

А.А. ГУГНИН

ВВЕДЕНИЕ В АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА¹

Пояснение от автора

I

Данная книга задумывалась как учебное пособие по курсу «Анализ художественного текста» для студентов *факультетов иностранных языков* педвузов и университетов – в первую очередь для дополнения и углубления слишком уж кратких курсов английской, немецкой, французской (и других) литератур, предлагаемых программами этих факультетов. Но на практике я сразу же столкнулся с тем, что общефилологическая подготовка студентов факультетов иностранных языков в целом заметно уступает общефилологической подготовке студентов романо-германских отделений филологических факультетов, – подобная ситуация сложилась исторически, но она вовсе не является непреодолимой и (или) само собой разумеющейся. Лучшие преподаватели факультетов иностранных языков отчетливо осознают ущербность названной ситуации, но исправить ее – увы! – в силу многих причин возможно лишь постепенно (См., например: [1, с. 212 – 214]).

В то же время и ситуация на филологических факультетах вузов с точки зрения общего прогресса науки за последние десятилетия весьма далека от идеальной. Курсы «Введение в литературоведение» и «Теория литературы» нередко дублируют друг друга, о чем свидетельствуют не столько даже одновременно функционирующие (и переиздаваемые) учебники 1920–2000-х годов², сколько в целом неплохо известная мне реальная вузовская практика. Попытки преодоления этой ситуации, которые предпринимает в последние годы кафедра теории литературы филологического факультета МГУ³, свидетельствуют – при всей их важности – скорее об огромных трудностях вузовского литературоведения, пытающегося сохранить гегелевско-марксистский понятийный аппарат советского литературоведения с помощью

¹ Публикуется начало книги. – А. Г.

² Назову лишь некоторые: Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика (учебник издавался 6 раз в 1925–1931 гг. и сейчас снова рекомендуется студентам под рубрикой «классический учебник»); Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций (этот курс ученый читал в Петербургском (тогда Ленинградском) университете в 1945–1949 гг. и затем – в основательно доработанном виде – во второй половине 1950-х годов) [2 – 6].

³ Хализев, В.Е. Теория литературы. Учебник. – М., 1999 (Этот учебник на данном этапе является, пожалуй, самым лучшим «связующим перекидным мостом» между лучшими учебниками советского периода и будущими учебниками XXI века); Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие (В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек и др.). – М.: Высшая школа, 1999. Особенность этих изданий в том, что они, являясь учебными пособиями, построены по словарному принципу: в немногих, но достаточно обширных статьях авторы стремятся вывести рассмотрение некоторых литературоведческих категорий на современный научный уровень.

«вливания нового вина в старые меха». В огромном современном потоке литературоведческих, но чаще всего «окололитературоведческих» (этим неологизмом я условно обозначаю тысячи книг и статей, в которых литература – художественное произведение прежде всего – анализируется с философских, культурологических, лингвистических, семиотических, гендерных... и каких угодно еще, но только не с литературоведческих позиций) работ очень трудно не только отделить зерна от плевел, но даже и очевидные «зерна» (то есть интересные новые идеи, возникающие на стыках различных наук и методик) разместить и систематизировать в какой-то новой системе координат, поскольку эти новые идеи не хотят «втискиваться» в прокрустово ложе нормативных учебников. Но даже и литературные энциклопедии – при всей нынешней свободе от идеологической цензуры – оказываются не в состоянии освоить новые факты и знания, добываемые кропотливым ежедневным трудом многочисленных исследователей⁴.

Обозначенные выше трудности, казалось бы, не имеют прямого отношения к теме данной книги. И это действительно так, если просмотреть вышеназванные (и многие здесь не названные) учебники и учебные пособия. Но если все же принять за аксиому предположение, что основой основ литературы является **литературное произведение**, то эта общая ситуация разворачивается к нам новой стороной. Вряд ли можно оспорить утверждение, что без литературных произведений не было бы ни литературы, ни истории литературы, и, следовательно, не могло бы быть теории литературы и – тем более – введения в литературоведение. А если это так, то столь же верным должно быть и следующее предположение: все литературоведческие дисциплины (как основные, так и вспомогательные) имеют смысл и действительно научно ценность лишь постольку, поскольку они не выпускают из виду **литературное произведение** как именно тот первоэлемент литературы, без которого не может быть ни истории, ни теории, ни исторической поэтики художественной литературы, ни истории жанров, ни истории литературных стилей, ни литературных направлений и течений – то есть всего того огромного разветвления отдельных литературоведческих дисциплин и областей исследования, которые растекаются и разбегаются во все стороны, обособляясь от своего первоэлемента и друг от друга настолько, что обыденное научное сознание уже вполне примирилось с мыслью о их самостоятельности, о наличии у них собственных оснований и почвы, в то время как единственным легитимным основанием для всех литературоведческих дисциплин и областей было, есть и будет **литературное произведение**.

Такая прямая (и безоговорочная) постановка вопроса отнюдь не снимает всех конкретных проблем и сложностей, возникающих в процессе естественной дифференциации науки и необходимости особых методик на каждом обособляющемся участке, но упрощает работу литературоведа хотя бы в одном, – по сути, важнейшем – смысле: все же есть в науке о литературе единый стягивающий центр, единый надежный компас и единый настраивающий камертон – **литературное произведение**. Я назвал это утверждение аксиомой лишь с целью подчеркнуть категоричность и *концептуальную ясность* своей позиции, которая сама по себе не является исключительной, – по крайней мере еще в 1948 году Вольфганг Кайзер в своей знаменитой (и переведенной на многие языки) книге «Словесное произведение искусства» утверждал, что «художественное произведение является центральным предметом литературоведения» [10, S. 17]⁵. И он был далеко не единственным, кто утверждал нечто подобное. Основные разногласия начинаются дальше – в определении самого художественного произведения, смысла и целей его литературоведческого анализа, принципов, методов и методик этого анализа.

За более чем двухтысячелетний период самоосмысления европейской литературой своей собственной истории накопился огромный теоретический и описательный материал, необъятный количественно, богатый и разнообразный по качеству, но и весьма разнородный и противоречивый по принципам, на которых основывалась теоретическая и систематизирующая работа. В первую очередь, это – многочисленные «Поэтики», написанные крупнейшими философами (Аристотель), поэтами (Гораций, М. Опиц, Н. Буало), «культурологами»⁶ (Скалигер); все эти поэтики вплоть до XVIII века носят строго

⁴ Наиболее значительное издание последних лет: Литературная энциклопедия терминов и понятий // Гл. редактор и составитель А.Н. Николюкин. – М., НПК «Интелвак», 2001. В это очень важное издание, освобожденное от многих идеологических наслоений и догм прежних лет, к сожалению, «перекочевали» в неизменном виде некоторые статьи из «Краткой литературной энциклопедии» – то есть 30–40-летней давности, которые, как правило, выглядят достаточно анахронично (ведь по каждому вопросу за эти годы защищены десятки диссертаций и написаны сотни книг). В связи с темой данной книги приходится констатировать, что в энциклопедии нет статей «художественное произведение» или «литературное произведение».

⁵ Во введении к своему переводу эссе В. Кайзера «Литературная оценка и интерпретация» я перевел название процитированной книги упрощенно как «Искусство слова», но речь в книге все же идет о целостном понимании художественного произведения как «словесного произведения искусства», как произведения искусства, сотворенного писателем с помощью слова [11, с. 133].

⁶ Слово **Polyhistor**, которым в Средние века называли разносторонне подготовленных и умеющих блеснуть эрудицией ученых, без особой натяжки можно переводить как «культуролог», поскольку содержательное наполнение стоящих за этими словами понятий одинаково смутно.

описательно-нормативный характер, с XVI–XVII веков отчетливо прослеживается манифестирующая интонация защиты национальных (родных) языков и литератур, на них создаваемых (Ронсар и Дю Белле – во Франции, Опиц – в Германии, Ломоносов – в России). К примеру, «Книга о немецкой поэзии» (1624) Мартина Опица, самая авторитетная немецкая поэтика XVII века, дает достаточно ясное представление обо всем огромном (более чем двухтысячелетнем) массиве подобных поэтик. Эти поэтики и до наших дней не утратили своего значения – как неотъемлемая часть историко-литературного и – шире – историко-культурного процесса (а если взять уже, то истории литературы и литературоведения), и как неисчерпаемая *эмпирическая лаборатория*, в которой собирались, систематизировались и осмыслились не только сами художественные произведения, но литературные роды и жанры, приемы композиции, типы героев и конфликтов, разрабатывались проблемы языка и образности художественной литературы⁷. И хотя эта огромная лаборатория почти целиком умещается в границах риторической эпохи (или эпохи «готового слова», как это обозначили выдающиеся российские филологи А.В. Михайлов и С.С. Аверинцев⁸), реальное состояние школьного и вузовского преподавания (и прежде всего – учебной литературы) показывает, что мы и сегодня весьма активно (и не особенно задумываясь) используем это наследие.

С конца XVIII века (в эпоху романтизма) происходит решительный пересмотр риторической традиции. Осознанно выступая против многовековой иерархии жанров и (менее осознанно) против «готового слова», йенские романтики (Л. Тик, братья Шлегели, Вакенродер, Новалис, Brentano) пускают в ход «тяжелую артиллерию»: **романтическую иронию** (материалистически заземленно переформулированную через 40 лет К. Марксом в девиз «подвергай все сомнению»), **универсальный романтический роман** (в основе – идея смешения и взаимопроникновения жанров), который, с одной стороны, должен был отражать космический универсум, а – с другой – быть духовным воплощением вечнотворящего (животворного) природного (космического) Хаоса, и **принцип фрагмента** – как единственную практическую возможность художественного воплощения двух вышеназванных принципов и как гениально прозорливый взгляд в далекое будущее⁹. Но творчество романтиков – при всей бесспорности их художественных свершений и философско-эстетических озарений – только в последние десятилетия, в эпоху постмодернизма, начинает постепенно осознаваться как нечто эпохально новое, – не столько даже в смысле новизны самой эпохи романтизма (это ощущение никогда не уходило из самой литературы), сколько в смысле *новизны всей эпохи, начавшейся романтизмом, но не завершившейся еще и в наши дни*¹⁰. Выделенное курсивом утверждение на сегодняшний день (особенно это относится к учебникам и к преподаванию культурологических дисциплин – и в школе и в вузах) вовсе не является само собой разумеющимся, но одинокие прежде голоса постепенно перерастают в нестройный хор, который всегда угрожает перерасти в моду. Тем более взвешенной и аккуратной должна быть аргументация.

С эпохи романтизма в литературе (и культуре в целом) начинает по-настоящему утверждаться *принцип историзма* (он утверждается и уточняется до сих пор), *принцип самобытности и самоценности каждого народа и каждого культурного феномена* (нужно ли говорить, что осознание этого принципа в литературе и культуре и сегодня далеко еще не завершилось¹¹), и – главное, что нельзя забыть в данном контексте – впервые начинает теоретически осознаваться (и практически реализовываться в художественных произведениях) *проблема мифа* и *принцип мифологизма* как стержневой принцип человеческого сознания и человеческой культуры. Это последнее – самое фундаментальное утверждение йенских романтиков – даже и сегодня многим литературоведам и культурологам (не говоря уже о обыденном сознании) представляется не только весьма спорным, но зачатую и просто абсурдным (примерно так же, как в XVI веке представлялась абсурдной мысль Коперника о том, что не Солнце вращается вокруг Земли, а Земля вокруг Солнца). Судя по огромному (и все возрастающему) количеству книг и статей о мифе в конце XX столетия (тенденция эта, видимо, сохранится и в XXI веке), проблема мифа из сферы интуитивных догадок и озарений (что было характерно для многих романтиков и модернистов) постепенно перемещается в сферу само собой разумеющейся убежденности, которая, однако, требует разносторонних обоснований – теоретических, фактических и даже учитывающих специфику обыденного сознания¹².

⁷ Для первичного представления о сказанном здесь достаточно (после «Поэтики» Аристотеля) прочитать сборник характерных «Поэтик»: [12].

⁸ См. соответствующие статьи [13; 14 – Особенно второй раздел книги «Эпоха "готового" слова и ее кризис»].

⁹ См. по этому поводу интересную (и, на мой взгляд, весьма убедительную) книгу: [15].

¹⁰ В этом смысле весьма характерно уже само название книги: Толмачёв, В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры [16]. Правда, автор пишет [16, с. 15], что парадоксальное название он позаимствовал у Т. Карлайла, но подобные «заимствования» никогда не бывают случайными.

¹¹ На эту тему можно было бы привести сотни примеров (сослаться хотя бы на бесспорный факт роста национального культурного самосознания народов бывшего Советского Союза), но в данном контексте сошлось на менее очевидные (и тем более интересные) факты в статье «Парадигмы гибридации в современном британском романе» [17].

¹² Таковы, на мой взгляд, многочисленные труды о мифе М. Элиаде; особенно же – в плане популяризации – показательна книга: [18].

Ключевой фигурой для понимания реального (то есть – в данном контексте – наиболее репрезентативно представленного в вузовских и школьных и учебных программах) развития философско-эстетическо-культурологических и собственно литературоведческих идей и концепций XIX–XX веков оказывается Гегель, аккумулировавший в своей «Эстетике» все существенные открытия и разработки риторической эпохи (от Аристотеля до Канта) и уже тем самым вписавшийся в университетскую науку своего времени. Но Гегель (1770–1831) был ровесником старших романтиков (йенского призыва), с двумя из них (Гёльдерлин, Шеллинг) он дружил в годы общей юности в Тюбингенском университете, и он, естественно, не мог совсем уж равнодушно пройти мимо опыта «века Гёте» и «эпохи романтизма», включавших в себя сентиментализм и «Бурю и натиск», веймарскую классику и романтизм, Французскую буржуазную революцию и наполеоновские войны... В его «Эстетике» все эти веяния чувствуются (в высокой оценке **жанра романа** как эпоса Нового времени¹³, в равноправном включении **жанра баллады** в предложенную им иерархию системы родов и жанров¹⁴ и т.д. и т.п.). Но «Эстетика» Гегеля, именно своей компромиссной итоговостью и самоуверенной завершенностью очень легко интегрировалась в позитивистскую науку XIX века. Эта наука, бурно разрастаясь на «дрожах романтизма» умудрилась, однако, проигнорировать многие его важнейшие прозрения (теорию мифа, принцип фрагмента, универсальный романтический роман, романтическую иронию и т.д.); единственно, пожалуй, принцип историзма – несмотря на все зигзаги самой истории – продолжал неуклонно совершенствоваться в целом и в частности: свидетельством чего является прежде всего **история исторического романа** (от «Мучеников» Шатобриана и творчества Вальтера Скотта до Питера Акройда и других представителей современного «историографического метаромана»¹⁵).

Но если учесть буйное разрастание в XX веке **мифологического романа** («Иосиф и его братья» Т. Манна), **«мифологизирующего» романа** (См. статьи: [24 – 26]) («Последний мир» К. Рансмайра), **«мифического» романа** (См. например: [27]) («Пока мы лиц не обрели» К.С. Льюиса, «Порог» У.Ле Гуин), **мистически-«концептуалистского» романа**¹⁶ («Ангел западного окна» Г. Мейринка), **романа-«фэнтези»** (См.: [29]) (Толкиен, Ле Гуин и др.), **романа «магического реализма»**¹⁷ («Город за рекой» Г. Казака) и других разнообразных форм проникновения магического и мифического начала в художественную литературу, то становится совершенно очевидно, что реальное развитие литературы идет все же в русле идей и прозрений, в наиболее объемном виде предложенных йенскими романтиками. Курсы же теории литературы, введения в литературоведение и базирующиеся на них курсы истории литературы в школе и в вузах продолжают оставаться «гегельянскими», безнадежно отставая от самого историко-культурного процесса.

Новое понимание историко-культурного процесса на самом деле происходит непрерывно с конца XVIII века по всем направлениям науки и сегодня уже является реальным инструментом мышления многих ученых (и не только ученых), не затрагивая, однако, основ (программ, учебников и т.д.) школьного и вузовского образования. Не имея возможности здесь развернуть эту тему подробно, ограничусь лишь несколькими примерами.

Первый пример. Йенским романтикам (и Гёте) было совершенно очевидно, что наука едина, как един космос, едина природа и едино человеческое сознание. То есть никакого принципиального разделения науки на «естественную» и «гуманитарную» нет и в принципе быть не может: методологически это разделение возможно, полезно и неизбежно – как всякая дифференциация, но принципиально (то есть в голове настоящего современного ученого) вопрос о подобном разделении после всех открытий науки XIX–XX веков противоестествен¹⁸.

¹³ В рассуждениях Гегеля о романе нельзя не заметить, с одной стороны, перекличку с идеями братьев Шлегелей и Новалиса об «универсальном романтическом романе» и, с другой стороны, учета реального (бурного) развития европейского романа в XVIII веке, завершившегося в «Годах учений Вильгельма Мейстера» (1796) созданием «универсального романа веймарской классики» – своеобразного синтеза просветительских, постпросветительских и романтических идей и поэтик.

¹⁴ После Гегеля о жанре баллады (с точки зрения теории литературы, эстетики и теории жанров) фактически ничего принципиально нового не сказано – при всем бурном и непрерывном развитии самого жанра в XIX–XX веках (См.: [19; 20; 21]). Но саму историю жанра баллады в конкретных балладных регионах мы знаем сегодня, конечно же, гораздо лучше Гегеля [22].

¹⁵ Эту тему проработала в ряде статей, кандидатской диссертации и монографии Ю.С. Виноградова (см.: [23]).

¹⁶ См. в этой связи статью одного из самых талантливых моих студентов (в МГОПУ), написанную по материалам дипломной работы: [28].

¹⁷ См. мои собственные попытки соотнесения «магического» реализма с традиционно-нетрадиционными представлениями о реализме в XX веке: [30, с. 55 – 67; с. 68 – 82].

¹⁸ Декларативно я попытался это выразить в статьях: [31; 32]. В то же время я должен со всей категоричностью подчеркнуть, что вовсе не хочу выставить себя в роли какого бы то ни было первооткрывателя, потому что настоящие ученые (В.И. Вернадский, например, но и сегодня В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов и наряду с ними другие работали и работают именно по принципу единства науки). Но я просто вынужден бываю обращаться к этой теме, когда накопленный конкретный материал не укладывается в общепринятое русло. Речь, разумеется, идет о методической и дидактической стороне преподавания общих курсов в школе и в вузе.

Второй пример. Мысль о том, что весь Космос (вселенная) – единый живой организм, все части которого взаимосвязаны и взаимоувязаны между собой, присутствует как сама собой разумеющаяся очевидность в исходных представлениях всех народов мира и находит свое разветвленное и полное выражение в мифологии и фольклоре. Как и почему европейский человек утратил это естественное чувство **одушевленности Вселенной** – проблема для особого рассмотрения, но ведь романтики снова «оживили» Космос, и европейская наука – при всем своем «позитивизме» и материализме все чаще и чаще наполняет романтические интуитивные озарения именно реальным и вполне материальным содержанием. Разве можно сегодня все еще делать вид, что не существует открытий В.И. Вернадского, А. Чижевского, Л.Н. Гумилева? Но если ноосфера – «самая мощная геологическая сила» (В.И. Вернадский), то каким же образом эту «геологическую силу» можно изучать с помощью раздробленных наук, уродливо обособившихся друг от друга? Для многих ученых (и не ученых) все эти вещи вполне очевидны, но кто возьмется написать *нормативную* теорию и историю литературы, исходя из этих очевидностей? Необходим качественный скачок в самом уровне мышления, поиски всех опосредующих звеньев, когда из отдельных достижения отдельных ученых, изо дня в день обрабатывающих свои собственные «приусадебные участки», вдруг «сама собой» сложится простая и ясная «ноосферическая» теория и история литературы¹⁹.

Третий пример, последний и стержневой. Все современные проблемы литературоведения (да и культурологии, как науки молодой и все еще находящейся в поисках своего собственного предмета и его нормативного определения) так или иначе упираются в понимание сущности мифа, его места и роли в человеческой истории, в человеческой культуре и в человеческом сознании. Европейское сознание – при всем огромном современном интересе к мифу – никак не может смириться с простой мыслью, что миф это – не ранняя форма сознания, не определенная стадия человеческого мышления, и, наконец, не одна из форм человеческого мировосприятия, но – *единственный способ мировосприятия*, доступный человеку и обусловленный прежде всего специфической структурой человеческого мозга, конденсирующего все ощущения (чувственные, душевные и духовные) человеческого организма в сознании, высшей (а по сути и единственной) формой самовыражения которого является **человеческое слово**.

Миф – это образ мира (или фрагмент этого образа), сложившийся в человеческом сознании и выраженный словом²⁰ – одно из рабочих определений мифа, которое я в последние годы обычно предлагаю студентам на одной из первых лекций по литературе или культурологии, чтобы затем начать более обстоятельный разговор о сознании, о слове, об образе, о мире и о мифе. Но опыт показывает, что разговор об этих предметах упорно не хочет укладываться ни в какие лекции, потому что приходится шаг за шагом «демонтировать» стереотипное школьное сознание (речь ведь идет не об «избранных», а об обычной аудитории в сто и более человек) и одновременно пытаться закладывать фундамент «ноосферического» знания/сознания.

Самой большой загадкой и тайной для человеческой науки еще долгое время будет оставаться человеческий мозг, этот небольшой комочек «серого вещества», вбирающий в себя все импульсы ощущений (воспринимаемых органами чувств или проходящими «мимо них»); помимо известных нам органов чувств, мозг имеет и свои собственные органы, способные улавливать и перерабатывать недоступные непосредственно органам чувств природно-космические импульсы, психическую энергию и т.д.)²¹, перерабатывающий их сначала на уровне инстинктивного сознания/поведения, а затем переводящий это «первичное сырье» на все более и более высокие уровни сознания/слова и слова/мифа. Если бы даже кому-нибудь когда-либо удалось осуществить наивную мечту З. Фрейда – выразить психические процессы в сознании человека с помощью химических формул (то есть найти совершенно точные ответы – с позиций позитивистской науки) – то и это очень мало приблизило бы нас к пониманию действительных тайн и загадок человеческого мозга. Нерасторжимая взаимосвязь структуры человеческого мифа и структуры человеческого мозга – очевидна: развивается миф, развивается и человеческий мозг, утончается и дифференцируется человеческий мозг – утончаются и дифференцируются формы человеческого мифотворчества. Удастся ли когда-нибудь человеческому мозгу перебраться (перепрыгнуть, переползти) через

¹⁹ Отдельных статей, книг и сборников «ноосферического направления» на самом деле не так уж мало (см., например: [33]). Особенно любопытна завершающая сборник большая статья В.Н. Топорова «Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд)» [33, с. 200 – 279], которая, однако же, и показывает, сколь трудно будет сходить с подобных высот на уровень нормативных школьных и вузовских учебников. Но прежде всего – где взять необходимую массу преподавателей, чтобы обеспечить подобный уровень в школе и в вузе? Но пока «ноосферическое» образование не станет массовым, школа и вуз будут продолжать «идти за жизнью» с двухсотлетним отставанием...

²⁰ См.: [34]. Статья была впервые опубликована в сборнике: Литературный авангард. Особенности развития. – М., 1993. – С. 36 – 52.

²¹ При совершенно необъятном море специальной литературы на эту тему хотелось бы порекомендовать самые «кликбеговские» (но зато популярно вводящие в различные аспекты затрагиваемой здесь проблематики) издания: [35; 36; 37]. Все три издания снабжены репрезентативными списками литературы, выводящими на многие смежные проблемы и дисциплины.

свою изначально заданную обреченность на миф? Хотелось бы надеяться, что это произойдет – хотя бы в отдаленном будущем, потому что без этой надежды будущее представляется не иначе, как в безысходномрачноватом освещении.

Но и **магистральное направление науки XXI века** тем самым обозначается вполне отчетливо: **мозг – сознание – слово – миф**. Инстинктивно наука уже давно идет по этому пути. Лингвистика развивается стремительно, захватывая в свою орбиту новые и новые области, «выплескивая» из себя семиотику, структурную лингвистику, информатику, психолингвистику и десятки других, вполне уже оформившихся в самостоятельные, отраслей науки. Я уже упоминал о лавинообразно нарастающем интересе к мифу – весьма показательно в этой связи и заметное возрастание интереса к трудам и идеям Александра Афанасьевича Потебни (1835–1891), который – пожалуй, как никто до него, – увязал неразрываемым узлом проблемы слова и языка с проблемами мифа (словомифа, мифослова), а изучение генезиса мифослова поставил в прямую связь с развитием человеческой психики и сознания.

В свете сказанного понятно, что основные проблемы современной теории литературы (и литературоведения в целом) не могут быть разрешены без более основательной постановки их на «фундамент» слова и мифа²². Но пока фундаментальные проблемы слова и мифа будут решаться совокупными усилиями многих наук и многих ученых, литературоведы могут и должны заниматься своим истинным делом – литературой, при этом, однако, четко понимая, что основой основ литературы является художественное произведение, и от глубины и полноты понимания текста, в первую очередь, зависит все остальное. Художественный текст представляет собой сложноорганизованную многоуровневую структуру, понять и раскрыть (и объяснить) которую можно лишь постепенно, опускаясь в бездонные глубины просто (или загадочно) сцепленных между собой «звукосмыслов»²³, мифослов, фраз и предложений, ритмов и интонаций, очевидностей и тончайших намеков и много чего еще другого, и поднимаясь с помощью всего этого к высотам духовных смыслов, заключенных в художественном произведении. Казалось бы, чего легче: прочесть и понять текст! Но столь же очевидно, что учиться читать и понимать можно и нужно в течение всей нашей – увы, короткой! – жизни. Для наглядности представьте себе, что значит прочесть Ф.М. Достоевского или А.П. Чехова в 15, 30 или 50 лет? Это значит всякий раз читать их заново – в соответствии со своим изменившимся и приумножившимся жизненным опытом. И это относится не только к обычному читателю, но – в равной, а скорее даже еще большей степени – к ученому-литературоведу. Человеческий мозг обладает уникальной способностью (в отличие от самых совершенных компьютеров!) саморазвиваться и самосовершенствоваться в течение всей жизни – если он, конечно, сам этого захочет (?)...

II

В первом разделе мы, хотя и приблизились к предмету данной книги с очень важной – сущностной – стороны, но приблизились пока еще несколько декларативно, лишь приоткрыв вершину айсберга, который в целом (учитывая и скрытую его часть) представляет собой **комплексный анализ художественного произведения**. Но если даже конспективно затрагивать все вопросы, связанные с эволюцией представлений о художественном произведении, а также перечислять принципы и методы литературоведческого анализа, выдвинутые и разработанные многочисленными исследователями, то намеченное краткое «пояснение» перерастет в толстую книгу. Поэтому и далее мне многое придется опускать или ограничиваться беглыми упоминаниями и ссылками. Все это, однако, вовсе не означает недооценки трудов предшественников – просто цель данной книги менее всего связана с задачей энциклопедической систематизации и последовательно взвешенной оценки на каждом из упоминаемых здесь направлений науки²⁴. Грубо говоря, я предпочел бы в данном конкретном случае, чтобы мои рассуждения и предло-

²² Я в последние годы постоянно употребляю понятия «словомиф» и «мифослово», не претендуя, однако, на то, что именно я их придумал – наверняка их придумал кто-то другой и значительно раньше.

²³ Этим словом Ю.С. Рассказов в темпераментном послесловии «Пророк в отсутствие отечества» обозначил «порождающий принцип, методу» «науки-поэзии» [38, с. 256].

²⁴ Эта очень важная работа ведется многими исследователями, например: [39 – 47].

жения были названы прямолинейными, схематическими и грубыми, чем если бы от них отвернулись как от заумных и непонятных.

Итак, **комплексный анализ художественного произведения, его суть и методика**. Но прежде чем предложить новые определения и схемы, я вынужден кратко пояснить, чем же неудовлетворительны прежние определения и схемы, выдвигавшиеся крупными, а иногда и совершенно выдающимися учеными, как, например, Юрий Михайлович Лотман (1922–1993), чьи книги «Структура поэтического текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972) составили целую эпоху в истории отечественного литературоведения, став на какое-то время настольными книгами преподавателей и любознательных студентов. Вклад Ю.М. Лотмана в науку в целом настолько значителен, что вряд ли нуждается здесь в дополнительных комплиментарных оценках. В данном контексте я подчеркну лишь то, что Ю.М. Лотман, расчищая «авгиевы конюшни» традиционных поэтик и освобождаясь от односторонних подходов к художественному тексту в рамках прежних литературоведческих школ, **подошел к конкретному (всегда конкретному) художественному произведению ближе**, чем А.Н. Веселовский в «Исторической поэтике», ближе, чем западная и отечественная психологическая школа (См., например: [48]), ближе, чем ОПОЯЗ, в работах представителей которого – при всем их внимании к тексту – формальный анализ все же слишком часто обретал самодовлеющий характер (См., например: [49]), и, разумеется, намного ближе, чем советское социологизированное (марксистско-ленинское) литературоведение. В своих многочисленных анализах конкретных поэтических текстов он выработал простой и естественный язык рассказа о тексте, привлекающего внимание к тексту, а не отвлекающего от него наукообразной пеленой. Но сегодня, по прошествии тридцати с лишним лет (хотя некоторые интерпретации были написаны им позднее), кое-что все же в логике его подходов к тексту начинает вызывать недоумение. Сошлюсь лишь на два примера.

В 1983 году Ю.М. Лотман опубликовал статью «В.А. Жуковский. "Три путника" (анализ стихотворения)», которая затем неоднократно перепечатывалась. Статья предназначена для школьных учителей, написана просто, ясно и доступно, в целом хорошо раскрывает смысл баллады, и сам текст хорошо подходит для школьного урока. Смущает только одно. Ю.М. Лотман нигде в статье не упоминает, что «Три путника» – не оригинальное произведение В.А. Жуковского, а довольно точный *перевод* стихотворения немецкого (швабского) романтика Людвиг Уланда (1787–1862), ставшего одной из популярнейших *немецких народных песен* (сам Уланд, в свою очередь, использовал для создания своей песни-баллады уже бытовавшие до него фольклорные мотивы, обыгрывавшие данный сюжет). Допустим ли анализ перевода как оригинального художественного произведения безо всяких оговорок? Может ли анализ *перевода* обойтись без сличения с оригиналом и соответствующего анализа «диалога» двух поэтик, двух текстов: оригинального и переводного? Думаю, что не может.

Во второй части своей книги «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман поместил свои разборы отдельных стихотворений: от К.Н. Батюшкова до Н.А. Заболоцкого. Разборы совершенно замечательные, уже хрестоматийные и классические. Но вот одна (не случайная) оговорка, которую делает ученый, приступая к анализу стихотворения «Прохожий» Н.А. Заболоцкого: «Предварительной работой, которая должна предшествовать анализу текста этого стихотворения, является реконструкция общих контуров модели мира по Заболоцкому. Эта система, восстанавливаемая на основании других текстов поэта, являющихся для данного стихотворения контекстом, по отношению к анализируемому стихотворению выступит в качестве *языка*, а стихотворение по отношению к ней – в качестве *текста*» [50, с. 240]. При всех оговорках, которые исследователь делает во «Вводных замечаниях» и в других местах книги, подобная методика сегодня кажется уже неоправданной и необидительной. Художественный текст *всегда может ответить за себя сам*, он всегда содержит в себе все необходимые ответы, по крайней мере, ученый должен сделать все возможное, чтобы в этом убедиться. И уж в любом случае названный текст Заболоцкого настолько «информативен», что может рассказать о себе гораздо больше, чем о нем рассказал Ю.М. Лотман с помощью «предварительной работы». Как ни резко звучит данное утверждение, оно ничуть не умаляет ни анализа Ю.М. Лотмана, ни его книги в целом. Дело даже не в том, что прошло тридцать лет, и многие из нас – в том числе и благодаря Ю.М. Лотману – кое-чему научились. На мой взгляд, дело гораздо больше в том, что задачи и масштабы у Ю.М. Лотмана были совершенно иные – не педантичным методизмом он руководствовался, а увлеченно летел на крыльях интуитивных озарений и вдохновений, которые зачастую бывали не только талантливыми, но и гениальными. Его методические ошибки сегодня легко поправимы, но каждый ли из «методистов» способен на его вдохновляющие озарения?²⁵

То, что я здесь сказал о некоторых методических «недоработках» Ю.М. Лотмана, относится – и до сих пор еще – практически ко всем имеющимся сегодня методическим пособиям и разработкам по ана-

²⁵ Образ Ю.М. Лотмана – человека и ученого – наиболее ярко воссоздан в книге: [51].

лизу художественного (в первую очередь, поэтического) текста²⁶. Я объясняю это мощным «остаточным магнетизмом» философских, риторических, культурно-исторических, психологических, духовно-исторических, социологических, культурологических и прочих подходов к литературе в целом, продолжающих сказываться и на подходах к анализу отдельно взятого художественного произведения. Не случайно даже у таких выдающихся ученых, как А.Н. Веселовский, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, А.В. Михайлов, так мало соотнесенностей с гениальными идеями А.А. Потебни о нерасторжимой связи слова и мифа. Научное наследие А.А. Потебни меньше всего вписывается в академическую позитивистскую науку, оно буквально «вопиёт», взывая к какой-то другой науке. Необходимый науке синтез идей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовского и «мифологической» («мифословной») поэтики А.А. Потебни происходит, но пока еще очень медленно...

Еще два предваряющих замечания. Первое касается дискуссий вокруг понятий «произведение» и «текст». Это противопоставление, введенное Роланом Бартом [55, с. 417 – 419], на мой взгляд, надуманное и искусственное, но оно уже так широко распространилось, что требует от каждого исследователя своего отношения к нему. Я употребляю слова «текст», «художественный текст», «произведение», «художественное произведение» как синонимы, различая, однако (вслед за Р. Бартом), что «текст» / «произведение» имеет в себе словно бы две стороны: одна – это то, что сказал (намеревался сказать, хотел сказать) данный, конкретный, единственный автор этого текста, другая же – это то, что говорит нам сам текст, который мы читаем сегодня (или завтра), то, что мы хотим (можем, способны) вычитать из текста. После всех достижений рецептивной эстетики это «раздвоение» («размножение») художественного произведения очевидно – какими бы терминами мы это ни обозначили.

Второе замечание относится уже непосредственно к художественному произведению. Я глубоко убежден в том, что настоящее литературоведение невозможно без самой простой и обыкновенной любви к чтению, без наивного восторга перед творением художника, его фантазией, его мудреностью или наивностью, его непритязательностью или изощренностью. Профессионалы нередко утрачивают эту непосредственность чтения, едва ли не с первых же строк начинают «анализировать» текст. С одной стороны, это вполне естественно, и этого трудно избежать. Но все же нужно стремиться каким-то образом сохранять в себе некоторую наивность, первоначальную свежесть восприятия художественного произведения при первом чтении – простое удовольствие (радость) от текста, является, на мой взгляд, одним из важнейших условий продуктивного научного анализа.

III

Некоторые уровни анализа художественного текста

Художественный текст – это огромная, неисчерпаемая Вселенная, сотворенная писателем (поэтом, драматургом) в результате «овеществления», «материализации» интуитивного творческого импульса (озарения, вдохновения) в слове (тексте, произведении). Автор художественного произведения, с одной стороны, **творец** (Творец), поскольку он абсолютный хозяин создаваемого им текста (он может переписывать его полностью или частично, зачеркивать и исправлять целые страницы или фразы, «убивать» своих героев или оставлять их «живыми», давать им возможность радоваться и наслаждаться или, на-

²⁶ Естественно, я говорю только о тех книгах, которые читал: [52; 53; 54]. Но и в монографических работах часто еще сказывается тенденция к недооценке информативных возможностей художественного текста. Так, В.А. Маслова в весьма интересной в целом монографии «Поэтический текст как объект филологического анализа» (Минск, 1999) в разделе «Приемы анализа поэтического текста» предлагает следующее: «1. Начинать анализ стихотворения нужно с установления фоновой информации, куда входит характеристика эпохи, время создания текста, культурный фон, биографические данные писателя и т.д. Этот этап работы (дотекстовой) абсолютно необходим, потому что, как сказал М.М. Гиршман «в смысловую сердцевину художественного текста, в аккумулярованное в нем жизненное содержание невозможно проникнуть, не охватывая его содержательных связей – и внутрилитературных и общественно-исторических» [53, с. 82 – 83]. Сам Ю.М. Лотман, разумеется, эти вещи столь категорично (и вульгарно) не формулировал. Я же сегодня предлагаю достаточно жесткий тезис: **вся необходимая художественная информация художественный текст несет в себе сам**, и исследователю (и читателю), не способному «извлечь» эту информацию из самого текста, не поможет ни «характеристика эпохи», ни «культурный фон», ни «биография писателя».

оборот, заставляя их безуспешно терзаться угрызениями совести, страхами, кошмарами...), и, с другой стороны, **раб** (почти безвольный подчиненный), поскольку он зависит (не может не зависеть) от форм и способов выражений языка, который старше и мудрее любого автора в десятки тысяч раз. За сотни тысяч лет существования рода человеческого на Земле язык аккумулировал огромные сгустки психической и духовной энергии, которую каждый отдельный человек получает как ни с чем не сравнимое (бесценное) наследство. Но поскольку это наследство человек получает безо всякого труда (и бесплатно), то большинство людей уверены, что могут распоряжаться языком по своему произволу, и до конца жизни не понимают, что самое большое и самое бесценное (для рода человеческого и для отдельного человека) богатство всегда было при них – нужно было только хотя бы частично овладеть этим богатством и приумножать его. Талант писателя – это природный дар сопричастности Слову, приобщенности к его богатствам, это – ключ, вручаемый Природой отдельным избранным, позволяющий этим избранным войти в храм Слова и стать его скромным служителем. Хотя служитель Слова (писатель) и ставит перед собой сознательно какие-то цели, он никогда не может знать до конца, каким же целям он служит на самом деле, какие последствия вызовет его слово (произведение) в среде его современников или через тысячу лет. Грубо говоря, **талант есть призвание писателя сотворить новый миф** (новый мир) и отдать этот миф другим людям. Но эта передача возможна лишь с помощью слова (в форме слова). И как сам писатель волен думать, что он полный хозяин сотворенного им текста, так и те, кому он отдает этот текст (читатели) волены думать, что они правильно и до конца понимают этот текст. Этот процесс общения писателя с читателем – самое главное в жизни литературы, первое и неперемное условие ее нормального функционирования.

Литературовед, прежде всего, – читатель, как и все другие читатели. И тем самым уже он включен в естественную жизнь литературы. Но – сверх этого – литературовед еще и особый читатель, *талантливый читатель*, ему отпущен дар любить литературу так, чтобы не успокаиваться при беглом чтении, а «зажигаясь» произведением писателя, пытаться логически сформулировать свои ощущения, переживания, чувства и мысли, возникающие при чтении. Если такой читатель излагает свои мысли и чувства о произведении и о писателе достаточно связно и ярко, он становится литературным критиком – посредником между произведением писателя и основной массой читателей. Критик создает (словами) свой миф о произведении и о писателе, но и о самом себе тоже. Миф, создаваемый критиком, может быть настолько оригинальным и ярким (или настолько соответствовать вкусам определенной эпохи), что критик сам «перевоплощается» в писателя, и читатели получают удовольствие от его текстов не меньшее, чем от произведений писателя.

Идеальный литературовед – это тот, у кого к способностям критика присоединяется огромная потребность изучить и понять всё, относящееся к литературе. Идеальный **литературовед – обязательно филолог**, потому что без слова не может быть художественного произведения, а без любви к слову – его действительно глубокого понимания. Но человеческий язык настолько сложен и многофункционален, настолько неисчерпаем в своих очевидных и потенциальных возможностях, что сотни наук, занятых его изучением, до сих пор продолжают открывать все новые и новые «белые пятна» и «лакуны». Если вспомнить, что цифра «живых» и «мертвых» языков приближается к **пяти тысячам**, и «мертвые» языки продолжают активно «жить» и умножать наши знания о мире, потому что на этих языках сохранились памятники письменности (которые постоянно приумножаются благодаря раскопкам и новым находкам) и прочтение этих древних памятников (и расшифровка все еще не расшифрованных древних языков) до сих пор продолжает корректировать наши представления об общем ходе и частных событиях человеческой истории, то уже из одного этого факта можно получить первое наглядное представление о важности филологии для самосознания рода человеческого, для осознания человеком самого себя. Но развитие одной лишь этой темы потребовало бы толстенной книги²⁷. Вернемся к художественному тексту и проблемам, связанным с его литературоведческим анализом.

²⁷ На эту тему существует огромная научная и популярная литература, первое представление дает общий курс «Введение в языкознание», постоянным пособием может быть справочное издание: [56 – Книга переиздавалась].

*Уровни анализа художественного текста (произведения)
(первая рабочая схема)²⁸*

1. Художественный текст как таковой²⁹.
2. Художественный текст в контексте³⁰ творчества писателя.
3. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень синхронии).
4. Художественный текст в контексте национальной литературы (уровень диахронии).
5. Художественный текст в контексте европейской³¹ литературы (уровень синхронии).
6. Художественный текст в контексте европейской литературы (уровень диахронии).
7. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень синхронии).
8. Художественный текст в контексте мировой литературы (уровень диахронии).
9. Художественный текст как хранитель смыслов мировой культуры.

²⁸ В данной схеме не обозначены многие реальные проблемы, встающие при анализе текста: проблема жанра и жанрового сознания, например; проблема хронотопа произведения и т.д. Но данная схема, представляющая *первый ярус* анализа текста, нарочито огрублена, чтобы отчетливее продемонстрировать методику предлагаемого подхода.

²⁹ Само понятие принадлежит Ю.М. Лотману, давшему в «Анализе поэтического текста» следующее разъяснение: «В предлагаемой вниманию читателей книге предметом исследования будет *художественный 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» [50, с. 21]. Принимая само понятие, я наполняю его, однако, несколько иным содержанием. Для меня остается совершенно туманным вопрос об «эстетической функции», поскольку с точки зрения исторической поэтики и рецептивной эстетики «эстетическая функция» – настолько динамичная, суперподвижная и сверхсубъективная категория, – что вряд ли может вообще служить сколько-нибудь надежным ориентиром. Для меня скорее речь идет просто о всестороннем понимании художественного текста как **факта литературы** (а не как факта самой жизни или биографии писателя и тому подобно).

³⁰ В понятие «контекста» я слеую за М.М. Бахтиным, наиболее ясно сформулированном в статье «К методологии гуманитарных наук» (1974); напомним некоторые важные позиции: «Проблема границ текста и контекста. Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами... Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу...» [57, с. 384]. В этой концептивно-тезисной статье М.М. Бахтина, очень кратко, но очень емко и точно названы важнейшие проблемы современного литературоведения – в том числе и относящиеся к сфере анализа художественного текста. Для обучения школьников, студентов и преподавателей методически правильному обращению с текстом на первых порах необходимо постоянно напоминать о многослойности текста, чтобы мгновенное «охватывание» (видение) этой многослойности постепенно становилось едва ли не инстинктивной привычкой. Но начинать, кажется, нужно всегда с главного «двоемирия» текста:

А) Художественный текст всегда ведет сложный **диалог с предметной, вещественной реальностью**, при наивном чтении кажется, что произведение и пишется ради изображения предметной реальности. Но даже если сам художник столь наивен, что действительно хочет изобразить эту самую предметную действительность, она все равно остается **за текстом**. Помещенный внутри художественного текста знак (символ, слово), соотносящийся с предметом реального мира, напоминающий нам об этом предмете, все равно никогда не может стать **самим** предметом. А значит и семантика упоминаемого в тексте предмета будет так или иначе «двулика»: семантика реального предмета никогда не может полностью совпасть с семантикой слова, означающего данный предмет в художественном тексте.

Б) **Художественный текст создает свою собственную, художественную (мифическую), реальность**, семантика которой заключена в самом тексте; диалектика (или парадокс) анализа текста состоит в том, что, хотя для понимания и истолкования текста, мы никак не можем обойтись без разнообразнейших контекстов, в которые данный текст «намертво» вписан, но эти же самые – необходимые – контексты могут легко отвлечь от текста и *насилственно исказить внутритекстовую семантику*, то есть попросту говоря: на миф, представляемый самим текстом, всегда будет накладываться миф читателя (интерпретатора, литературоведа) – отсюда вытекают сотни и тысячи разночтений одного и того же художественного текста.

³¹ «Европейский» в данном случае – понятие вынужденное, связанное с тем, что данное введение предназначено для людей, изучающих европейские языки и литературы. Точнее было бы говорить о многих контекстах, постепенно выводящих художественный текст за рамки рассмотрения его исключительно в контексте национальной литературы. Контекстов этих немисливо много, даже в рамках одной национальной литературы они могут в ходе истории существенно изменяться, но и на синхронном срезе контекстуальные ориентации отдельных писателей могут быть разительно непохожими (да и сами писатели на протяжении своей творческой эволюции могут резко менять контекстуальную ориентацию). Я неоднократно пытался обосновать данную проблематику более конкретно, см. в том числе: [58]; см. также введение и библиографию в кн.: [59, с. 5 – 22, 133 – 176].

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Пояснение. Поэтический текст – в художественном отношении наиболее сложно организованный. Уже поэтому навыки, приобретаемые при анализе поэтического текста, могут быть легко использованы при анализе других художественных текстов. В то же время стихотворение, как правило, невелико по объему и методически более доступно для всестороннего рассмотрения. Для того, чтобы уяснить, что нам дает анализ художественного текста, представляется методически полезным рассмотреть самый простой, привычный и всем известный (в большинстве случаев, видимо, даже наизусть) текст.

Первый уровень: Текст как таковой

Пояснение. На этом уровне мы даже имени автора, собственно, не должны знать. Текст как бы случайно попал к нам в руки, и мы читаем его, *освобожденные от каких-либо внетекстовых* (не диктуемых непосредственно **данным** текстом) *соотнесений* (это – как цель и принцип, на практике же, разумеется, в чистом виде это труднодостижимо, да и не о «чистоте» здесь на самом деле идет речь). На самом деле здесь важно воспитание *внимания* к самому тексту, которое, как правило, ослабевает, если мы, отвлекаясь от текста, начинаем апеллировать к внетекстовым знаниям.

Парус

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит...
Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Стихотворение состоит из трех строф, почти одинаково организованных: в первых двух строках каждой строфы автор дает пейзажную зарисовку, изображая определенное состояние природы, в двух последних строках каждой строфы изображаются вопросы, восклицания, недоумения, размышления автора, связанные с изображенным пейзажем. Сами пейзажи стремительно меняются: в первой строфе скорее всего изображается спокойное море в безоблачное утро («в тумане моря голубом»), во второй – волнующееся или даже штормящее море («ветер свищет и мачта гнется»), в третьей – скорее всего изображено море днем (после полудня) в состоянии абсолютного штиля и редчайшей гармонии солнца и воды, неба и земли, взаимопроникающих и взаимоотражающихся. Можно сразу предположить, что пейзаж не поглощает внимание автора, является скорее подчиненным, чем основным элементом содержания (три очень разных пейзажа в трех строфах – все же многовато для простого стихотворения о природе). Некоторое недоумение сразу же вызывают и знаки препинания, особенно восклицательные знаки во второй и третьей строфах³². Эти два странноватых (на первый взгляд) восклицательных знака, видимо, несут какую-то специфическую смысловую нагрузку. Для трехстрофного стихотворения, пожалуй, многовато и многоточий – целых четыре! Видимо, многоточия призваны расширить смысловое пространство короткого стихотворения, продлевая (с помощью многоточий) интонационные паузы и давая читателю (или самому автору?) время для осмысления не совсем обычных (и даже парадоксальных) размышлений, навеваемых тремя в общем-то вполне типичными морскими пейзажами. Любопытна и смена перспективы в каждой из трех строф: в первой строфе наблюдатель (автор, повествователь) находится на берегу моря, скорее всего на некотором возвышении и видит белеющий вдалеке одинокий парус; во второй строфе повествователь (наблюдатель, автор) сидит уже на «парусе» – иначе скрип мачты вряд ли услышишь; в

³² Если просмотреть разные издания Лермонтова (школьные и не школьные), то легко убедиться, что редакторы и издатели приходили в полное недоумение от знаков препинания в этом стихотворении и постоянно «подправляли» их – заметные разночтения остаются и до сих пор. В данном случае я взял текст из третьего издания «Библиотеки поэта» [60, с. 268].

третьей строфе лирический герой (автор, повествователь, наблюдатель) перемещается прямо-таки в рай, хотя этот рай его, по всей видимости, вовсе не устраивает.

Таким вот образом, читая стихотворение, вглядываясь (и вслушиваясь) в него, мы, собственно говоря, уже анализируем его. Это и есть **эмпирический анализ текста** (текст как таковой), при котором не может быть четкой последовательности производимых мыслительных операций (априорной схемы), равно как и необходимости в знании биографии писателя, других его произведений, общей характеристики исторической эпохи и всякого прочего «фона». Определяющим моментом анализа на этом уровне является лишь одно: (огромное) **желание понять именно данный текст**, а единственным надежным инструментом – (огромное) **внимание именно к данному тексту**, доходящее до каждой смыслообразующей «мелочи»: ритм, звуковая организация, рифма, образная система, художественные тропы, авторские знаки препинания и т.д. Но то, что я сейчас сказал об «инструменте», вовсе не означает, что нельзя анализировать стихотворение, не проштудировав предварительно теории литературы, стиховедение и т.д. Необходимые понятия и термины на эмпирической стадии анализа должны возникать и формулироваться как бы сами собой в процессе *всматривания* в текст, в попытках понять его смысл через уяснение взаимосвязей смыслов отдельных слов и отдельных структурных элементов, через обычные и необычные словоупотребления (в тексте), через привычные и непривычные синтаксические конструкции, через количественный и качественный анализ определений (эпитетов), сравнений, метафор и прочих способов создания художественной образности и т.д. И все же для филолога, естественно, предполагается постепенное вхождение в обширный мир литературоведческих понятий и терминов – от «школьного» их употребления ко всё более осмысленному и дифференцированному. В дальнейшем я буду использовать без особых разъяснений термины, в целом понятные любому грамотному человеку, но которые рано или поздно студент-филолог должен будет соотнести с их современным научно-содержательным «наполнением». Для этого лучше всего использовать новейшую «Литературную энциклопедию терминов и понятий» (М., 2001), дополняя ее – в случае необходимости – специальными исследованиями.

Итак, давайте двигаться дальше. Перед нами три строфы, изображающие не только три разных пейзажа, но и три разные ступени душевного состояния (автора? повествователя? лирического героя?) и три разных уровня осмысления некой душевно-духовной ситуации. Попробуем разобраться. Стихотворение называется «Парус», и в первых строках каждой строфы действительно повествуется о парусе, то есть лодке под парусом (паруснике?). В первой строке обращает на себя внимание сочетание «парус одинокой», однако, олицетворению паруса поначалу не стоит придавать слишком большого значения (ведь мы до сих пор совершенно естественно говорим *одинокое дерево, одинокий куст, одинокий дом* и т.д.). Тем более, что необычные для современного русского языка формы «парус одинокой» и «скрыпит» намекают на то, что стихотворение это, возможно, написано не сегодня, а намного раньше, скорее всего в XIX веке³³, и тогда, возможно, и семантика прилагательного «одинокий» была несколько иной, чем сегодня.

Гораздо интереснее пока, кажется, другое: каков *характер связей* между меняющимся «парусным» пейзажем и сопровождающими его размышлениями? Кто размышляет, наблюдая за парусом? В любом случае мы можем с уверенностью сказать, что это автор, ибо в конечном счете за художественным текстом всегда стоит его демиург, то есть поэт, автор стихотворения. Автор-повествователь (наблюдатель) видит в море «парус одинокой» и задается вопросом: «Что ищет он в стране далекой»? / Что кинул он в краю родном?» Поскольку «парус» сам по себе ничего «искать» не может, то, значит, парус олицетворяет сидящего в паруснике человека, следовательно «парус» – метафора **одинокого человека**, являющегося в данном контексте **лирическим героем**, за которым неусыпно наблюдает автор-повествователь, стараясь зафиксировать не только *внешнюю видимость* (три разных пейзажа), но и «раскусить» *внутреннюю сущность* лирического героя. Понять эту внутреннюю сущность «паруса» **почему-то** очень важно для автора-повествователя, поэтому он не жалеет времени на свои наблюдения. То, что автор-повествователь в конце концов понимает, можно было бы назвать *постепенным усложнением образа*: от достаточно простой и очевидной постановки вопросов в первой строфе к некоторой удивленно-изумленной растерянности во второй строфе (автор-повествователь, наблюдая за парусом (лирическим героем), обнаруживает в его поведении некую обескураживающую дилемму, которая поначалу изумляет его своей непривычной неожиданностью) и, наконец, к совершенно сенсационному открытию в

³³ Методически, может быть, вернее начинать любой анализ с текстологии: помещенный в «Лермонтовской энциклопедии» (М., 1981) автограф этого стихотворения [с. 366] хорошо читается и является немим укором для современных издателей стихотворения, поскольку они никак не могут найти единых подходов к публикации данного текста: у Лермонтова – шесть многоточий, в современных изданиях их остается всего четыре. У Лермонтова во второй строфе после восклицания «Увы» стоит восклицательный знак и многоточие («Увы!...»), в современных изданиях убирают и восклицательный знак и многоточие, оставляя после «увы» одну запятую или же запятую с тире. Непоследовательно и то, что если уж остается «одинокой» и «скрыпит», то почему же нельзя было оставить и «щастие» (счастье) – ведь в контексте стихотворения это «щастие» понятно любому ребенку не меньше, чем «скрыпит».

третьей строфе, последняя строка которой (завершающая и всё стихотворение) удивительным образом фиксирует сам мыслительный процесс поэтапного *открытия сенсационной истины в считанные секунды ее артикулирования*. Последняя строка как фраза, как словесно-интонационная конструкция – вообще удивительна. Она начинается с неопределенного раздумья («как будто») и завершается ликующим утверждением («есть покой!»). Но сочетание в одной фразе аморфной неопределенности («как будто») и ликующей радости увиденной – наконец-то! – истины («есть покой!») придает завершающей фразе (и уже тем самым всему стихотворению) неисчерпаемое богатство смысла, очерчивая огромное семантическое поле для самых различных толкований конечного смысла. Это семантическое поле, в частности, возникает из какой-то особой (интимно-напряженной) связи между автором-повествователем (наблюдателем) и лирическим героем, которого наблюдающий за ним автор текста силится понять, то вопрошая, то недоумевая, то изумляясь своему же неожиданному прозрению, словно не зная, – можно ли верить этому прозрению и каковы могут быть его практические последствия.

Итак, можно констатировать *особый характер связи* между автором-повествователем и лирическим героем, эта связь *внешне* выступает как прикованность внимания наблюдателя к наблюдаемому объекту (лирическому герою, «парусу»), *интимно-внутренний характер связи* между наблюдателем и объектом наблюдения вытекает из того, что автор-наблюдатель, видимо, знает об объекте своего наблюдения гораздо больше, чем это можно предположить по внешней фактуре текста. Потому что, если мы не знаем каких-то особых (интимных) *внутренних свойств и качеств* лирического героя («паруса»), то, наблюдая за сменой «парусных пейзажей», мы вовсе не обязаны (да и вряд ли будем) делать из этих весьма обычных пейзажей столь же многозначительные, глубокомысленно-философские выводы. Приглядимся к соответствию «парусных пейзажей» и выводов автора-наблюдателя.

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Обязательно ли, рассматривая, как «белеет парус одинокой / В тумане моря голубом», задавать те же вопросы (по отношению к «парусу»), которые задаст наш автор-повествователь? Совершенно не обязательно – другой наблюдатель может ограничиться просто чисто эмоциональным (эстетическим) восприятием: «Ах, до чего же это красиво!», «Чудесный вид!» и т.д. Каждый наблюдатель увидит в первом «парусном пейзаже» то, что каким-то образом соотносит этот пейзаж с внутренним душевным состоянием самого наблюдателя³⁴. *Проблема границ объективного и субъективного восприятия* – прежде всего, видимо, проблема психологии, но в принципе это – одна из важнейших проблем всей науки в целом (а не только ее «гуманитарной» части). Но к этой проблеме мы еще вернемся. Пока же вспомним, что перед нами не логически выстроенный научный текст, а художественное произведение, которое крайне редко подчиняется обычной («объективной») научной логике, но обладает зато собственной, художественной, логикой. В первой строфе мы находим два противопоставления: «ищет – кинул», «страна далекая – край родной». Первая строфа задает плоскостной, горизонтальный масштаб художественного пространства, причем автор-наблюдатель явно пытается как-то отгородить себя от наблюдаемого объекта (хотя и находится с этим объектом в какой-то особой, пока еще для нас трудноопределимой связи), мы не можем даже пока, кажется, с полной уверенностью сказать, относится ли оппозиция «страна далекая – край родной» одновременно и к автору-наблюдателю и к «парусу» – сам характер задаваемых вопросов и отчужденных противопоставлений позволяет даже предположить, что автор-повествователь наблюдает за «парусом» не с берега «края родного», а из какой-то не совсем ясной пространственной точки, из которой можно провести перпендикулярную (или не совсем перпендикулярную) линию, которая (почти) под

³⁴ Этот неизбежный момент *субъективности всякого человеческого наблюдения* очень наглядно отражен в популярном армейском анекдоте (я услышал его во время службы в пограничных войсках в Калининграде в середине 1960-х годов): Инспекторская проверка в армейской части. Инспектирующий генерал решил лично проверить идейно-политическую подготовку солдат и, показывая выстроеному в шеренгу взводу солдат кирпич, стал спрашивать: «Рядовой Петров!» – «Я». – «О чем вы думаете, глядя на этот кирпич?» – «Я думаю, товарищ генерал, о том, сколько такого кирпича понадобится для строек коммунизма, о которых нам ежедневно рассказывает старший лейтенант Болтунов». – «Молодец, рядовой Петров! – А вы что думаете, рядовой Иванов?» – «Я думаю, товарищ генерал, что через год я демобилизуюсь, получу комсомольскую путевку на стройку коммунизма, и каждый день буду возводить из таких вот кирпичей прекрасные здания для прекрасного будущего». – «Молодец, рядовой Иванов!» И так генерал прошел вдоль всей шеренги, получая примерно такие же ответы. Довольный, генерал спрашивает последнего оставшегося солдата: «Рядовой Сидоров». – «Я». – «Вы думаете, конечно, так же, как и ваши товарищи?» – «Никак нет, товарищ генерал!» – «А о чем же тогда еще вы можете думать, глядя на кирпич?» – «О бабах, товарищ генерал!» – «Как так?!» – «А я всегда о них думаю, товарищ генерал!..»

прямым углом пересечет линию, связывающую «страну далекую» и «край родной»³⁵. Таким образом в тексте создается обширное горизонтальное художественное пространство, легко измеримое, правда, известными земными масштабами: «море», по одну сторону которого находится «край родной», а по другую – «страна далекая». Наблюдение за «парусом» вызывает у автора-повествователя два вопроса («Что ищет он в стране далекой?» и «Что кинул он в краю родном?...»), на которые – надо полагать будут даны ответы в рамках самого данного текста.

Нерасторжимая внутренняя связь автора-повествователя с лирическим героем гораздо отчетливее просматривается во второй строфе, в которой контраст между изображенным пейзажем и выводом, который делает наблюдатель, логически совершенно необъясним. С точки зрения обычной логики вторая строфа просто абсурдна:

Играют волны – ветер свищет,
И мачта гнётся и скрипит...
Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Психологический механизм, на основании которого изображение *обычного* волнения на море (все суда, плавающие в море попадают в подобную ситуацию) приводит к столь удивительным выводам об отношении «паруса» к «счастью», нуждается в специальном научном исследовании. Но в данном случае мы исследуем не *жизнеподобность* текста, не его соответствие обычному здравому смыслу и здравой логике, а пытаемся понять, что же сообщает нам художественный текст в своих собственных пределах и на языке своей собственной логики. И мы вычитываем в тексте, что «парус» «счастья **не** ищет» «И **не** от счастья бежит!» Двойное отрицание, но удивительно построенное. Прежде всего заметим, что в первой строфе о счастье речи не было – откуда же возникло «счастье» во второй строфе? После второй строфы уже невозможно отрицать, что «парус» – это действительно метафорическое олицетворение лирического героя, воплощающего определенный человеческий тип, загадку натуры которого силится разгадать наблюдающий за ним повествователь. И если в первой строфе наблюдатель задается самым простым вопросом о цели и смысле плавания (не может ведь плавание в море быть совершенно бесцельным?), то во второй строфе он, по сути, просто еще более конкретизирует свой вопрос по отношению к высшей цели и высшему смыслу в общем-то любой нормальной человеческой жизни: разве кто-то добровольно может захотеть быть несчастным? Восклицательный знак в конце второй строфы вызван удивлением, даже некоторого рода шоком от полученного ответа – лирический герой остается, по сути, безучастным по отношению к «счастью» – а ведь счастье есть не более, не менее как *предел человеческих желаний и мечтаний*, ибо в это абстрактное понятие любой человек может вложить любой приемлемый для себя смысл. Очевидно, мы попадаем в некий логический тупик:

... счастья **не** ищет
... **не** от счастья бежит!

Если лирический герой не ищет счастья и не бежит от него, значит он нейтрален, равнодушен к важнейшей для всех (абсолютно большинства) людей ценностной категории. Значит, лирический герой по меньшей мере не такой как все, если он пассивен по отношению к счастью. Автор-повествователь заинтригован объектом своего наблюдения. Он удивлен, наблюдает за ним дальше и размышляет:

Что такое счастье? Каким содержанием наполнено это понятие и почему лирический герой вдруг оказывается столь нерешительным, что не может определить своего отношения к счастью: **искать** счастья или **бежать** от него? Наблюдающий за своим лирическим героем автор-повествователь констатирует эту странную нерешительность как стихийную позицию героя и пытается уже сам (независимо от героя) поставить эти вопросы перед самим собой. Восклицательный знак в конце второй строфы, означающий удивление и недоумение, **отстраняет** автора (повествователя) от лирического героя и переводит вопрос в совершенно иную плоскость: повествователь удивлен тем, что не может понять своего героя, но он понял, что попытка подойти к герою с обычными человеческими мерками явно не удалась ему (обычно человек **ищет** счастье, счастье является смыслом жизни для человека). Но удивление повествователя пока этим и ограничивается, оно не переходит в явную **саморефлексию**: повествователь хочет остаться в роли наблюдателя, пытающегося постичь смысл действий лирического героя. Сделав первые недоуменные выводы и не ответив **по существу** на заданные в первой строфе четкие вопросы, повествователь продолжает свои наблюдения.

³⁵ Забегая вперед, можно указать, что известная акварель Лермонтова с «парусным сюжетом» скорее подтверждает именно последнюю точку зрения: фиксирующий парус наблюдатель словно бы каким-то чудом «подвешен» над морем, парусник же нарисован скорее как удаляющийся от «края родного», чем как приближающийся к «стране далекой». Если представить, что художник рисовал акварель с натуры, то он должен был буквально «висеть» над волнующимся морем (или же находиться в море на каком-то более крупном судне).

Поистине райская картина природы:

Под ним струя светлей лазури.
Над ним луч солнца золотой... –

вдруг приводит наблюдателя-повествователя к озарению:

А он, мятежный, просит бури.

В этом озарении повествователя-наблюдателя содержатся сразу два вывода: 1) «он, мятежный»; 2) «просит бури». Глагол «просит» в данном случае является синонимом глагола «ищет» и тем самым здесь дается, наконец, **положительный ответ** на один из вопросов, заданных в первой строфе:

Что ищет он в стране далекой?

Этот вопрос необычайно занимает наблюдателя-повествователя на протяжении всего стихотворения. Во второй строфе он сделал лишь отрицательный ответ-вывод, который является столько же ответом, сколько и уходом от прямого ответа на прямой вопрос:

Увы! он счастья не ищет.

Поставив рядом вопрос первой строфы и ответ на него в третьей строфе, мы получаем:

Что ищет он в стране далекой?

.....
А он, мятежный, просит бури.

Райское спокойствие, тишина и благодать не устраивают «парус», он «просит бури»; он «ищет» бури «в стране далекой», а потому он «мятежный», ибо кто же «просит бури» в раю? Бунт в раю мог поднять только Сатана, недовольный божественной гармонией и строгой иерархией: именно таким предстает образ Сатаны – мятежник, бунтарь, а потому он и изгоняется из небесных сфер (из небесного Рая). Сатана – глава мятежных, восставших ангелов. Поэтому озарение наблюдателя и его догадка:

А он, мятежный, просит бури –

выводят размышления повествователя на новый уровень, перед которым сам повествователь оказывается в полной растерянности:

Как будто в бурях есть покой!

Последняя строка, завершающая все стихотворение, да еще к тому же завершенная абсолютно неуместным при нормальной логике восклицательным знаком, выдает полную растерянность наблюдателя-повествователя, абсолютный крах всякого здравомыслия. Ведь ответ на вопрос найден:

А он, мятежный, просит бури.

Слово «покой», завершающее все стихотворение, да еще с восклицательным знаком изумления-недоумения, вводит нас в совершенно новый круг проблем и вопросов, которые как будто бы в самом тексте стихотворения и не ставились. Ведь слово «покой» употреблено лишь однажды, и напрямую тема покоя в стихотворении не возникала. Тема «покоя» идет уже не от «паруса», не от лирического героя – она целиком навязана наблюдателем-повествователем, то есть, видимо, идет от самого автора, который ищет ответа на какие-то собственные вопросы. Значит, надо разбираться, что означало понятие «покой» для автора, то есть выходить к текстам, предшествовавшим «Парусу» и следовавшим за ним. И хотя анализ на первом уровне (текст как таковой) можно еще долго продолжать (мы опустили вопросы ритма, размера, звуковой организации, мелодики и т.д.), **содержательный** анализ, проведенный на первом уровне, уже показал, что для более глубокого понимания анализируемого текста, нам рано или поздно потребуются расширить **контекст** и – в первую очередь – рассмотреть «Парус» в контексте жизни и творчества Лермонтова, то есть перейти на второй уровень анализа³⁶.

1995/2002/2003

³⁶ На практических занятиях со студентами мы добираемся (с разными текстами) до четвертого, пятого, а иногда и шестого уровней; это зависит от подготовленности группы и степени сложности исходного текста. Надеюсь опубликовать и дальнейшие материалы. Из опубликованных статей, где анализ идет на втором-четвертом уровнях (см.: [61, с. 59 – 75]). В завершение данного фрагмента необходимо отослать хотя бы к некоторым работам о «Парусе» Лермонтова, где анализ не «привязан» к одному уровню, как в публикуемом фрагменте: [62, с. 122 – 134; 63, с. 366 – 367 – Есть библиография; 64, с. 549 – 552 – Статья написана в 1990 г.]

ЛИТЕРАТУРА

1. Костюченко, Т.М. Специфика курса «Литература Франции» на специальности «французский язык» в социокультурном и лингвистическом аспектах / Т.М. Костюченко // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва-Новополоцк, 2002.
2. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Б.В. Томашевский. – М., 1999.
3. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996.
4. Поспелов, Г.Н. Теория литературы: Учебник для университетов / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978.
5. Волков, И.Ф. Теория литературы: Учебное пособие для студентов и преподавателей / И.Ф. Волков. – М.: Просвещение, 1995.
6. Минералов, Ю.В. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): Учебник для вузов / Ю.В. Минералов. – М.: Владос, 1999.
7. Хализев, В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – М., 1999.
8. Хализев, В.Е. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины; учебное пособие / В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек и др. – М.: Высшая школа, 1999.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий // Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., НПК «Интелвак», 2001.
10. Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft; zweite, ergänzte Auflage / W. Kayser. – Bern, 1951.
11. Гугнин, А.А. Проблемы истории литературы / А.А. Гугнин // Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999.
12. Литературные манифесты западноевропейских классицистов // Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция Н.П. Козловой. – М.: Изд-во Московского университета, 1980.
13. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М., 1996.
14. Михайлов, А.В. Языки культуры; учебное пособие по культурологии / А.В. Михайлов. – М., 1997.
15. Грешных, В.И. Мистерия духа. Художественная проза немецких романтиков / В.И. Грешных. – Калининград, 2001.
16. Толмачёв, В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры / В.М. Толмачёв. – М., 1997.
17. Толкачёв, С.П. Парадигмы гибридизации в современном британском романе / С.П. Толкачёв // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва-Новополоцк, 2002. С. 89 – 95.
18. Лобок, А.М. Антропология мифа / А.М. Лобок. – Екатеринбург, 1997.
19. Немецкие народные баллады – Deutsche Volksballaden. Сборник на немецком и русском языках // Составление, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Радуга, 1983.
20. Эолова арфа: Антология баллады. // Составление, подготовка текста, предисловие и комментарии А.А. Гугнина. – М.: Высшая школа, 1989.
21. Гугнин, А.А. Народная и литературная баллада: судьба жанра / А.А. Гугнин // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов; отв. редактор Л.Н. Будагова. – М.: Индрик, 1996. – С. 74 – 92.
22. Ковылин, А.В. Русская народная баллада: Происхождение и развитие жанра / А.В. Ковылин // Монографии Научного центра славяно-германских исследований. – 5. – М., 2002.
23. Виноградова, Ю.С. Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия) // Монографии Научного центра славяно-германских исследований. – 4. – М., 2002.
24. Штейман, М.А. Произведения Дж.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования / М.А. Штейман // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 104 – 107.
25. Байшева, Е.И. Хирон мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» / Е.И. Байшева // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 108 – 114.
26. Алексеева, О.А. Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка / О.А. Алексеева // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – С. 115 – 123.
27. Штейман, М.А. Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» / М.А. Штейман // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1999. – С. 131 – 135.
28. Астахов, А.В. Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена / А.В. Астахов // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск седьмой. – М., 1999. – С. 60 – 89.
29. Жаринов, Е.В. «Фэнтези» и детектив – жанры современной англо-американской литературы / Е.В. Жаринов. – М., 1996.

30. Гугнин, А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А.А. Гугнин. – М., 1998.
31. Гугнин, А.А. О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки. Статья первая / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. – С. 3 – 12.
32. Гугнин, А.А. Идеи космического универсализма у Гёте и йенских романтиков в свете концепции ноосферы В.И. Вернадского (несколько тезисов) / А.А. Гугнин // Вестник Полоцкого государственного университета. А. Гуманитарные науки. – Т. 1. – № 4. – Новополоцк, 2002. – С. 2 – 4.
33. Ноосфера и художественное творчество // Ответственный редактор Вяч.Вс. Иванов. – М.: Наука, 1991.
34. Гугнин, А.А. Романтизм, модернизм, авангард (несколько эмпирических наблюдений) / А.А. Гугнин // Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Выпуск первый. – Новополоцк – Москва, 2002. – С. 198.
35. Реймерс, Н.Ф. Популярный биологический словарь / Н.Ф. Реймерс. – М.: Наука, 1991.
36. Каструбин, Э.М. Ключ к тайнам мозга. Факты о тайнах мозга; изд. 2-е, испр. и доп. / Э.М. Каструбин – М.: Триада, 1995.
37. Волков, Ю.Г., Поликарпов, В.С. Человек: Энциклопедический словарь / Ю.Г. Волков, В.С. Поликарпов. – М.: Гардарики, 1999.
38. Потебня, А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 1999.
39. Академические школы в русском литературоведении. – М.: Наука, 1975.
40. Возникновение русской науки о литературе. – М.: Наука, 1975.
41. Курилов, А.С. История русского литературоведения / А.С. Курилов. – М.: Высшая школа, 1980.
42. Курилов, А.С. Литературоведение в России XVIII века. – М.: Наука, 1981.
43. Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX века / А.С. Курилов. – М.: Наука, 1982.
44. Нефедов, Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения / Н.Т. Нефедов. – М.: Высшая школа, 1988.
45. Михайлов, А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. – М.: Наука, 1989.
46. Почепцов, Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года / Г.Г. Почепцов. – М.: Лабиринт, 1998.
47. Косиков, Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) / Г.К. Косиков. – М.: Изд-во «Рудомино», 1998.
48. Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика / Р. Мюллер-Фрейенфельс. – Харьков, 1923.
49. Проблемы поэтики. // Сборник статей под редакцией В.Я. Брюсова. – М.-Л., 1925.
50. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб., 1996.
51. Егоров, Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана / Б.Ф. Егоров. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.
52. Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя. // Под редакцией Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981.
53. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: Учебное пособие / М.М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991.
54. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников, 2-е, исправленное издание / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 1999.
55. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.
56. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
57. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е издание / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986.
58. Гугнин, А.А. Основные этапы развития серболужицкой литературы в славянско-германском контексте. Научный доклад на соискание ученой степени доктора филологических наук / А.А. Гугнин. – М., 1998.
59. Гугнин, А.А. Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте / А.А. Гугнин; отв. ред. В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001.
60. Лермонтов, М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2-х т.; составление, подготовка текста и примечания Э.Э. Найдича. – Т. 1. – Л., 1989.
61. Гугнин, А.А. Традиции Ф. Гёльдерлина в поэзии Эриха Арндта / А.А. Гугнин // Привычное ощущение кризиса (в «соцлагере» и вокруг). – М.: Наследие, 1999.
62. Найдич, Э.Э. М. Лермонтов. Парус / Э.Э. Найдич // Поэтический строй русской лирики. – Л.: Наука, 1973.
63. Маранцман, В.Г., Гиршман, М.М. Парус / В.Г. Маранцман, М.М. Гиршман // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981.
64. Лотман, Ю.М., Минц, З.Г. О стихотворении М.Ю. Лермонтова «Парус» / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб., 1996.