является клен. (Вопрос: сказано ли об этом в тексте? Ответ: да – «*Сам себе казался я таким же кленом*»). Заглавие не нужно, т.к. оно не только сужает тему стихотворения, но и снижает уровень искренности, доверительности текста.

Лексия 1.

*Клен ты мой опавший, клен заледенелый,
Что стоишь, нагнувшись, под метелью белой?*

Преподаватель: «Что можно сказать о ритмическом рисунке этой фразы? Каким размером написано стихотворение? Выдержан ли он в чистом виде? Какова роль отступлений от строгой ритмики?». Размер стихотворения – шестистопный хорей с пиррихиями. В обеих строках есть цезуры, в первой – изоколон. Это народно-поэтический прием. Возможная функция – подключение интимного регистра (во всяком случае, в этом тексте он употребляется именно в таких местах). Пиррихий – ослабление артикуляционной энергии – подчеркивает значение слова «*заледеленый*». Второй пиррихий приходится на словоформу «*под метелью*». Пиррихии выделяют в данных строках слова, связанные с темой холода. Ломка «правильного» ритма имеет смысловую мотивировку: зима, холод, застывание – тоже ломка устоявшегося, нормального ритма – ритма жизни.

В дальнейшем преподаватель задает вопрос или серию наводящих вопросов, корректирует ответы студентов, уточняет их интерпретации. В частности, студенты, используют известные им филологические термины, а преподаватель в случае необходимости сообщает студентам точные научные наименования этих терминов, расшифровывает их, объясняет, чем они отличаются от более привычных. Далее мы будем излагать не ход этого педагогического диалога, а его результат. Главной задачей при работе с каждой лексией является установление эстетических функций каждой единицы и каждого приема – т.е. ответ на вопрос: зачем они употребляются? Цель анализа – выявление целостного смысла текста, его этического содержания и языковых средств, выражающих его.

Первая строка – развернутое обращение, соответствует поэтическому народному стилю. «*Клен*» – именительный падеж в вокативном (звательном) значении.

Местоименный комплекс «*ты мой*» – это семантически «пустые» слова, т.к. можно было бы сказать: «*клен опавший и заледеленый*», чтобы передать тот же смысл. Этот оборот имеет сугубо художественную функцию и служит усилению субъективности.

«*Опавший*» и «*заледеленый*» – адъективы причастного происхождения. Исходные формы – действительные причастия прошедшего времени, второе из них архаично (в отличие от «*заледевший*»). В тексте происходит активизация, пробуждение древних, архаичных форм речи. Действительные причастия означают, вопреки своему прямому смыслу, не действие, а признак, в котором действие «умирает». Движение от нормативного причастия к устаревшему передает определенную динамику: первое слово еще хранит память о действии, во втором доминирует признак. Грамматическое значение слов сливается с лексическим, они поддерживают и усиливают друг друга – происходит их конвергенция.

«*Что стоишь*» – на первое слово приходится логическое ударение. Происходит адвербаллизация (= зачем, почему стоишь), однако сохраняется и внутренняя форма местоимения «*что*» – подразумевание предмета. В наречном значении это слово становится «аббревиатурой ситуации»: не «какова

причина?»), а «что тебя заставило нагнуться?». Скрытое указание на таинственное «что-то», которое невозможно назвать по имени.

Отсутствием подлежащего «ты» компенсируется его наличие в обращении. В последующих предложениях оно тоже почти всегда опускается.

«Нагнувшись» – в отличие от «согнувшись» – выражает тему надлома, но не сломленности. Та же семантика умирания действия, что и в адъективах «опавший» и «заледенелый», и то же, что и в них, растворение действия в признаке – переход процессуальности в статику – за счет конверсии: превращения деепричастия в наречие.

«Под метелью белой» – творительный падеж обладает ситуативным значением: во время бушующей метели. Выражает семантический оттенок подавленности, уступки внешней силе.

Вопрос в этой фразе, по-видимому, не буквальный и не риторический (не требующий ответа), а полуриторический, условно-риторический. Поэт понимает, что не услышит ответа, но как будто надеется (что клен оживет, заговорит с ним). Если поэт одинок среди людей, то, возможно, природа его поймет и откликнется на его призыв.

Во всех сочетаниях с прилагательными есть инверсии, которые не только формируют стихотворный ритм, но и производят эффект смещения, сдвига, разлада.

Олицетворение на фоне общего омертвения – попытка пробудить клен, вырвать его из оцепенения. Олицетворение антропоморфного типа (клен уподобляется человеку) сохраняется и в перспективе текста (сравнение клена со сторожем, березки – с чужой женой), однако сопровождается в виде контрапункта противоположной тенденцией – дендроморфизмом, когда человек уподобляется дереву (срав.: «Сам себе казался я таким же кленом»).

Лекция 2.

Или что увидел? Или что услышал?

Словно за деревню погулять ты вышел.

Здесь тоже есть изокolon, более четко выделенный за счет парцелляции (фиксируется эмоциональный подъем). Дубитация (ряд риторических вопросов) – в сочетании с изоколоном – усиливает риторический характер вопросов (эти приемы конвергируют). В итоге текст не только становится более упорядоченным, но и более формальным. Возникает ощущение дистанции, барьера. Первый изокolon – в лекции 1 – передавал порыв лирического героя к сближению с кленом (= с миром природы), то второй, напротив, отдаляет их друг от друга. Не способствует сближению также дубитация, «Или» – модальная частица с функцией союзного средства, возникающей при ее повторении. Стилистический оттенок – разговорный.

«Что» = что-то. Стилистический оттенок – разговорный. Видимо, имеет смысл второе подряд употребление этого местоимения, причем в переносном значении (срав.: «Что стоишь нагнувшись под метелью белой?»), а также контакт этого слова с «или», также употребленным в непрямом значении. Сочетание (снова конвергенция) этих слов создает эффект мгновенного

выпадения из реальности. Слова, теряющие буквальное значение соответствуют контексту, в котором они употреблены: ведь общение с деревом – ситуация весьма фантастическая, тем более, что это дерево наделяется человеческими свойствами: видит и слышит.

Глаголы «увидел», «услышал» и «вышел» – формальные аористы, но, по крайней мере, в последнем из них дремлет перфектное значение, поскольку это художественное сравнение: «ты выглядишь так, словно вышел погулять» (вышел и не возвращаешься). Перфективация аориста также может быть осознана как умирание действия в признаке (см. лексию 1 – комментарии к причастиям, перешедшим в адъективы). Именно метафорический контекст пробуждает архаическое причастное происхождение глаголов: «увидел», «услышал» и «вышел» – это действительные причастия прошедшего времени, входившие в состав древнерусского перфекта.

«Погулять» – ограничительный способ глагольного действия (латентный контраст со следующей строфой).

Лексия 3.

*И, как пьяный сторож, выйдя на дорогу,
Утонул в сугробе, приморозил ногу.*

Союз «И» с прописной буквы возникает после точки – парцелляция, которая в целом может создавать эффект распада, фрагментации мира.

«Пьяный сторож» – своеобразный оксюморон: в принципе, сторожу пить не следует. Мотив нарушения порядка, актуальная для Есенина тема алкоголизма. (У Есенина есть и пьяный клен – alter ego поэта. В «Метели» есть и клен-виселица – напомним, как поэт погиб вскоре после написания разбираемого стихотворения.)

Оборот «*выйдя на дорогу*» может относиться и к дереву, и к человеку – и, по-видимому, это не является небрежностью: здесь на мгновение теряется грань между кленом и человеком, они сближаются.

Полупредикативные обороты – сравнительный и деепричастный – создают ретардацию, подготавливая итог.

В строке «*Утонул в сугробе, приморозил ногу*» есть изоколон, хотя и не очень явный. Контраст между безобидностью первоначального намерения (*вышел погулять*) и результатом. Показан процесс изменения к худшему. Изоколон фиксирует наше внимание на результате. С двумя полупредикативными оборотами предыдущей строки соотносимы два однородных сказуемых, соответствующих результату (вернее, плачевному итогу легкомысленного действия).

Отсутствие «ты» и две полупредикативные конструкции подряд способствуют ослаблению синтаксической связности, размыванию границ между актантами (действующими лицами, персонажами) – теряется грань между лирическим героем и деревом, но не исчезает совсем. Таков общий смысловой итог этой лексии.

В этом текстовом фрагменте Есенин развивает тему сближения человека и дерева, но в гротескном варианте.

Лексия 4.

*Ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий,
Не дойду до дома с дружеской попойки.*

«Ах» – междометие, неожиданно наивный, почти детский тон.

Происходит максимальная фиксация тождества клена и поэта: комплекс «и сам я»; параллелизм «пьяный» – «попойка» (первое косвенно относится к клену, второе прямо относится к поэту).

Главный эстетический принцип этих строк – использование фонетических средств.

«Чтой-то» – эпентеза передает самоиронию. оборот «чтой-то стал нестойкий» перекликается с началом: «Что стоишь, нагнувшись» (усиление параллелизма).

Далее следует ряд кратких, возникающих и тотчас обрывающихся аллитераций (почти везде усиленных единоначатием, иногда подчеркнутых ассонансами): «нынче», «чтой-то», «стал нестойкий», «(не) дойду до дома с дружеской», «попойки». Создается впечатление, что поэт (лирический герой) судорожно ищет точки опоры, дороги – и постоянно сбивается.

В последней строке Есенин сосредоточивает (аккумулирует) слова с элементом *до*: «не дойду до дома». Семантика директива (направления) с оттенками дименсива (конечной точки движения) и потенсива (желания, стремления к чему-то), выраженная в нем, передается тремя различными способами – префиксом, предлогом и квазиморфемой. В слове «дом» формально нет никакого особого элемента *до*, но в данном контексте он рождается – как художественная внутренняя форма этой лексемы, как ее своеобразный – окказиональный – корень. «Дом» – не просто жилище. Это пристанище – то, *до* чего герой стихотворения во что бы то ни стало жаждет добраться. И хотя данный смысл достижения передается в этой строке, как было сказано, тремя разными способами, но конденсируется он именно в предлоге *до*.

«Не дойду» – контаминация времен и наклонений. Основное значение – «потенциального» наклонения (А.А. Шахматов), не связанного однозначно, но соотносимого с настоящим временем – по-видимому, неактуальным (= в последнее время мне трудно идти домой), однако чувствуется и оттенок индикатива и будущего времени (= когда-нибудь я не дойду). Нынешнее патологическое состояние чревато гибелью в будущем.

«До дома» – родительный падеж в дименсивном значении (обозначение крайней конечной движения) с потенсивным оттенком (обозначение объекта активных стремлений; впрочем, эта конструкция в потенсивном значении более типична при определениях – срав.: *жадный до...*, *охочий до...* и т.п.).

«С попойки» – родительный падеж в ситуативном значении.

Лексия 5.

*Там вон встретил вербу, там сосну приметил,
Распевал им песни под метель о лете.*

Интересно, что, пытаясь выбраться из метели, поэт ориентируется по деревьям, т.е. *с деревьями он связывает надежду на спасение*.

В первой строке – изоколон в сочетании с хиазмом (усиливает впечатление неустойчивости). Есенин, как бы ища выхода, обозначает ориентиры, перспективу движения в метельном мареве, неоднородность ландшафта (частица «*вон*» конкретизирует направление, работает на «эффект присутствия» читателя при том, о чем повествует автор). При этом местоименное наречие «*там*» вносит оттенок отдаленности: клен тоже одинок.

«*Встретил*» – в этом глаголе можно усмотреть неявную прозопопею: встречаются обычно с живыми и одушевленными существами.

«*Приметил*» – уменьшительный способ глагольного действия: сосна, видимо, находится дальше. «*Приметил*» означает не только «заметил, обнаружил», но и «запомнил на всякий случай в качестве приметы». Поэт всеми силами желает выбраться из хаоса, зацепиться за что-то. Значение прошедшего времени не абитуальное (описание обычной манеры поведения – срав.: «*Там остановился, там задержался* – так всегда и опаздывает»), а повествовательное.

«*Распевал*» – длительно-дистрибутивный способ глагольного действия. Слово вносит в текст семантику монотонности и надрывности. Клен тоже интенсивно пытается докричаться до других деревьев и тоже не слышит отклика.

«*Под метель*» – винительный падеж в комитативном (сопроводительном значении) значении: метель уподобляется музыкальному инструменту (срав.: *петь под тальянку*). (Вопрос: а можно это ассоциировать с оборотом «под сурдинку»? Ответ: нет, этому противоречит «*распевал*» – интенсивный процесс.) Соотносится с оборотом «*под метелью*» (нагнувшись): сначала клен уступает напору стихии, теперь пытается приспособить ее к себе.

«*О лете*» – предложный падеж в делиберативном значении (тема речи) с потенциальным оттенком (объект желания, стремления).

Лексия 6.

*Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а всюю зеленым.*

«*Сам себе*» – местоименный комплекс вносит семантический оттенок раздвоения лирического героя. Этот момент (возможно, непреднамеренно) передается и на графическом уровне – через стык двух букв «я»: «*казался я*», который не так уж случаен: вторая буква «я» соответствует местоимению, обозначающему субъект, первая входит в постфикс «*ся*», т.е. этимологическое «себя» – объект. Это как раз та ситуация, когда на смысл работает не столько автор, сколько сам язык.

В сочетании «*сам себе*» происходит концентрация лирического героя на себе и создается иллюзия раздвоения, зато местоимение «я» уходит вглубь строки, это подчеркивается инверсией «*казался я*»: герой как будто теряет свое «я» и в переносном, и даже в прямом значении.

Глагол «*казался*» усиливает семантику иллюзорности.

«Только» – ограничительный союз, в данном случае в противительном значении. Не настоящий клен (который тоже страдает от зимнего холода), а идеал.

Сочетание слов «таким же» и «только» противоречиво, здесь сходятся обе тенденции отношения лирического героя к клену: и сближение, и отторжение.

«Вовсю» – наречие степени, идеологически важное слово, релевантность которого подчеркнута его некогерентностью с прилагательным: на него нельзя не обратить внимания. Семантика щедрости, полноты раскрытия.

Вторая строка содержит латентный изоколон с противопоставлением.

«Зеленый» – цветосимволический антоним белой метели (жизнь – смерть).

Лексия 7.

И, утратив скромность, одуревши в доску,

Как жену чужую, обнимал березку.

Основные приемы в этой строфе – синтаксические. Три полупредикативные конструкции подряд (два деепричастных оборота и один сравнительный) с целью ретардации и подготовки красивого финала. Кроме того, здесь есть парцелляция: союз «И» возникает после точки, и последняя строфа не соответствует отдельному целостному предложению. Парцелляция, дробление текста, возможно, иллюстрирует распад сознания героя. Кроме того, подлежащее и сказуемое максимально удаляются друг от друга: разрывается связь между ними: кто обнимал березку – поэт или клен? Или человек, теряющий свою идентичность, осознающий себя деревом?

Деепричастные обороты «утратив скромность» и «одуревши в доску» создают стилистический контраст: первый из них книжный, второй – грубо просторечный (что подчеркивается вариантами деепричастий). Впечатление от этого контраста можно сформулировать так: данные обороты соответствуют разным степеням деструкции, деградации личности. Во втором случае деструкция достигает крайнего, катастрофического уровня, но между первой и последней стадией нет промежуточных этапов. Падение происходит почти мгновенно: человек утратил скромность – и почти сразу же «одурел».

Гениальный двусмысленный оборот «в доску» не только передает семантику предельного раскрытия своих качеств, дохождения до края (срав. с «вовсю зеленым»), но и напоминает о *доске* – возможной перспективе любого дерева, в том числе клена. Доска эта – скорее всего *гробовая*.

Заключительный образ проникнут щемящей нежностью, однако подчеркивается незаконность этого действия – «как жену чужую», – но также неправильность положения, нарушение естественного порядка (в том числе за счет инверсии). Дело даже не в запретности счастья, «супружеской измене», а в том, что человек не может выйти за свои пределы. Мало кто так любил русскую природу и так умел выражать ее душу, как Есенин, но уход в мир природы – иллюзия спасения даже для него. И в природе нет гармонии, да и соединение в ней невозможно. Человек должен оставаться человеком до конца.

Таков нравственный смысл одного из лучших есенинских стихотворений. Он важен уже сам по себе. Но студенты могут извлечь из этого лингвистического анализа еще два серьезных нравственных урока: во-первых, они понимают, как поэт, переживающий жестокий душевный кризис, сопротивляется ему художественными средствами, превращая личную трагедию в красоту и в какой-то степени одерживает победу над распадом личности. Во-вторых, подробный и тщательный лингвистический анализ показывает, что в настоящей поэзии нет ничего случайного, проходного, что сама фактура текста позволяет передавать тончайшие человеческие переживания.

Список литературы

1. **Барт, Р.** *Избранные работы : Семиотика : Поэтика : Пер. с фр. / Р. Барт.* – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.