

МИХАЙ НОВИКОВ
Бухарест

МЕТОД ПОЭТИЧЕСКОГО И СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА С ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

В данном опыте мы исходим из убеждения, что постановка вопросов поэтики и стилистики (вообще, но и славянской поэтики и стилистики в частности) получила своеобразный толчок к новому направлению в результате структуральных и семиотических подходов. Что привело в большой степени к „приключению” этой дисциплины к общей лингвистике. Напомним в этой связи хотя бы утверждение Р. Якобсона — в его предисловии к сборнику Ц. Тодорова статей и работ русских формалистов — согласно которому в 20-ых г.г. дальнейшее углубление их изысканий было как бы заторможено эмбриональным в то время состоянием общей лингвистики¹.

На первый взгляд время подтвердило это предположение. Не подлежит сомнению, что многие из современных мастеров поэтического анализа (назовем к примеру лишь более нам знакомые работы Ю. Лотмана² и Ж. Жеттета³, или коллективный труд *Поэтический строй русской лирики*⁴), во многом опираются на достижения лингвистики. Даже в области методологии и терминологии современная поэтика и стилистика немало позаимствовали из достижений лингвистики.

Ничуть не отрицая и не приуменьшая значение достигнутых таким образом результатов, мы все же хотим обратить внимание и на некоторые издержки. Они вытекают, как нам кажется, из того, что иногда теряется из вида, что, будучи „материалом” из которого лепятся художественные образы литературы, язык, даже в самом процессе творческого созидания, не перестает быть языком и в общем смысле слова.

На это кое кто может возразить, что в любом художественном творчестве „материал” всегда оказывает сопротивление. Еще Маркс обращал внима-

¹ Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préfacée de R. Jacobson, Paris 1965, с 12.

² Ю. М. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике*, Тарту 1964 и *Анализ поэтического текста*, Ленинград 1972.

³ G. Genette, *Figuri*, București 1978.

⁴ Под редакцией М. Фридлендера, Ленинград 1973.

ние на то, что физическая природа красок и мрамора не выходит за пределы образа искусства⁵. Это безусловно так, но, надеемся мы, все будут согласны с тем, что ни скульптор, ни живописец, ни композитор не работают со столь трудно поддающимся обработке материалом, как поэт и писатель вообще.

Ведь если учитывать именно достижения структуральной, функциональной и семиотической поэтики, то нельзя не иметь в виду что в любом художественном тексте каждый составной элемент т.с. „сигналист” на двух уровнях: речевом и художественном.

Ю. Лотман достаточно убедительно продемонстрировал что, например, и элементы прозоидии лишь тогда художественно значимы, когда несут и семантическую нагрузку. Но остается неясным какими рабочими критериями мы можем руководиться стремясь к достижению т.с. „убежденности”, что та или иная „модуляция” текста диктуется художественным замыслом, а не невозможностью высвободиться из плена непреложных законов языка как такового.

Для примера сошлемся на имевшее в свое время большой успех эссе Ж. Женетта *Le jour, la nuit*. Большинство его тонких и остроумных комментариев вытекают из более или менее случайных особенностей французского языка. Например отсутствие специального слова для обозначения времени всего оборота земли вокруг своей оси. Это верно, скажем, и для румынского языка, но в русском такое слово есть — *сутки* —, и весьма маркированное отсутствием единственного числа. Мужской род „дня” (*le jour*) и женский „ночи” (*la nuit*) совпадает с противопоставлением в русском языке, но таковое отсутствует в румынском, где оба слова женского рода. Что же касается огорчения Малларме — „какое разочарование перед коварностью противоречиво наделившей «*le jour*» сумрачным тембром, а «*la nuit*» светлым”, то для румын оно бесследно исчезает так как здесь положение обратное: день — *ziua*, а ночь — *noapte*. В немецком языке родовое противопоставление сохраняется, но *der Tag* и *die Nacht* звучат однотонно. Как попытка начертить „любительски эскизно”, по выражению самого автора, „облик небольшого участка... словесного пространства” эссе очаровательно, но по отношению к попыткам раскрытия родовой структуры поэзии, его значимость минимальна⁶.

Во избежание недоразумений обратимся и к столь дискуссионному вопросу о возможностях художественного перевода. Ведь не подлежит сомнению, что стихотворение на незнакомом языке объективно не существует как художественное произведение. Предположив, применяя математический метод приведения к абсурду, что перед нами текст никому из нас неизвестного и исчезнувшего языка, то никто не сможет ответить на вопрос: является ли этот текст художественным произведением?

⁵ К. Маркс, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie (Rohentwurf)*, Moscow 1939, с. 90.

⁶ Ук. изд., с. 192 и сл.

Более того: общеизвестно, что адекватное проникновение в сущность поэтического творчества прямо пропорционально знанию соответствующего языка.

Отсюда и столь частые сетования на неперевоодимость поэзии. В частности, исходя повидимому и из романтической теории о поэтической стихии самого языка, этого мнения придерживались и русские символисты, хотя Брюсов тут-же добавлял что „невозможно и отказаться от этой мечты”⁷.

Иначе говоря — от действительности отвернуться нельзя: поэтические переводы существуют и свою роль ознакомления аудитории с иноязычной поэзией в той или иной степени выполняют.

Сошлемся на пример показавшийся нам примечательным. В одной из своих статей румынский языковед А. Николеску развивает довольно распространённую теорию о двух разновидностях поэтического перевода: точного (или вернее стремящегося к своеобразной „симметрической” верности) и свободного. В качестве примера первой разновидности он ссылаётся на переводы румынского поэта А. Филиппиде из Бодлера и действительно цитирует строфы почти точно воспроизводящие на румынском языке даже синтаксические конструкции оригинала⁸.

Но тот же А. Филиппиде в своих переводах из Лермонтова поступает совершенно иначе. Сохраняя ритмику и интонацию, он существенно отдаляется от текста, воспроизводит на румынском языке не поэтическую речь как таковую, а художественный смысл. И не случайно же специалисты считают его переводы одними из самых лучших.

Это вступление в тему показалось нам необходимым чтобы наглядно указать из чего зародилась гипотеза которую мы решили подвергнуть испытанию дискуссией.

Если исходить из предпосылки, что любое поэтическое произведение неизбежно „читается” на двух уровнях: с одной стороны как речь на данном языке, а с другой — как носитель эстетической, или, вернее, художественной информации, то нельзя не сделать вывода, что адекватное прочтение на этом втором уровне немислимо без того, что можно было бы условно назвать „художественным отношением”, или, вернее, — „художественной ощущаемостью”.

Грубее выражаясь художественное прочтение нельзя себе представить без хотя бы неоформленного, но интуитивно существующего представления о том, в чем суть художественного. Ибо лишь такое представление вооружает нас т.с. „умением” отмежевывать семантическую нагрузку художественного характера от сугубо информационной функции которую язык продолжает выполнять в поэтическом тексте.

⁷ В. Я. Брюсов, *Визуалки в тигеле, Собрание сочинений в двух томах*, т. 2, Москва 1955, с. 188.

⁸ А. Николеску, *Arta traducerii poetice în poezia românească de astăzi*, [В:] *Intre fiologie si poetică*, București 1980.

А сущность художественной информации нерезультативно искать в языке, или через язык. Ибо, раз стихотворение переведенное на различные языки остается узнаваемым, т.е. — сохраняет свою уникальность, то нельзя не сделать вывода, что сущность его художественного содержания нужно искать в том, что мы предлагаем условно обозначить как „предъязыковую” стадию существования⁹.

Вот вкратце соображения побудившие нас к поиску такого метода поэтического и стилистического анализа, пружинным вектором которого было бы не углубленное исследование текста с лингвистической точки зрения, а выявление его предъязыкового художественного ядра как такового.

Но для этого необходимо научно обоснованное представление о сущности „художественного” как объективного явления.

Гипотеза показавшаяся нам результативной с этой точки зрения является содержанием данного изложения.

Одним из обоснований нам послужили соображения Л. Н. Толстого о том, почему он считает неприемлимы различные эстетические определения искусства. Их уезвимость в неограниченной эмпиричности: „Вместо того, чтобы дать определение истинного искусства и потом, судя по тому, подходит или не подходит произведение под это определение, судить о том что есть и что не есть искусство — пишет Толстой — известный ряд произведений почему-то нравищихся людям известного круга, признается искусством и определение искусства придумывается такое, которое покрывало бы все эти произведения”¹⁰.

Из чего следует что искусство, как таковое по Толстому — „одно из средств общения людей между собой”, нельзя сводить к совокупности произведений искусства. Как объективная реальность оно шире. Ведь мы не можем не признать, что, несмотря на исчезновение многих произведений искусства (произведения исполнительного искусства не так давно умирали сразу же после их рождения), искусство как таковое продолжает жить, ибо „в обширном смысле слова” оно „проникает всю нашу жизнь” и „вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства”¹¹.

⁹ Нам показалось возможным предположить, что в известной степени именно это имел в виду и А. Блок говоря о „назначении поэта” — „во первых — освободить звуки из родной, безначальной стихии, в которой они пребывают; во вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму, в третьих внести эту гармонию во внешний мир” (*О назначении поэта*, [в:] *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 6 Москва 1962, с. 162). В той же связи один из талантливейших румынских поэтов и переводчиков поэзии Шт. А. Дойнаш, синтезируя собственный опыт в обширной статье (*Despre traducerea fidelă a poeziei, "Viața Românească"*, București 1984, т. XXIX, 3, с. 5—21) обосновывает опыт „генетического перевода”, на воспроизведение на родном языке иноязычного творческого акта во всей его целостности, что, как нам кажется, предполагает признание существования предъязычной стадии, о которой мы говорили выше.

¹⁰ *Что такое искусство?* [в:] *Собрание сочинений в двадцати томах*, т. 15, Москва 1964, с. 80.

¹¹ Там же, с. 88.

Отсюда мы извлекаем первую основополагающую предпосылку нашей гипотезы: искусство есть одна из определяющих сторон „человеческого”. Или, как считает Г. Лукач „эстетическое отражение всегда исходит из человеческого мира и к нему же обращено”¹². Т.е. — искусство существует как неотъемлемая модальность человеческой сущности. Человеческая жизнь невозможна без искусства. Искусство в ней выполняет определенную организующую функцию. Из чего следует что наивернейший путь поиска наиболее адекватного понимания сути „художественного” — выявление того, какую именно специфическую — человеческую функцию оно выполняет.

Исзрав этот путь, нам, естественно необходима была философски-теоретическая опора в понимании „человеческого” как разновидности „жизненного”. Мы её нашли в трудах классиков марксизма-ленинизма и в частности в *Экономически-философских рукописях* Маркса 1844 г. Человек — первое создание природы добившееся умения ее преобразовывать согласно своей жизненной сущности, и, в силу этого, и возможности самосозерцания через имже созданные предметы. Человек раздваивается не только идеальное, но и объектуально¹³. В этом источник человеческого самосознания.

А самосознание, с нашей точки зрения, неизбежно порождает то, что в другой нашей работе мы определили как „имманентную трагичность человеческого существования”¹⁴. Ибо самосознание превратило человека в существо постигающее само себя и исторически, т.е. — от рождения до смерти.

Тот же Толстой замечал, что из всех земных существ человек наиболее индивидуален, наиболее склонен к протавопоставлению личности — окружению, к её изоляции; но вместе с тем ещё греки определили человека, как „политическое животное”, т.к. человек, как представитель определенного человеческого вида (по Марксу) не может существовать вне общества. Все достижения человеческой цивилизации суть результат межчеловеческого общения.

Все это приводило, приводит и будет приводить человека к осознанию неразрешимых противоречий своей сущности.

В виду наших выводов мы выделили два аспекта этих противоречий, с нашей точки зрения неразрывно связанных с сущностью „художественного”. С одной стороны между бесконечностью существования человеческого рода¹⁵ и конечностью человеческой жизни, а с другой — между беспредельностью человеческого воображения и пределом возможностей претворить в жизнь воображаемое.

¹² Г. Лукач, *Эстетика*, румынский перевод, Бухарест 1972, с. 88.

¹³ К. Марх, F. Engels, *Gesamts gabe*, Berlin 1932, Abteilung I, B. 3. с. 89, см. Указанное румынское издание, с. 153.

¹⁴ M. Novicov, *Insemnări despre proza sovietică contemporană*, „Romanoslavica”, 1979, XIX, с. 355 — 391.

¹⁵ Говоря о „бесконечности” человеческого рода, мы, само собой разумеется, не забываем что оно невозможно в космической перспективе. Но в данном контексте это не имеет значения. Понятие бесконечности мы здесь применяем математически, где любая величина считается бесконечной если не может быть расчитан её конечный предел.

Эти противоречия мы считаем трагическими потому, что с экзистенциальной точки зрения они возникли по вине самого человека, т.к. — именно творческая, преобразующая энергия человека породила предпосылки для их осознания.

Естественно, поэтому, что, осознав их, человек и восстал против этого „проклятия”. Отсюда и мотив „прометеического бунта”, как один из древнейших в истории искусств.

Борьба человека за „лучшее будущее” (или, мифологически, за „золотой век”) это и восстание против ощущения своего ничтожества сопоставительно с бесконечностью сути.

Два главных оружия выработал и постоянно совершенствовал человек в этом своем титаническом поединке с судьбой: науку и искусство.

Наукой, этим порождением разума, человек противостоит бесконечности попыткой подчинить ее исчисляемости. Поэтому, возможно, и считается математика матерью всех наук. От Эвклида до Лобачевского, от Лобачевского до Эйнштейна человеку удалось добиться на этом поприще впечатляющих результатов, но всякий раз новое восхождение лишь расширяло горизонт неизведанного.

Искусство обязано другой стороне общечеловеческого превосходства над всем жизненным-воображением. И зародилось оно одновременно с человечеством именно потому, что воображение так же беспредельно как и сущее. Творения искусства знаменуют демиургическую попытку обуздать бесконечность бесконечностью.

„Художественное” может быть таким образом определено как отношение аналогичное математическому $\frac{\infty}{\infty}$, включаемому, как известно, в категорию „неопределенных выражений”, т.е. — выражений к выявлению пределов которых не применимы теоремы о пределе суммы, произведения, частного и степени.

На более простом языке, если, например, в результате ряда вычислений мы приходим к результату, что искомая нами величина равняется $\frac{\lim f(x)}{\lim g(x)}$, когда x стремится к x_0 , и если в этом случае обе функции стремятся к нулю, то результат фактически неприменим, т.к. уравнение $y = \frac{0}{0}$ невозможно разрешить в виду того что любое число помноженное на ноль равняется нулю. Также если через инверсию мы получаем $\frac{\infty}{\infty}$, ибо любое число помноженное на ∞ равняется ∞ . В математике есть и другие выражения такого типа ($0 \cdot \infty$, $\infty - \infty$, 1^∞ , 0^∞ , ∞^∞), но все они сводятся к $\frac{0}{0}$ или $\frac{\infty}{\infty}$; поэтому в дальнейшем мы будем ссылаться лишь на „неопределенные выражения” вообще, т.к. по отношению к нашей теме представляет интерес лишь неопределенность как таковая.

Возможность обращения к этому разделу высшей математики, в виду поиска новых путей анализа художественного вообще и художественного в поэзии в частности, была нам подсказана, как это уже было отмечено, своеобразной аналогией. Ведь и при анализе поэтического произведения возможны различные интерпретации, причем отсутствуют критерии дающие нам право провозглашать лишь одну из них безусловно правильной, или хотя бы наиболее адекватной. (Сошлемся, скажем, чтоб отдать дань и злободневности, на возникший на страницах *Вопросов литературы* спор о пушкинском послании *Во глубине сибирских руд*¹⁶). Оговоримся, что мы вовсе не присоединяемся к точке зрения некоторых исследователей согласно которой любое „прочтение” допустимо, лишь бы оно обладало внутренней логикой¹⁷. Горизонт возможных интерпретаций т.с. ограничен объективной сущностью произведения¹⁸. Но сама эта объективная сущность иногда трудно определима. В другой нашей работе¹⁹, также по аналогии с математическим понятием мы предложили обозначить эту ограниченность „геометрическим местом”. Но в связи с данным соотношением это не существенно. Ибо в этом контексте мы имеем в виду лишь допустимость сопоставления сущности „художественного” с „неопределенными выражениями” в математике.

Дело в том, что и в математике „неопределенные выражения”, как завершения тех или иных расчетов, не всегда означают что задача неразрешима. Во многих случаях возможно нахождения предела неопределенного выражения в результате применения различных правил и приемов.

Существуют, например, так называемые „мнимые неопределенности”, устранимые путем простых алгебраических вычислений. Скажем, выражение $\frac{x^2-4}{x-2}$, когда x стремится к $x = 2$. Непосредственная подмена дает $\frac{4-4}{2-2} = \frac{0}{0}$. Но если разложить числитель на множители — $x^2-4 = (x+2)(x-2)$ и произвести соответствующее сокращение, то получается $y = x+2$, а в результате замена $y = 4$.

Такого рода случаи соответствуют в нашей концепции так называемой паралитературе; т.е. — если при прочтении стихотворения, вынеся т.с. „за скобки” внешние приметы его причастия к стиховому миру, оставшееся содержание речи полностью переводимо на публицистический язык (не допускающий расхождений в интерпретации), то мы вправе заключить что эстетическое значение данного „письма” („écriture”) равно нулю.

¹⁶ См. В. Непомнящий, *Судьба одного стихотворения*, „Вопросы литературы”, 1984, 6, а также: Б. Бялик, *Да были-ли горы-то?*; В. Непомнящий, *Опирайтесь на достигнутое наукой* и Г. Макогоненк, *Обратимся к пушкинскому поэтическому тексту*, „Вопросы литературы”, 1985, 7.

¹⁷ См., например, N. Manolescu, *Lecturi infidele*, București 1966.

¹⁸ См. R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1963, румынский перевод, București 1967, с. 190—209.

¹⁹ M. Novicov, *Studiul literaturii ca serie de fapte specifice* [b:]. *Metodologia istoriei si criticii literare*, Бухарест 1969, с. 147—153.

Но, „неопределенные выражения” в математике могут быть „раскрыты” и в тех случаях когда простыми алгебраическими операциями этого добиться нельзя. Часто это реализуется путем применения теоремы или правила Лопиталя, согласно которому

$$\lim_{x \rightarrow x_n} \frac{f(x)}{g(x)} = \lim_{x \rightarrow x_n} \frac{f'(x)}{g'(x)}$$

т.е. — функции заменяются их производными. Такого рода положение нам представляется наиболее интересным в перспективе нашей гипотезы.

Общеизвестно что геометрически производные обозначает угол касательной в данной точке кривой по отношению к системе координат. Аналогично сокрытый смысл, или, „предъязыковое ядро” поэтического произведения определяется его „касательностью”, т.е. — соприкосновенностью с сущностью „человеческого”. Обе бесконечности — и воображения и сути — как бы взаимопритягиваются и это столкновение высекает, как некую художественную „зарядку”, произведение.

„Ядро” может быть сокрыто на различных глубинах. Так же как в математике, ибо неопределенное выражение может не быть раскрыто при первой дифференциации. Тогда нужно прибегнуть к второй и т.д.

Мы считаем возможным предположить что поэтические произведения можно классифицировать и с этой точки зрения; у некоторых авторов раскрытие неопределенности заложено т.с. непосредственно под речевой оболочкой; у других наоборот, приходится рыть глубоко, но если произведение истинно художественно, то, по выражению румынского поэта и философа Лучиана Блага, в конце концов не можешь не докопаться до „звезд на дне колодца”²⁰.

Этот водораздел нам представляется во многом подобным предложенному Мариной Цветаевой противопоставлению „поэтов с историей” „поэтам без истории”²¹.

Но нужно конечно добавить что в математике нередки случаи когда неопределенные выражения не могут быть раскрыты.

Эта ипостась на первый взгляд противоположна „мнимым неопределенностям”, но фактически соприкасается с ними по кругу. Афишированная абсурдность внешне поэтического текста лишена художественной значимости в той же мере как и стихоподобное переложение неэстетической информации.

В математике существуют и другие приемы раскрытия неопределенностей, например путем разложения функций на ряды, но это выходит за пределы нашего опыта сопоставления²².

²⁰ Стихотворение *Fintinele* (Колодцы), в сборнике *Poezii*, București 1966, с. 324.

²¹ См. М. Цветаева, *Поэты с историей и поэты без истории*, [в:] *Сочинения в двух томах*, т. 2, Москва 1980, с. 424—437.

²² Лишь эскизно мы можем предположить что данный случай подсказывает аналогию с эволюцией восприятия во времени. „Сокрытый” смысл, как и производная от него

В плане методологическом наш вывод может быть резюмирован приблизительно так: доскональный анализ различных приемов отстранения в поэтическом тексте, хотя способствует более адекватному пониманию его специфики, не может привести к „раскрытию неопределенности”, т.е. — к выявлению художественного, предъязыкового ядра, иначе говоря — выявлению того открытия, которое обогащает наше восприятие бесконечности бесконечностью.

Художественность, как одна из определяющих сторон человеческой экзистенциальности неотделима от имманентного трагизма человеческого существования, она всегда проявления титанического стремления человека „завладеть” постоянно от него ускользающим соотношением между его бесконечностью как молекула человечества и его-же конечностью как отдельной личности.

Поэтому мы считаем что и поэтический и стилистический анализ лишь тогда результативен, когда он начинается не с расчленения структуры на слои, составные элементы, и экстратекстуальные сопряжения и пр., а когда, руководясь наиболее резко сигнализирующими элементами, мы начинаем с гипотетической (во многом интуитивной) идентификации той стороны (или грани) общечеловеческого трагизма, выявление которой сопрягает всё произведение. Лишь так семантическая нагрузка различных приемов, оборотов, образов, фигур, тропов и т.д. гармонически выстраивается в неповторимую структуру сливающую воедино все составные элементы.

Мы попытаемся проиллюстрировать этот наш метод путем разбора стихотворения Б. Пастернака *Урал впервые*:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
На ночь натываясь руками, Урала
Твердыня орала и, падая замертво,
В мучениях ослепшая, утро рожала.

Гремя опркидывались нечаянно задетые
Громады и бронзы массивов каких-то.
Пыхтел пассажирский. И, где-то от этого
Шарахаясь, падали призраки пихты.

Коптивший рассвет был сновидным. Не иначе:
Он был им подсыпан — заводам и торам —
Лесным печником, злоязычным Горынычем,
Как опий попутчику опытным вором.

Очнулись в огне. С горизонта пунцового
На лыжах спускались к лесам азиатцы.
Лизали подошвы и соснам подсовывали
Короны и звали на царство венчаться.

значимость не изменяются, но „потенцируются” по восходящей или нисходящей линии, по мере их „передачи” от одного поколения другому, от одной эпохи другой. Произведение остается тем-же, но его объективное существование в обществе, обнаруживая до тех пор не замечанные грани, кажется переменчивым, но перемещающимся по той же смысловой траектории, так как движение все время регулируется „формулой” заложенной в его трагической субстанции.

И сосны, повстав и храня иерархию
 Мохнатых монархов, вступали
 На усталанный наста оранжевым бархатом
 Покров из камки и сусали.

Поверхностное ознакомление с этой „речью” Пастернака давало бы нам право ее интерпретации как художественное переложение восприятия автором определенного „приключения” своей жизни. Причем — восприятия по сути — субъективного, а по форме — изумительно экспрессивного. Такого рода „прочтение” могло бы опираться и на утверждения самого поэта. Ведь в „автобиографическом очерке” *Люди и положения*, написанном в конце жизни, в главе о начале своего творческого увлечения поэзией, он говорит что всегда целью его письма было как можно вернее и доходчивей воспроизвести словами виденное, передать пережитое, довести до аудитории то, что ему удалось открыть:

... Моя забота обращена была на содержание. Моей постоянной мечтой было, чтобы стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину”²³.

И, конечно, так можно читать и *Урал впервые*. Заимствуя термин у Томашевского, мы могли бы сказать что в стихотворении каждый образ, каким-бы „отстраненным” он не казался, имеет и „реалистическую мотивацию”. По пути подобного анализа художественность избранного нами стихотворения сводилась бы к яркому и глубокому раскрытию того ощущения, которое всегда возникает в нас при соприкосновении с неизведанными еще картинами природы. Именно благодаря их „состоянию” с воображением, они воспринимаются как „чудеса”. И в таком направлении текст явно „сигналил”, например в третьей строфе содержащей в центре сказочный образ „злоречного Горыныча”.

Но такого рода прочтение показалось нам однозначным и несправедливым по отношению к автору. Несмотря на субъективность „сюжетов”, Пастернак всегда т.с. „зарывается” в глубину, где всеми своими личными переживаниями „касательно” сопрягается с имманентным человеческим трагизмом. В этом плане — глобального подхода к поэзии Пастернака — мы также идем; в известной степени, по стопам Марины Цветаевой, которая, как известно, причисляла Пастернака к категории „чистых лириков”, т.е. — поэтов так же неизменных и так же изменчивых как море.

Борис Пастернак, пишет поэтесса в статье *Поэты с историей и поэты без истории*, поэт без развития. Он сразу, начал с самого себя и никогда этому не изменил.

Как и у других чистых лириков его поэзия „всего лишь запись [...] снов и сновидений”. Но он велик тем что „черпает не с поверхности моря (сердца), а со дна его (бездонного)”. „Его стихи всегда подобны взрыву...”²⁴.

²³ Б. Пастернак, *Люди и положения*, „Новый мир”, 1967, 1, с. 223.

²⁴ Ук. изд., т. 2, с. 424, 429, 434, 440.

Итак, если обратиться к тексту, то нам показалось что при его исключительно структуральном анализе остается невыясненным почему так резко и даже „диссонансно” сигналият, именно подобно „взрывам”, его некоторые компоненты. Например в первой строфе — „в мучениях ослепшая”. Или далее „снотворный рассвет”, а затем сравнение Горыныча с „опытным вором”. Но особенно — „очнулись в огне”, „азиатцы” вместо „азиаты”, которые „подсовывали соснам короны и зазли венчаться на царство” — метафора в футуристическом духе развитая в последней строфе.

Сопоставляя все эти сигналы, нам показалось возможным гипотетически предположить „предъязыковым” художественным ядром произведения — ощущение, при первом переезде через Урал, трагизме евроазиатской сущности российской государственности²⁵. Вся последняя строфа совершенно иначе читается на фоне, вызванной из прошлого игрой вображения, азиатской пышности русской государственности XV—XVII вв., — до Петра Великого. Исторический переход через Урал обернулся своеобразным „усыплением”, именно „злоречивым”, даже „воровским”, после которого последовало „ослеплением” огнем. Как бы само собой из всего этого вырастают и литературные ассоциации, даже с „панмонголизмом”, хотя имя и дико, но мне ласкает слух оно” Вл. Соловьева, со *Скифами* Блока, с корреспонденциями о Нижегородской ярмарке молодого Горького и многими другими загадочными „погружениями” русских поэтов в исторические дебри.

С другой стороны „картинное” открытие евроазиатской сущности российской империи, как своего рода откровение об источниках трагедийности в судьбе народа, явно перекликается с другой трагедийной струной творчества Пастернака, с его необыкновенно болезненной чувствительностью к неразрешимым противоречиям порождаемым соотношением „личность-государственность”. И в этом можно узреть литературно-традиционную линию, начиная, скажем, с Пушкина (*Медный всадник*), Лермонтова (*Песнь о купце Калашникове...*), Некрасова (*Размышления у парадного подъезда*) и вплоть до юношеской трагедии Маяковского или *Песни о великом походе* Есенина. У Пастернака мотив этот уже отчетливо звучит в *Высокой болезни* и достигает своего апогея в романе *Доктор Живаго*.

Мы конечно не претендуем на неуязвимость нашего прочтения. Мы лишь хотели продемонстрировать возможность предлагаемого нами метода, и, хотя это звучит нескромно, его превосходство над сугубо структуральным анализом. Безусловно колоссальной силы субъективные впечатления послужили толчком, но не только, к его образному переложению (в духе „объективного тематизма” и „мгновенной, рисующей движение живописно-

²⁵ Напечатанное впервые в сборнике *Поверх барьеров* (Петроград 1917),^{*} содержащим стихотворения 1914—1916 г.г., написанные именно в период когда русская государственность переживала острейший кризис, вскоре разразившийся революцией. См. Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, Москва 1965, с. 624.

сти” по определению самого Пастернака в 1946 г.²⁶); главный толчок произошёл в волшебном царстве воображения как такового, в той сфере которую Блок называет „безначальной стихией” и именно столкновение с безпредельностью „разрядило” т.с. творческую энергию гениального художника, взвив ее по „касательной” за пределы „приключения” (или „темы”) и придавши осознаному общечеловеческое трагическое звучание.

METODA POETYCKIEJ I ESTETYCZNEJ ANALIZY Z ESTETYCZNEGO PUNKTU WIDZENIA

STRESZCZENIE

Impas strukturalizmu w analizie tekstu poetyckiego spowodowany jest brakiem pewnych kryteriów naukowo uzasadnionych, które by odgraniczyły elementy semantyczne, zaznaczone z punktu widzenia estetycznego modulacjami powstającymi dzięki działaniu wewnętrznych praw języka. Przetłumaczalność poezji pokazuje, że „jądro” arcyzmu, wytwarzające specyficzny „kod” dzieła, musi być poszukiwane w „prajęzykowej” fazie jego opracowania. W akcji poszukiwania tego „jądra” wychodzi się od wniosku L. N. Tolstoj o tym, że sztuka nie ogranicza się do całokształtu dzieł sztuki, lecz „przenika przez całe nasze życie”. „Artyzm” jest więc stroną tego co „ludzkie”. Wśród istotnych części składowych „ludzkiego” — według Marksa — znajduje się zdolność człowieka uświadomienia sobie własnego istnienia. Z tego powodu zdolność ta staje się nosicielką immanentnego tragizmu, mając za obojętniki dwie sprzeczności nierozwiązalne: po jednej stronie — sprzeczność między nieskończonością bytu, ludzkości a ograniczeniem bytu indywidualnego; po drugiej stronie — sprzeczność między skończonością wyobraźni a drastycznym ograniczeniem możliwości, którymi dysponuje człowiek, by zrealizować swoje ideały. Poprzez naukę człowiek próbuje rozwiązywać sprzeczność, redukując nieskończoność do skończoności, ale to, od Euklidesa do Einsteina, miało za skutek tylko odkrycie jeszcze szerszych obszarów niepoznawalności. Poprzez sztukę człowiek próbuje opanowywać sprzeczność, odnosząc nieskończoność bytu do skończoności wyobraźni. Dochodzi się w ten sposób do stosunku podobnego do „wyrażeń nieokreślonych” w matematyce, typu $\frac{\infty}{\infty}$. Proponuje się zastosowanie tej analogii w analizie poezji, wychodząc od różnych procedurów „rozwiązania” nieokreśloności. A więc, „pozornym nieokreślonościom”, dającym się rozwiązywać poprzez proste operacje algebraiczne, odpowiadałaby paraliteratura. Najciekawsza hipostaza to możliwość rozwiązania poprzez zastosowanie teoremy

(lub reguły) L'Hopitala, tzn. $\lim_{x \rightarrow x_n} \frac{f(x)}{g(x)} = \lim_{x \rightarrow x_n} \frac{f'(x)}{g'(x)}$. W tym wypadku, „ukryty” sens

tekstu poetyckiego dałby się osiągnąć przy pomocy „wywodzenia się”, tzn. poprzez odkrywanie zderzenia tangencjalnego jako strony immanentnego tragizmu bytu ludzkiego. Wtedy struktury poetyckie można by było klasyfikować zgodnie ze zróżnicowaniami Mariny Cwetajewy między „poetami z historią” a „poetami bez historii”. A analizę należałoby rozpoczynać nie szczegółowym badaniem tekstu poetyckiego w perspektywie lingwistycznej, lecz określeniem kąta styczności, regulującego strukturę. W zakończeniu pracy metodę tę zastosowano w analizie utworu B. Pasternaka *Ural v pervye* (*Ural widziany po raz pierwszy*).

²⁶ Там же, с. 625.

LA MÉTHODE DE L'ANALYSE POÉTIQUE ET STYLISTIQUE DU POINT DE VUE DE L'ESTHÉTIQUE

RESUMÉ

L'impasse du structuralisme dans l'analyse du texte poétique est due à l'absence d'un critère scientifique fondé, qui délimite les éléments sémantiques marqués du point de vue esthétique des inflexions dues aux lois internes de la langue. La traduction de la poésie indique que, le noyau de l'art qui engendre «le code» spécifique de l'œuvre doit être cherché à la base prélinguistique de l'élaboration. Dans sa recherche on part de la constatation de L. Tolstoï que l'art ne se réduit pas à la somme des œuvres d'art mais qu'elle «se répand dans toute notre vie». Ce qui tient à l'art n'est autre chose qu'un aspect de la nature humaine. Ce qui est d'humain, d'après Marx, n'est qu'une des composants essentielles de la capacité de l'homme de prendre conscience de sa propre existence. Dû à cette conscience il devient le porteur d'une immanente tragédie ayant comme repère deux contradictions insolubles, d'un côté l'infini de l'être, celui de l'humanité et de la limite de l'existence individuel: de l'autre côté de l'infini de l'imagination et de limite aux possibilités auxquelles l'homme dispose pour la réalisation de ses idéaux. Par la science l'homme essaie de résoudre la contradiction en réduisant l'infini en fini ce qui d'Euclide jusqu'à Einstein s'est solidifié seulement par le découvert des espaces, encore plus vastes de l'inconnu. L'homme d'art essaie de dominer la contradiction en rapportant l'infini de l'être à l'infini de l'imagination. On arrive ainsi à un rapport analogue aux «expressions indéterminées des mathématiques du type $\frac{\infty}{\infty}$ ». On propose la valorification dans l'analyse de la poésie à cette analogie, en partant

de différents procédés, de solutions aux indéterminations. Ainsi les indéterminations apparentes qui se résolvent par des simples opérations algébriques leur correspond la paralittérature. L'hypothèse la plus intéressante nous est offerte par la possibilité de déchiffrer à l'aide de l'application de la théorème on a la règle de L'Hôpital selon lequel $\lim \frac{f(x)}{g(x)} = \frac{f'(x)}{g'(x)}$. En ce cas le sens caché du texte poétique peut être atteint par dérivation, c'est à dire par la découverte d'un choc tangentiel avec la côté du tragisme immanent de la condition humaine. On pourra classer alors les structures poétiques dans le consensus avec les divisions de Marina Tsvetaeva entre «des poètes qui ont une histoire» et «des poètes sans histoire».

L'analyse devrait commencer non par l'examen détaillé du texte poétique dans la perspective linguistique, mais par la détermination de l'angle de tangence qui règle la structure. En fin la méthode est illustrée par l'analyse de la poésie de B. Pasternak *Ural vperoye* (*L'Ural vu pour la première fois*).