

Игорь Р. Смирнов

# Порождение интертекста

Элементы интертекстуального анализа  
с примерами из творчества  
Б. Л. Пастернака

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH. Igor' P. Smirnov - 978-3-95479-660-1  
Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 09:56:11AM  
via free access

**И. П. СМІРНОВ**

***ПОРОЖДЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТА***

***(Элементы интертекстуального  
анализа с примерами из  
творчества Б. Л. Пастернака)***

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBAND 17**

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBAND 17  
(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)  
Wien 1985

Titelgraphik: "Pasternak", 1921, von Jurij Annenkov

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik  
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach  
Institut für Slawistik der Universität Wien  
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

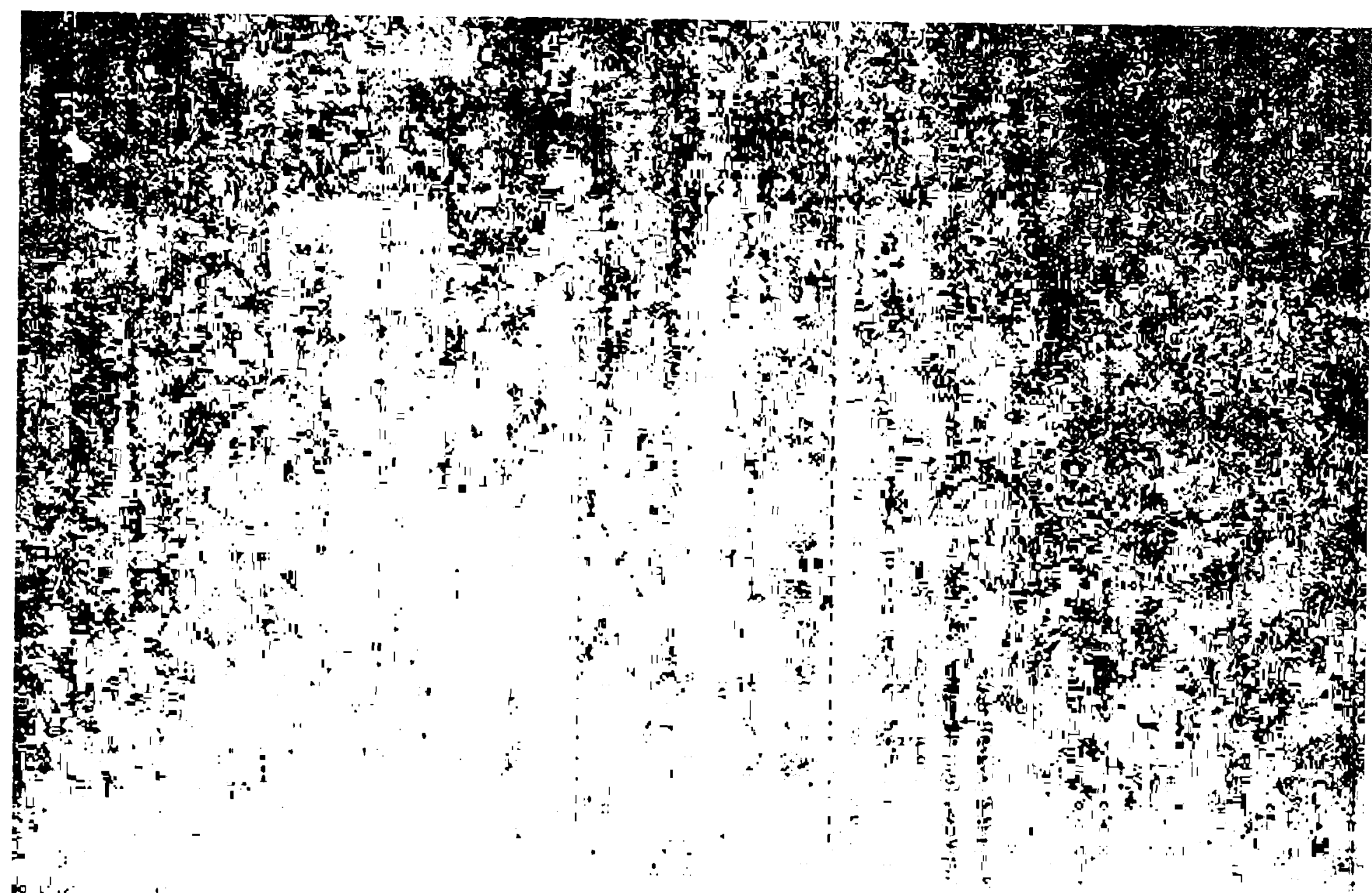
Bayerische  
Staatsbibliothek  
München.

EIGENTÜMER UND VERLEGER

- © Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>0. Вводные замечания</b>	<b>5</b>
<b>1. Нерепрезентативный текст</b>	<b>8</b>
<b>2. Конверсивный смысл</b>	<b>19</b>
<b>3. Интертекстуальные операции и сигналы</b>	<b>59</b>
<b>4. Интертекстуальность и диахрония. Репрезентативный интертекст</b>	<b>78</b>
<b>5. Интертекстуальность и диахрония (продолжение). Континтертекстуальность</b>	<b>111</b>
<b>6. Вместо заключения: "память о памяти"</b>	<b>134</b>
<b>7. Примечания и экскурсы:</b>	
<b>7.1.</b>	<b>138</b>
<b>7.2.</b>	<b>146</b>
<b>7.3.</b>	<b>167</b>
<b>7.4.</b>	<b>177</b>
<b>7.5.</b>	<b>194</b>
<b>7.6.</b>	<b>205</b>



## 0. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

0.1. В предлагаемом вниманию читателей исследовании ставится **з а д а ч а** прежде всего теоретического порядка.

Она заключена (1) в том, чтобы концептуализовать текст-текст отношение в словесном искусстве как основу творческого акта, то есть как текстопорождающее отношение. Тем самым выявление интертекста делается отправным пунктом для реконструкции генеративного процесса, в результате которого преобразуются предшествующие и образуются новые литературные произведения.

Взятое само по себе, это направление исследования было бы лишено оригинальности (генеративный подход к интертексту наметился уже в 60-е гг), если бы работа не преследовала также (2) цель обнаружить ту специфику, которая характеризует преобразовательную логику художественного дискурса в противоположность иным видам дискурсивной практики. Специфика художественной интертекстуальности рассматривается в трех аспектах: идеологическом (трансформация темо-рематических связей antecedентов), семиотическом (трансформация знаково-референтных связей antecedентов) и коммуникативном (приемы, посредством которых литературное произведение указывает идеальному читателю на свою трансформационную историю).

0.2. Задуманная в такой форме теоретическая (имеющая в виду универсальные свойства изучаемого предмета) модель литературной интертекстуальности нуждалась в конкретизации и верификации, что предполагает, вообще говоря, обсуждение особенностей, присущих текст-текст отношениям в разные эпохи существования искусства, в разных его жанрах и идиолектах. Если учесть трудоемкость отыскания источников, то станет само собой разумеющимся, что подобного рода программа-максимум не выполнима в рамках не только одной книги, но и одной жизни.

Конкретизация и проверка теоретической модели были ограничены **м а т е р и а л о м** творчества Пастернака, проанализированном к тому же лишь в извлечениях. Пришлось примириться с мыслью о том, что это ограничение может вызвать у читателей подозрения, будто излагаемая интертекстуальная теория теряет ее объяснительную силу за пределами пастернаковских произведений. Соответственно выбранному для анализа идиолекту, теория

была скорректирована в диахроническом плане применительно к постсимволистской художественной культуре.

Обращение к творчеству Пастернака было вызвано не одними личными пристрастиями автора. Тексты Пастернака представляют собой поистине благодатный материал для интертекстуальных разысканий. Антецеденты пастернаковского творчества гетерогенны: трансформации подвергается здесь не столько какая-то определенная традиция, сколько контекст европейской литературы. Эта разнородность источников оттеняет однородность приемов, к которым Пастернак прибегал в его интертекстуальной работе. Кроме того и существеннее: интертекстуальность приобрела в произведениях Пастернака свойство авторефлексивности. Речь идет и о многочисленных метавысказываниях писателя о претекстах, на которых базировались его произведения, и о том, что в ряде случаев претексты были превращены Пастернаком в объект художественного высказывания. В этом смысле творчество Пастернака есть факт самосознания литературы. Как таковое, оно служит не просто иллюстрацией интертекстуальной теории, но и ее ближайшим оправданием, поскольку не может быть понято помимо интертекстуального анализа.

0.3. Согласно центральным задачам этой книги, интертекстуальное прочтение литературы призвано определить ту позицию, которую занимает относительно источников создатель художественного произведения. М е т о д интертекстуального анализа мыслится, таким образом, как имеющий онтологический, а не операциональный статус. Это не означает, что с помощью интертекстуального анализа мы воссоздаем реальную последовательность переработки писателем добываемой им из прошлого опыта художественной информации. Онтологичность подразумевает в данном случае, что интертекст конституируется в качестве продукта не рецепции разбираемого текста, но процесса текстопорождения. Исследовательские заблуждения при этом вовсе не исключаются. Однако, не претендуя на то, чтобы адекватно описать интертекстуальный акт во всей его полноте и сложности, мы тем не менее стремились установить критерии, которые позволили бы свести к минимуму исследовательские ошибки при выявлении претекстов. Так, например, мы можем считать некий источник онтологически релевантным для творчества младшего писателя, если техника преобразований антецедента имеет рекуррентный характер:

если она повторяется на протяжении создаваемого произведения или нескольких произведений, обладающих одинаковым реминисцентным содержанием. В работе разбираются и другие способы, которые онтологизируют интертекстуальный анализ.

х X х

Автор глубоко благодарен всем тем, чье влияние и участие оставили след в этой книге. Вот их имена: Б.Е.Гройс, А.В.Лавров, Г.А.Левинтон, Омри Ронен, Габриэль Суперфин, К.Ф.Тарановский, Р.Д.Тименчик, Erika Greber, Renate Lachmann, Wolf Schmid. Особая благодарность - другу и издателю Aage A. Hansen-Löve. Поддержку, которую оказала во время работы над книгой Johanna Renate Döring-Smirnov, трудно переоценить. Ей и посвящается исследование.

10 февраля 1985



## 1. НЕРЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ТЕКСТ

1.1.0. Продолжающееся в течение последних лет нарастание исследовательского интереса к теории и практике интертекстуальности ("цитации", согласно современному русскому терминологическому обиходу) было бы естественно рассматривать как одну из версий инвариантного для текущей культуры в целом (культурогенного) стремления к негации всевозможных видов репрезентативности.<sup>1</sup> Эта установка предполагает, что не существует феноменов, которые с достаточным основанием могли бы служить субститутами иных явлений. Речь идет в данном случае не о том, что замещение одного другим вообще невозможно. Обсуждаемый способ мышления ставит под сомнение лишь такую субституцию, которая предусматривала бы, что замещающая величина в состоянии содержать в себе всю существенную информацию, касающуюся замещаемой. Информация, передаваемая X-ом, недостаточна для установления конститутивных свойств того, что X субституирует.

Будучи распространена на художественный текст, негация репрезентативности<sup>2</sup> отнимает у него способность представительно замещать и социофизическую реальность, и какой-либо иной текст. Информация, которую несет в себе текст, не сводима поэтому ни к его референтному содержанию, ни к процедуре переозначивания содержания, кореферентного для двух или более текстов, то есть к автономному формотворчеству, к эквивалентной замене данных средств выражения новыми. Неудовлетворительными под этим углом зрения оказываются и попытки рассматривать художественный текст в качестве одно-однозначно соответствующего персональной, социальной или исторической реальности, и конкурирующие с ними морфогенетические взгляды на литературу как на процесс вытеснения "автоматизировавшихся приемов" (обозначения) стилистическими и поэтологическими инновациями.

Чтобы не попасть в эпистемологический тупик, эта логика отрицания находит себе два пути дальнейшего развертывания:

1.1.1. Если неверно, что текст репрезентативен по отношению к социофизическому миру, то было бы справедливо утверждать, что он непредставительно манифестирует нереферентное содержание, то есть являет собой одно из многих равноправных (алломорфных) воплощений абстрактного семантического потенциала

(competence), будь то набор всех мыслимых нарративных ситуаций, всех допускаемых риторикой правил преобразования языковых значений, всех реконструируемых "эпистем" и т.д., и т.п. Тексту отводится роль одного из вариантов в парадигме,<sup>3</sup> имманентной сознанию. Знак замещает референт, но свидетельствует не столько о нем, сколько о врожденной способности человека к обозначению.

1.1.2.0. По тому же принципу:<sup>4</sup> если неверно, что текст репрезентативен по отношению к какому-то иному тексту, следовательно, новые средства выражения должны оказаться непредставительной заменой не подвергшихся переозначиванию исходных средств. Два текста, таким образом, не отсылают к одной и той же референтной среде; новая совокупность знаков не передает той же референтной информации, что и старая; однако при этом тексты составляют связный ансамбль, в линейной прогрессии которого последующее высказывание подхватывает, воспроизводит знаковые элементы предыдущего. Возникает представление о двусоставном, гетерогенном - в проекции на социофизический мир - сверхтексте.<sup>5</sup> Знак, меняющий в процессе вторичного употребления свое значение, неизбежно выступает как показатель некоторой семантической трансформации, совершающейся на оси текст-текст. Такой подход к литературному произведению входит в противоречие с канонической доктриной формализма,<sup>6</sup> обнаруживая эквивалентность не между разными способами передачи кореферентного содержания, но между разными видами референции, доступными для одного и того же знака. Абстрактно говоря, если знак (как таковой) в первом использовании отправляет к референту (как таковому), то во втором употреблении, коль скоро оно отлично от первого, единственным объектом отсылки для знака может быть сам процесс обозначения.

С этой точки зрения сопряженные между собой тексты всегда тяготеют к тому, чтобы установить эквивалентность двух знаковых функций - референтной и автореферентной (авторефлексивной).<sup>7</sup> Интенция одного из таких текстов будет заключаться тогда в том, чтобы перейти в статус метатекста - интерпретировать или эксплицировать референтный смысл другого.<sup>8</sup> Задача аналитика сведется, соответственно, к тому, чтобы понять наличный текст как "знак знака знака..." (Б.А.Успенский).<sup>9</sup>

1.1.2.1. Отсюда в исследованиях, посвященных корпусу про-

изведений отдельного автора, на роль привилегированного предмета анализа выдвигаются регулярно возвращающиеся лексические, лексико-синтаксические и прочие языковые единицы, из которых формируется "une intertextualité interne" (Lucien Dällenbach).<sup>10</sup> Квалитативное сравнение всех случаев рекуррентности какой-либо подобной величины обычно нацелено на то, чтобы выявить среди них по меньшей мере один метаописательный контекст,<sup>11</sup> позволяющий расшифровать характер связи прослеживаемой знаковой формы с референтным миром в иных контекстах. Естественно, что этот подход особенно интенсивно разрабатывался в применении к художественному творчеству, опирающемуся на "кружковую" и иную непрозрачную для позднейших толкований референтную семантику - в рамках славистической научной традиции, например, применительно к стихотворной практике акмеистов.<sup>12</sup>

В предельном случае разбор автореминисценций основывается на предположении, что объяснительной силой обладает не один контекст словоупотребления, но лишь сумма всех сопоставимых между собой контекстов. Тем самым референтная семантика художественного знака конституируется в качестве сложно устроенной, полиэлементной системы, постепенно раскрывающейся в различных авторских метаописаниях, а творчество автора в целом - как многократное обозначение обозначения; ср. у Омри Ронена:

Все творчество Мандельштама пронизано цепочками лексико-семантических повторов, связывающими произведения разных жанров и периодов, стихи и прозу, оригинальные сочинения и переводы, и создающими такую сеть межтекстовых связей, что представляется возможным и целесообразным рассматривать наследие Мандельштама как единую структуру. Расшифровка смысла многих 'ключевых' лексико-семантических единиц в составных частях этой структуры невозможна без анализа их *полного контекста*, т.е. совокупности случаев данного словоупотребления у Мандельштама<sup>13</sup> (подчеркнуто автором).

По существу дела, тезис о когерентности произведений писателя, образующих структурное единство, был сформулирован уже в 1920-40-х гг. Так, по мнению П.М.Бицилли,

все, написанное Достоевским, может изучаться не "диахронично", а "синхронично". В каждой его вещи потенциально заложены все остальные.<sup>14</sup>

Но если из суждения П.М.Бицилли недвусмысленно вытекает, что любое сочинение писателя правомерно оценивать в качестве репрезентанта его творческой деятельности во всем охвате, то для новейших трудов в той же области релевантно взаимодополни-

тельность принадлежащих к одному корпусу текстов, которые дифференцированы либо как референтные высказывания и метавысказывания, либо как не совпадающие одно с другим метавысказывания о различных референтных валентностях (полисемантического) знака.

Аналогично: в рамках сравнительного анализа разных искусств актуальным становится явление интермедиаальности (интерсемиотичности),<sup>15</sup> допустим, превращение иконических знаков в предмет вербального сообщения<sup>16</sup> и наоборот, а в пределах общей культурологии - явление интердискурсивности, например, использование научной речи как референтного содержания художественного текста.<sup>17</sup>

1.1.2.2. Наконец, внутри литературного ряда (в полном его объеме) характер одной из первостепенных получает проблема интертекстуальности, поставленная следующим образом:

...tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et la langage poétique se lit, au moins, comme *double*. Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le *médiateur* qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le *régulateur* de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire)<sup>18</sup> (Julia Kristeva; подчеркнуто автором).

Это раннее определение интертекстуальности имплицитно отрицает релевантность именно репрезентативного отношения между находящимися в контакте произведениями разных авторов. Согласно приведенному утверждению, по мере движения литературы во времени словесный знак неизбежно реактивируется и вступает в новые внутритекстовые (структурные) связи. Тем самым J.Kristeva отвергает возможность представительной субституции одного художественного знака иным. Вместе с тем отбрасывается и возможность рассматривать знак (претерпевающий диахроническую трансформацию значения, совмещающий в себе как минимум два смысла - старый и новый) в функции репрезентанта какой-то определенной социофизической реалии. Нерепрезентативная природа художественного слова осознается вдобавок как фундаментальное, не зависящее от интенции отдельного автора по отношению к его предшественнику (от "интерсубъективности") свойство литературы, т.е. онтологизируется.

При крайних решениях теория интертекстуальности аннулируется в литературном произведении всякое содержание, кроме метазна-

знакового:

All criticism that call themselves primary vacillate between tautology - in which the poem is and means itself - and reduction - in which the poem means something that is not itself a poem. Antithetical criticism must begin by denying both tautology and reduction, a denial best delivered by the assertion that the meaning of a poem can only be a poem, but *another poem - a poem not itself*<sup>19</sup> (Harold Bloom; подчеркнуто автором).

Более осмотнительный подход к проблеме допускает, что семантическое содержание рекуррентного художественного слова сдваивает в себе авторефлексивность и способность реализовать абстрактные смысловые (предзаданные сознанию) возможности текстопорождения:

The allusion-marker has an un-allusive 'literal' meaning within the possible world of the alluding text (Carmela Perri).<sup>20</sup>

В этом освещении текст поддается двоякому прочтению: как "разомкнутое" или как "замкнутое" словесное образование (К.Ф. Тарановский и др.).<sup>21</sup> Поскольку знак-показатель интертекстуальной связи обладает авторефлексивной нагрузкой и одновременно осуществляет включение обозначаемого объекта в абстрактный смысловой класс, постольку оказывается естественным отождествить такого типа знак с собственным именем, характеризующимся как раз этими двумя функциями (Anna Wierzbicka и др.).<sup>22</sup>

1.2.0. Итак, интертекстуальность - это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, и н т е р /.../ а л ь н о с - т и,<sup>23</sup> имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе.<sup>24</sup> Более того, это также и одно из проявлений некоторой не замкнутой в пределах гуманитарных дисциплин, общенаучной тенденции, получившей математическое обоснование в так называемой теории категорий и стремящейся к распространению на исследования любых сложных систем:

Существуют в принципе два способа изучения структуры не-которого объекта. Один состоит в том, чтобы "препарировать" его внутреннее содержание, установить состав и структуру частей, составляющих этот объект. Другой способ, косвенный, состоит в том, чтобы "проектировать" этот объект на некоторую совокупность "родственных" объектов и по свойствам проекций выносить суждения о внутренней структуре изучаемого объекта. Фактически для сложно ор-

ганизованного объекта последний способ, формализуемый в рамках теории категорий, представляется единственно осуществимым<sup>25</sup> (Ю.А.Шрейдер, А.А.Шаров).

1.2.1. Под предложенным углом зрения вполне понятно, почему J.Kristeva предприняла попытку реинтерпретировать сформулированное ею определение интертекстуальности, расширив его так, чтобы оно охватывало разнокачественные случаи "транспозиции" одной системы знаков в другую;<sup>26</sup> как известно, при этом она вообще отказалась употреблять в дальнейшем термин "интертекстуальность", упрекнув исследователей, пользующихся им, за возвращение к традиционной "критике источников".<sup>27</sup>

Между тем сами авторы работ в области интертекстуальности противопоставляют развиваемую ими доктрину "критике источников", указывая по преимуществу на то обстоятельство, что, в отличие от теории заимствований и влияний, новый метод учитывает и ставит во главу угла семантические трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и сообща подчиненные некоему единому смысловому заданию:

...l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens<sup>28</sup> (Laurent Jenny; подчеркнуто автором).

Существует ли, однако, в действительности какая-то монолитная "критика источников", которую можно рассматривать как точку отсчета для оценки своеобразия новейших трудов по интертекстуальности? Что касается научной практики XX в., то здесь следовало бы различать по меньшей мере две системы представлений, одна из которых сложилась в эпоху символизма, а вторая - в постсимволистское время. (Дальнейшее изложение никоим образом не исчерпывает историографически, но лишь минимально иллюстрирует эту проблему).

Теория заимствований и влияний в ее символистской версии (см., например, статью М.О.Гершензона "Плагиаты Пушкина"<sup>29</sup>) ограничивалась элементарной регистрацией "реминисценций", то есть указанием на наличие интертекстуальной связи как таковой, но не на ее вид.<sup>30</sup>

В постсимволистском варианте теории (в том числе у формалистов) обсуждению были подвергнуты также виды этой связи, в частности:

(а) совершающаяся прежде всего в пародиях десемантизация

("механизация") знаковой формы, которая становится содержанием вновь создаваемого произведения; согласно Ю.Н.Тынянову,

...пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию опеределенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием;<sup>31</sup>

(в) отрицание семантического содержания исходного текста при сохранении его формы - ср. разобранную С.П.Бобровым параллель между стихами Баратынского ("Весна, весна! как воздух чист") и Блока ("Весна, весна! как воздух *пуст*");<sup>32</sup>

(с) удержание как выразительных, так и содержательных особенностей источника в каких-либо сегментах последующего текста (пастиш);<sup>33</sup>

(d) стилистическое преобразование, не затрагивающее конститутивных структурно-тематических признаков жанровой формы, - ср. сопоставление поэм Байрона и Пушкина у В.М.Жирмунского:

Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму *лирической* (или *романтической*) поэмы и - в пределах общего композиционного задания - целый ряд отдельных поэтических *мотивов* и *тем*, характерных для лирической поэмы Байрона, хотя и не составляющих неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра. Но заимствование было связано с переработкой /.../ Поэтому сравнение Пушкина и Байрона в их работе над одинаковыми *темами*, в пределах сходного *композиционного* задания, особенно ярко обнаруживает все различие /.../ *особого стиля* их поэтического творчества<sup>34</sup> (подчеркнуто автором);

(е) построение нового текста посредством "склеивания готовых кусков", с помощью техники коллажа; наиболее детально этот вид интертекстуальности был исследован Б.М.Эйхенбаумом применительно к поэзии Лермонтова:

...художественное творчество есть работа, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь*. Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как во всякой другой. Для отягощения лирики смыслом, для создания "заметных стихов" Лермонтову нужно иметь под руками большой запас эмоциональных формул, сравнений и проч. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь при этом если не "самобытным", то во всяком случае самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен его художественный *метод* - то самое "уменьше самые разнородные стихи спаять в стройное целое", о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода - превращение лирики в патетическую исповедь, заострение и напряжение личностного элемента, создание особого "я"...<sup>35</sup> (подчеркнуто автором).

Отбор из всего множества различных литературных контактов именно этих случаев (пародия, цитата-антитеза, пастиш, сопро-

вождаемое стилистическими инновациями имитирование оригинального жанра и коллаж) станет ясным, если принять во внимание то, уже упоминавшееся, обстоятельство, что формалисты (и параформалисты) осмысливали эстетическую эволюцию как репрезентативное вытеснение одних художественных форм (или их функций<sup>36</sup>) другими. Повторное использование знаков с этой точки зрения не направлено на то, чтобы интерпретировать или дешифровать референтный смысл, присущий их первоначальному употреблению. Повтор на оси текст-текст консервирует референтные значения источников в процессе выработки особо эмоциональной, подчиненной установке на адресанта, лирической речи (e); воссоздает тематику и мотивику имитируемого жанра по ходу транспозиции жанровой формы в иную языковую среду (d); вообще не меняет предзаданного соотношения между содержанием и выражением (c); аннулирует смысл предшествующего текста вне комического задания (b) или же с целью комической компрометации утратившего новизну художественного приема (a).

Постсимволистские взгляды на проблему литературной цитации и имитации, с одной стороны, вовсе не тождественны современным (потому хотя бы, что не придают реактивации знаков характера обязательного условия словесного творчества), но, с другой стороны, уже они (а не только "металингвистика" М.М.Бахтина) являют собой подготовительную стадию соответствующих новейших исследований, на которой интертекстуальные контакты были признаны ограниченно допустимыми:<sup>37</sup> (a) в отдельных (комических) жанрах; (b,c) в отдельных частях произведения; (d) на отдельных (ранних) этапах становления авторской личности или (e) на отдельных (завершающих) фазах эволюции какой-либо литературной системы - ср. историческое приурочивание Б.М.Эйхенбаумом поэзии Лермонтова к концу романтизма:

...работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху.<sup>38</sup>

1.2.2. Из сказанного явствует, что циркулирующие в настоящее время представления о реактивации словесных знаков суть не что иное как продукты определенной научной идеологии, абсолютизовавшей (онтологизировавшей) мысль о нерепрезентативности текста - вразрез с предшествовавшей (постсимволистской) идеологией, которая покоилась на прямо противоположной презумпции. Идеология, отвергшая репрезентативность знака, должна была с неизбежностью опознать феномен интертекстуальности в качестве уни-



версально значимого для словесного творчества на всем его диахроническом протяжении и во всех его жанровых отраслях. С другой стороны, эта идеология столь же неизбежно была вынуждена классифицировать все многообразие литературных контактов, ограничиваясь регистрацией лишь тех из них, которые не противоречили бы ее основополагающей установке.

Известно сразу несколько таких классификаций, по-разному подразделяющих способы отсылок от текста к тексту и отчасти соперничающих между собой. И все же большинство из них явно либо имплицитно уподобляют виды этих отсылок тем или иным тропам и фигурам. Тем самым как раз и подразумевается, что последующий текст преобразует референтную функцию предыдущего в автореферентную, так как в процессе порождения тропов и фигур язык, вообще говоря, отображается на самого себя, превращается в знак знака. Можно утверждать поэтому, что концептуализация интертекстуальных зависимостей исключительно или по преимуществу в терминах риторики индоктринирует литературе те возможности, которые вытекают из идеи нерепрезентативного (нереферентного) знака.

Так, Ziva Ben-Porat различает метафорическую и метонимическую аллюзии (понимая метафору и метонимию в духе Р.О.Якобсона).<sup>39</sup>

Gian Biagio Conte разбивает интертекстуальные связи на пять групп, куда входят: метафорическая реактивация знака; простое тождество отрезков разных текстов;<sup>40</sup> ироническая реминисценция; "complimento" (чтобы понять этого рода аллюзию, необходимо знать, на какое чужое слово она намекает: соотношение текстов приравнивается в данном случае к соотношению загадки и ответа и, следовательно, опять же к одной из разновидностей тропов); "aemulatio" (задача нового текста заключена в том, чтобы превзойти образец: речь идет, таким образом, о парафразе, о двух синонимических высказываниях, одно из которых усиливает выразительную способность, присущую другому).<sup>41</sup>

В классификации, которую предлагает L. Jenny, разграничиваются: параномазия (реминисценция, сохраняющая звуковой строй источника); эллипсис (усеченное воспроизведение источника); амплификация (дальнейший вывод из виртуально присутствующих в источнике значений); гипербола (трансформация смысла источника путем перевода в превосходную степень качества); "interversio"

(данный интертекстуальный ход изменяет порядок и ценностный ранг элементов источника, например, при пародировании) и, наконец, "changement du niveau de sens" (перенесение семантической схемы источника в иной контекст: остается неясным, с помощью каких именно приемов совершается это перенесение).<sup>42</sup>

В других (весьма распространенных) случаях любые контакты между текстами сопрягаются с какой-либо одной фигурой или одним тропом: взятая сама по себе интертекстуальность может описываться с помощью понятия "syllepsis" (т.е. как явление семантической бивалентности художественного знака)<sup>43</sup> либо изображаться исключительно в виде метонимии (цитата замещает "референтный текст" по принципу *pars pro toto*). Согласно З.Г.Минц, цитаты-метонимии дифференцируются в зависимости от семантического объема "референтного текста", которым может быть отдельное произведение, все творчество цитируемого автора, вся культура, куда включен цитируемый автор, или же некая кросскультурная традиция (отсылка к канону).<sup>44</sup> Допуская, с одной стороны, существование многообразных текст-текст отношений, G.Genette в книге "Palimpsestes" (см. сноску 24) ограничивается, с другой стороны, конкретным изучением лишь одного такого отношения, которое удовлетворяет риторической категории "imitatio".

Наконец, аллюзия опознается иногда и в роли специального тропа, бытующего наряду с прочими видами тропических отношений.<sup>45</sup>

Признавая вполне вероятным, что целый ряд проявлений интертекстуальности, действительно, может быть адекватно эксплицирован при посредничестве теории тропов и фигур,<sup>46</sup> нельзя не заметить недостаточности понятийного аппарата риторики для построения исчерпывающей классификации литературных зависимостей. Очевидно, например, что противоположность лирики и нарративики не сводима к различиям используемых в том и другом типах художественной речи риторических приемов, вследствие чего не сводимы к ним и интертекстуальные особенности этих типов. Точно так же обстоит дело с оппозицией стихи/проза: было бы естественно предполагать, с одной стороны, что стихотворные и прозаические интертекстуальные контакты некоторым образом не совпадают между собой; с другой стороны, ясно, что одни и те же тропы и фигуры используются в обоих интер- и интратекстуально расходящихся дискурсах.

Дальнейшее развертывание теории интертекста может быть осуществлено только на пути ее деидеологизации.

Идеология вырастает из отрицания предшествующей идеологической практики. Это отрицание, далее, снимается в процессе вывода из него тех умозаключений, которыми характеризуется позитивное содержание возникающей идеологии. Всякая идеологическая система имеет одну и только одну фундаментальную предпосылку, которая есть не что иное как негация другого идеологического образования. Отсюда, собственно, мы и получаем право говорить об идеологических системах, являющихся таковыми постольку, поскольку в каждом из их элементов репродуцируется одна и та же предпосылка.

Пытаясь, пусть не преодолеть, но хотя бы ослабить безотчетную идеологичность интертекстуальных представлений, мы обязаны на каждом из познавательных уровней<sup>47</sup> концептуализовать наш объект, если это только возможно, как полисистемный, как не свертываемый до одной и только одной формы. Отвечающая такому подходу теория среди прочего включила бы в себя, во-первых, исчисление диахронически различных (в пределе - всех мыслимых) непосредственных связей между текстами (характерных, скажем, для романтизма, реализма второй половины XIX в., символизма и т.д.) и, во-вторых, своего рода алгебру, учитывающую своеобразие интертекстуальности в противостоящих друг другу вне времени (хотя и меняющихся вместе с ним) таких областях речи, как стихи vs. проза, лирика vs. нарративика и т.д.<sup>48</sup>

Какое бы то ни было приближение к решению подобной задачи необходимо, однако, предварить рассмотрением тех отношений, которые вообще возможны с логической точки зрения между литературными произведениями, помимо диахронической и жанровой принадлежности таковых. Конструированию такой максимально абстрактной (требующей дальнейшей диахронической и жанровой конкретизации) интертекстуальной логики и будет посвящено дальнейшее изложение.<sup>49</sup>

## 2. КОНВЕРСИВНЫЙ СМЫСЛ

2.1.0. Существуют как минимум четыре способа упорядочения значимых единиц в ролях антецедентов и консеквентов некоторого высказывания: прямой порядок (если  $p$ , то  $q$ ), инверсия (если  $\bar{p}$ , то  $\bar{q}$ ), конверсия (если  $q$ , то  $p$ ) и контрапозитивный порядок (если  $\bar{q}$ , то  $\bar{p}$ ).<sup>50</sup> Можно допустить, что наиболее абстрактные типы текстов и - шире - мышления о мире (научный, эстетический и религиозный дискурсы) расходятся между собой за счет того, что им соответствуют разные способы маркированного (отклоняющегося от прямого порядка) связывания антецедентов и консеквентов. Развертывание значимых последовательностей в каждом из названных дискурсов ведется по принципу инверсии, конверсии или контрапозиции.

Примем, далее, что художественная речь развертывается посредством конверсии. Этот тезис может быть справедливым или ошибочным, но он не идеологичен, поскольку оставляет открытой возможность выбрать для экспликации понятия литературности (художественности) другую операцию (допустим, инверсию или контрапозицию) либо, вообще, другую аксиоматику, тогда как идеологемы (например: "...tout texte se construit comme mosaïque de citations...") суть члены строгих дизъюнкций, предполагающих наличие одного и только одного истинного суждения о предмете, которое исключает все альтернативные суждения о нем как заведомо ложные.

2.1.1. Оpozнание конверсии как структурообразующего начала при создании художественного произведения кажется целесообразным по той причине, что эта гипотеза позволяет непротиворечиво объяснить сразу различные свойства словесного творчества, которые очевидным образом не удастся свести - в их совокупности - ни к какой иной логической процедуре.

Конверсивность художественного смыслопорождения означает, что по ходу построения литературного текста данное и новое в нем меняются местами. Тем самым последующий (новый) отрезок текста должен оказаться хотя бы на каком-то из структурных уровней повтором предыдущего (данного). Однако и данное, в свою очередь, должно стать новым. Этим обуславливается введение в линейную прогрессию текста такого третьего звена, которое выполняет де-

(тем, что изменяет по какому-либо правилу внутреннее строение воспроизводимого элемента). После этого полученный таким путем параллелизм воссоздается во всем его объеме еще раз как специфическая именно для художественной речи суперсегментная единица, благодаря чему уже имевшее место выступает в новом качестве.<sup>51</sup>

Если отбросить логическую терминологию, то можно сказать, что художественность зиждется на повторе прекращенного повтора, на двойном параллелизме, проводимом и внутри каждой последовательности значимых элементов, и между самими последовательностями. Как известно, параллелизм был выдвинут на роль фундаментального структурообразующего приема словесного творчества прежде всего в трудах Р.О.Якобсона,<sup>52</sup> который, однако, не рассматривал параллелизм как в обязательном порядке двойной – как одновременно интра- и интерпараллелизм.<sup>53</sup>

2.1.2. Обсуждаемый процесс станет наглядным, если обратиться к стихотворной речи. Минимальное условие ее порождения заключено в том, что некое отправное сочетание разных слоговых позиций (допустим, одной слабой и одной сильной) будет подвергнуто хотя бы однократному репродуцированию, после чего должен быть так или иначе (фонологически, интонационно, синтаксически и т.д.) маркирован конец повтора, что подготавливает возможность для воспроизведения возникшей структуры (то есть строки) в функции новой, более протяженной единицы текста.

Правило повтора прекращенного повтора, пусть и варьирующееся в определенных пределах, можно обнаружить как на других уровнях, так и в других областях словесного творчества, например, в плане сюжетосложения прозаических текстов.<sup>54</sup>

Проследим основные нарративные линии "Преступления и наказания". Раскольников убивает старуху-процентщицу, далее, вынужденный обстоятельствами, вновь проливает кровь (убийство ее сестры) и, наконец, собирается покончить самоубийством (броситься в воду), но отвергает это намерение, спасенный чтением Евангелия. Свидригайлов, двойник Раскольникова, также служит причиной смерти двух женских персонажей, изнасилованной им девочки-подростка и Марфы Петровны. Завершающее звено в серии поступков Свидригайлова сопоставлено заключительному действию Раскольникова: Свидригайлов не отказывается от самоубийства.

В иных случаях в формировании двойного параллелизма учас-

твует один и тот же, не расщепленный надвое, актанта нарративного произведения (что ведет к сокращению объема текста): переезжая из имения в Москву, герой "Детства" Л.Толстого разлучается как с матерью, так и с ее аналогом – бывшей горничной Натальей Савишной; в финале повести отъединение от обеих женщин воссоздается в форме окончательной разлуки – они умирают одна за другой; между первой и второй ситуациями, одинаково зияющими на внутреннем параллелизме, расположено делимитативное звено – описание жизни ребенка вблизи от женщины, в доме бабушки.

В еще более коротких нарративах один из трех повторяющихся ситуативных элементов часто лишь подразумевается, не входя в поле непосредственного изображения действий. Новелла Чехова "Пересолил" описывает путь землемера и возницы, начавшийся на железнодорожной станции. Эта поездка прерывается (из-за того, что запуганный землемером возница убегает от него) и затем возобновляется. Перед нами как будто только две ситуации. Но мотив железнодорожной станции имплицитно подразумевает путешествие героя в поезде. Новелла в целом, следовательно, предполагает параллелизм двух видов движения (в поезде и на крестьянской телеге), концентрируется на мотивировке делимитации (бегство возницы) и лишь открывает, но не доводит до полноты повтор прекращенного повтора.<sup>55</sup>

Само собой разумеется, что бегло проиллюстрированное здесь отношение между теми или иными элементами художественной конструкции по-разному усложняется (вступая в композицию с другими отношениями) в разных жанрах и в разных диахронических системах словесного искусства. Иначе говоря, двойной параллелизм отыскивается лишь на самом глубинном уровне художественных структур, являя собой ту простейшую схему, к которой может быть свернуто любое литературное произведение. Детальная концептуализация двойного параллелизма ставит перед исследователем трудно обозримое число задач, куда входит и перетолкование интертекстуальных контактов под углом зрения этого фундаментального принципа.

2.2.1. В соответствии с распространенным мнением (которого придерживается, например, Z.Ben-Porat<sup>56</sup>), *differentia specifica* литературных аллюзий состоит в том, что они создают эффект одновременной релевантности старого и нового текстов.

Однако из приведенных выше доводов вытекает, что это представление значительно упрощает феномен литературной интертекстуальности, который вовсе не сводим к диалогу (к связной речи, порождаемой двумя отправителями), то есть не аналогичен практической коммуникации.

Всякое произведение словесного (и - шире - художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживая между ними отношение параллелизма.<sup>57</sup> Художественный текст трансдиалогичен, он ссылается на диалог или на квазидиалог. Новый текст, если он эстетически отмечен, нацелен на то, чтобы констатировать в используемом им литературном материале повторяемость и прервать ее. Текст выступает как делимитативный член рассекреченного им повтора, как поле, где трансформируется параллелизм претекстов. Констатация параллелизма источников воплощается в двух основных формах.

Во-первых, литературное произведение может опираться на реально существующий в традиции (хотя и не всегда очевидный) преинтертекст и функционировать как отсылка к отсылке. Воспроизведению при этом подвергается либо трансинтертекстуальная связь, которая объединяет творчество разных авторов, либо автоинтертекстуальная связь, которая пробегает через творчество одного и того же автора.<sup>58</sup>

Во-вторых, писатель может открывать параллелизм каких-либо предшествующих текстов, в действительности, не входящих в когерентный преинтертекст, то есть расшифровывать их глубинное семантическое родство,<sup>59</sup> среди прочего - жанровое (ср. замечания L. Jenu об интертекстуальных отсылках к "архитексту жанра"<sup>60</sup>), но также любое другое, например, обусловленное принадлежностью источников к одной и той же фазе культурной эволюции и пр.

Если первый случай (а) в обеих его версиях следовало бы определить как р е к о н с т р у к т и в н у ю интертекстуальность, то второй (b) - как к о н с т р у к т и в н у ю. Писатель реагирует на чужой литературный материал творчески, распознавая в нем (посредством анализа) или создавая из него (посредством синтеза) преинтертекст, который кладет в основу своего текста. В процессе реконструктивной интертекстуальной работы писатель регистрирует общность двух (или более) источников

в плане выражения, постигая на этой основе их смысловую связность. Конструктивная интертекстуальность, напротив, предусматривает, что автор, установив сходство (внешне не сходных) источников в плане содержания, будет стремиться, далее, к тому, чтобы связать их означающие элементы внутри собственного произведения.

Возможно, следовало бы выделить в особый тип (с) также смешанную - реконструктивно-конструктивную - интертекстуальную ситуацию, возникающую тогда, когда писатель, используя какой-либо источник, прослеживает независимые друг от друга филиации этого претекста в позднейшей литературе.

Развертываясь, художественный текст или его самостоятельная часть (макроструктура) тем или иным способом преобразуют канон, который был реконструирован/сконструирован автором. Особенности этой трансформации мотивированы, по-видимому, прежде всего требованиями диахронической системы, к которой принадлежит произведение. Под предложенным углом зрения интертекстуальные зависимости литературного произведения можно эксплицировать лишь на макроструктурном уровне, исходя из анализа завершеного (де-лимитацией) целого.

Весь сложившийся описанным выше способом семантический комплекс должен быть воспроизведен автором еще раз в другом тексте или в других разделах того же самого текста, если он устроен достаточно сложно.<sup>61</sup> Раз непременным условием построения художественной структуры служит перевод интрапараллелизма в интерпараллелизм, то обязательное правило творческой эволюции писателя - транспонирование зафиксированного им параллелизма между претекстами в новое произведение. Автореминисценции, наблюдаемые внутри корпуса произведений какого-либо писателя, суть не что иное как конечный продукт реминисценций. Вторично актуализуя однажды утвержденную интертекстуальную связь, художник как бы сам верифицирует ее (лишь частным случаем такого рода автоверификации будут эксплицированные в письмах, дневниках, автобиографиях и автосметках указания писателя на значимость для него тех или иных источников<sup>62</sup>). Тем самым мы обретаем объективный способ проверки наших предположений в области интертекстуальных исследований.

Если сказанное справедливо, то принятое представление о те-



ксте-диаде должно уступить место концепции четырех(пяти)членивого текста как минимальной (часто гораздо более сложной организованной) единицы интертекстуального подхода к словесному искусству:<sup>63</sup>

(a) ((pre-T<sub>1</sub> → pre-T<sub>2</sub>) → post-T<sub>1</sub>) → post-T<sub>2</sub>

(b) ((pre-T<sub>1</sub> & pre-T<sub>2</sub>) → post-T<sub>1</sub>) → post-T<sub>2</sub>

(c) (((pre-T<sub>0</sub> → ((pre-T<sub>1</sub> & pre-T<sub>2</sub>) → post-T<sub>1</sub>))) → post-T<sub>2</sub>

Обратимся к примерам.

2.2.2.1. Стихотворение Пастернака "Памяти Демона"<sup>64</sup> открыто перефразирует поэму Лермонтова "Демон"<sup>65</sup>, соотносясь с ней посредством прямых и отрицательных корреляций или же комбинируя оба вида интертекстуальной связи:

#### ПАМЯТИ ДЕМОНА

#### ДЕМОН

Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамари.  
Парой крил намечал,  
Где гудеть, где кончатся кошма-  
ру.

Лишь только ночь своим покровом  
Верхи Кавказа осенит /.../  
К тебе я стану прилетать...

Вечерней мглы покров воздушный  
Уж холмы Грузии одел.  
Привычке сладостной послушный,  
В обитель Демон прилетел.

Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, исхлестанных, в шра-  
мах.

Его крыло не шевелится!  
И, чудо! из померкших глаз  
Слеза тяжелая катится /.../  
Понине возле кельи той  
Насквозь прожженный виден ка-  
мень

Слезой жаркою, как пламень,  
Нечеловеческой слезой!..

Уцелела плита  
За оградой грузинского храма.

Но церковь на крутой вершине,  
Где взяты кости их землей,  
Хранима властью святой,  
Видна меж туч еще понине.

Но на семье могильных плит  
Давно никто уж не грустит.

Как горбунья дурна,  
Под решеткою тень не кривлялась.  
У лампады зурна,  
Чуть дыша, о княжне не справля-  
лась.

...Звучит зурна, и льются вины.

Задумчив у стены высокой  
Он бродит: от его шагов  
Без ветра лист в тени трепещет.  
Он поднял взор: ее окно,  
Озарено лампадой, блещет;  
Кого-то ждет она давно!  
И вот средь общего молчанья  
Чингура стройное бряцанье  
И звуки песни раздались!

Но сверканье рвалось  
В волосах, и, как фосфор тре-  
щали.

И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, - лавиной верну-  
ся.

Венец из радужных лучей  
Не украшал его кудрей...

...как вдруг  
Взвился из бездны адский дух.  
Он был могущ, как вихорь шумный,  
Блистал, как молнии струя.

Клянусь я первым днем творенья  
/.../  
Клянусь свиданием с тобой  
И вновь грозящую разлукей /.../  
Клянуся небом я и адом...

Обвалов сонные громады  
С уступов, будто водопады,  
Морозом схваченные вдруг,  
Висят, нахмурившись, вокруг.

2.2.2.2. Вместе с тем Пастернак ориентируется (менее явно, чем на лермонтовскую поэму) на стихотворения Андрея Белого, составившие в его сборнике "Золото в лазури" раздел "Образы";<sup>66</sup> ср. особенно третью часть цикла "Великан":

Средь туманного дня,  
созерцая минувшие грезы,  
близ лесного ручья  
великан отдыхал у березы.

Над печальной страной  
протянулись ненастные тучи.  
Бесприютной главой  
он прижался к березе плакучей.

Горевал исполин.  
На челе были складки кручины.  
Он кричал, что один,  
что он стар, что немые години

надоели ему...  
Лишь слышат громовые речи,-  
точно встретив чуму,  
все бегут и дрожат после встречи.

Он - почтенный старик,  
а еще не видал теплой ласки.  
Ах, он только велик...  
Ах, он видит туманные сказки.

Облака разнесли  
этот жалобный крик великана.  
Говорили вдали:  
"Это ветер шумит среди тумана".

Проходили века.  
Разражались ненастные грозы

На щеках старика  
заблестали алмазные слезы.

Ср. также начало стихотворения "На горах":

Горы в брачных венцах.  
Я в восторге, я молод.  
У меня на горах  
очистительный холод.

Вот ко мне на утес  
притащился горбун седовласый.

Если первый источник ("Демон" Лермонтова) реактивируется в тексте Пастернака на лексико-семантическом уровне, то второй ("Образы" Белого) – прежде всего на метрико-синтаксическом: в обоих случаях используется двух-трехстопный анапест с регулярной двусложной анакрузой и чередованием мужских и женских окончаний, причем у Белого часто, а у Пастернака сплошь, за исключением последней строфы, конец предложения приходится на каждый четный стих.

Стоит отметить также то обстоятельство, что концовка стихотворения Пастернака, образованная мотивом возвращения Демона, отчасти сходна и по содержанию с заключительной строфой четвертого стихотворения цикла "Великан":

"До свиданья! – кричал, –  
мы увидимся летними днями..."  
В глубину побежал,  
нам махнув своей шляпой с полями.

Тот факт, что стихотворение "Памяти Демона" метрико-ритмически восходит именно к "Золоту в лазури" поддается безусловной верификации. К мотиву титанов Белый обращался не только в стихах, но и в прозе – в "Северной симфонии":

Вдоль всей страны протянулась *тень* неизвестного *колосса*. Гордо и одиноко стоял *колосс*, заслоняя солнце. Высилась венчанная голова его, озаренная розовым блеском. Колосс смотрел на Божий мир, расстилавшийся перед ним. Он был одинок в этом мире. Он хотел забыться, уснуть. Уходил из мира непонятным.

Ср. повтор этого мотива в финале "Северной симфонии":

Гордо и свободно стоял неведомый колосс в заревом, *сверкающем венце*.<sup>67</sup>

Эти два отрывка послужили основой для предпоследней строфы пастернаковского стихотворения, о чем неопровержимо свидетельствуют употребленные в ней слова "колосс" и "сверканье", отсутствующие в поэме Лермонтова. Отсюда мы вправе опознать мотив 'тени-горбуни' у Пастернака как полученный за счет пересечения

двух мотивов Белого – одного, взятого из стихотворения "На горах" (ср. "горбун седовласый"), и другого, перенятого из "Северной симфонии" (ср. "тень /.../ колосса"). Признак 'седины' метонимически переносится Пастернаком на то пространство, где действует антропоморфный персонаж Белого: "...на утес // притащился горбун седовласый" → "седеет Кавказ".

2.2.2.3. Есть все основания для того, чтобы рассматривать избранный Пастернаком в "Памяти Демона" способ опоры на источники в рамках реконструктивной интертекстуальности.

Цикл Белого "Великан", безусловно, трактует ту же абстрактную (уходящую к тератологическим мифам о маргинальных исчезающих существах<sup>68</sup>) тему, что и "Демон" Лермонтова (в обоих случаях перед нами страдающий от одиночества сверхъестественный персонаж, который не может добиться объединения с людским миром). Помимо этого, однако, стихотворения Белого результируют в ряде узловых мест интертекстуальные операции, проведенные на связанных между собой элементах лермонтовской поэмы. Так, вторая строфа третьей части цикла ("Над печальной страной // протянулись ненастные тучи. // Бесприютной главой // он прижался к березе плакучей") переводит в параллелизм лермонтовское сравнение одинокого Демона с тучей:

Мир для меня стал глух и нем /.../  
 Так ранней утренней порой  
 Отрывок тучи громовой,  
 В лазурной вышине чернея,  
 Один, нигде пристать не смея,  
 Летит без цели и следа,  
 Бог весть откуда и куда!

Полный перечень преобразований лермонтовского материала, проделанных Белым в третьей части цикла "Великан", выглядит следующим образом:

Печальный Демон, дух изгнанья, Летал над грешною землей,  
 И лучших дней воспоминанья Пред ним теснились толпой #...  
 и мечты О прежнем счастье цепью длинной /.../ Пред ним ка-  
 тились тогда → ...созерцая минувшие грезы /.../ великан  
 отдыхал...

Давно отверженный блуждал В пустыне мира без приюта... →  
 Бесприютной главой он прижался...

...И на челе его высоком Не отразилось ничего # Кто этот  
 всадник бездыханный? Хранили след тревоги бранной Морщина  
 смуглого чела # Слезой раскаянья сотру Я на челе, тебя дос-  
 тойном, Следы небесного огня... → Горевал исполин. На челе  
 были складки кручины.

...И вновь остался он, надменный, Один, как прежде, во вселенной Без упования и любви!.. → Он кричал, что один...

...И не грозил уму его Веков бесплодных ряд унылый... # Восслед за веком век бежал, Как за минутой минута, Однообразной чередой /.../ И зло наскучило ему # Немой души его пустыню Наполнил благодатный звук... → Он кричал, что /.../ немие години надоели ему... # Проходили века.

Я тот, кого никто не любит → ...а еще не видал теплой ласки.

И золотые облака Из южных стран, издавека Его на север провожали → Облака разнесли этот жалобный крик великана.

Под ним Казбек, как грань алмаза, Снегами вечными сиял # ...из померкших глаз Слеза тяжелая катится... → На щеках старика заблестали алмазные слезы.

Объединяя метрическую форму, заимствованную у Белого, с содержательными отсылками к лермонтовскому "Демону", Пастернак тем самым идентифицирует тематический генезис цикла "Великан". Концовка пастернаковского стихотворения обрывает рекуррентную для всех трех поэтов тему контакта гесп. дисконтакта человеческого и сверхчеловеческого начал; антропоморфный персонаж, наделенный признаком сверхъестественности, перевоплощается в катастрофическое явление природы: "...лавиной вернусь". (Знаменательно, что сопоставимый с этим перевод антропоморфного в натуроморфное дан у Белого как результат ложного мировосприятия: "Облака разнесли // этот жалобный крик великана. // Говорили вдали: // "Это ветер шумит среди тумана"). Иными словами Пастернак, в отличие от его предшественников, аннулирует антропоморфизм трансцендентного мира, уравнивает трансцендентное с природным, сверхъестественное - с естественным, в чем допустимо видеть действие тенденции, общей для постсимволистского искусства как системы, толковавшей мыслимое в качестве эмпирического.<sup>69</sup>

Пастернак подошел аналитически не только к трансинтертекстуальной связи, протянутой от "Золота в лазури" к лермонтовской поэме, но и к автоинтертекстуальному отношению, которое сочленяет цикл "Великан" и "Северную симфонию", то есть реализовал обе возможности интертекстуальной реконструкции. Сопрежение в "Памяти Демона" отсылок к "Великану" и "Северной симфонии" мотивировано тем, что зависимость от лермонтовского творчества проступает в обоих этих претекстах; ср. цитату из стихотворения "Выхожу один я на дорогу..." в приведенном выше про-

заическом отрывке Белого о "колоссе": "Он хотел забыться, уснуть".

2.2.2.4.1. Семантическая констелляция, которая сформировалась в открывавшем книгу "Сестра моя - жизнь" стихотворении "Памяти Демона", была воспроизведена Пастернаком в заключительном разделе того же сборника:

Любимая - жуть! Когда любит поэт,  
Влюбляется бог неприкаянный.  
И хаос опять выползает на свет,  
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.  
Он застлан. Он кажется мамонтом.  
Он вышел из моды. Он знает - нельзя:  
Прошли времена - и безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,  
Как спаивают, просыпаются.  
Как общелягушечью эту икру  
Зовут, обрядив ее, паюсной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,  
Умеют обнять табакеркою,  
И мстят ему, может быть, только за то,  
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт,  
И трутнями трутся и ползают,  
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,  
Подымет с земли и использует.

И таянье Андов волеет в поцелуй,  
И утро в степи, под владычеством  
Пылящихся звезд, когда ночь по селу  
Белеющим бляньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам века,  
Всей тьмой ботанической ризницы  
Пахнет по тифозной тоске тюфяка  
И хаосом зарослей брызнется (149-150).

Этот текст параллелен по отношению к вступительному стихотворению книги "Сестра моя - жизнь" и в целом (коль скоро он характеризует влюбленного поэта как сверхчеловека-одиночку, а проявления сверхчеловеческого начала отождествляет с природной катастрофой), и в ряде частностей, которые представляют собой сразу как автореминисценции, так и реминисценции, воспроизводящие отдельные мотивы из сопряженных со стихотворением "Памяти Демона" произведений Лермонтова и Белого:

Печальный Демон, дух изгнанья Летал... # Давно отверженный  
блуждал В пустыне мира без приюта (Лермонтов) - *Бесприют-*

ной главой он прижался... (Белый) → Парой крыл намечал,  
 Где гудеть, где кончатся кошмару (Пастернак-1) → ...жуть  
 /.../ Влюбляется бог неприкаянный (Пастернак-2); Слеза тя-  
 желая катится (Лермонтов) → Среди туманного дня /.../  
 Горевал исполни /.../ На щеках старика заблистали алмазные  
 слезы (Белый) → Не рыдал /.../ И не слышал колосс, Как се-  
 деет Кавказ за печалью (Пастернак-1) → Глаза ему тонки ту-  
 манов слезят /.../ Он кажется мамонтом (Пастернак-2); Обва-  
 лов сонные громады /.../ Морозом стваченные вдруг, Висят...  
 (Лермонтов) → Лавиной вернуся (Пастернак-1) → И таянье  
 Андов волеет в поцелуй (Пастернак-2).

Кроме того, в стихотворении "Любимая - жуть!.." Пастернак расширяет объем учитываемых им текстов Белого из "Золота в лазури", обращаясь здесь не только к разделу "Образы", как в "Памяти Демона", но и к окружению этого раздела. Так, две последние строки первой строфы стихотворения ("И хаос опять выползает на свет, Как во времена ископаемых") явно отправляют нас к начинающему "Золото в лазури" циклу под названием "Бальмонту" ("Древний хаос, как встарь, // в душу крался смятеньем неясным"<sup>70</sup>), при этом если у Белого хаос проникает в субъекта извне, то у Пастернака, в обратном порядке, порождается самим субъектом.

Вместе с расширением объема  $pre-T_2$ , в стихотворении "Любимая - жуть!.." увеличивается также область  $pre-T_1$ , т.е. область реконструктивной интертекстуальной работы, направленной на дешифровку источников Белого.

Согласно автокомментариям, цикл "Великан" восходит к сочинениям Ницше ("...Великан появился у меня как воплощение ницшеанства в древние сказки..."<sup>71</sup>). Одной из иллюстраций, подкрепляющих это признание, может быть четвертое стихотворение цикла:

Потянуло грозой.  
 Горизонт затянулся.  
 И над знойной страной  
 его плащ растянулся.

Полетели, клубясь,  
 грозно вздутые скалы.  
 Замелькал нам, искрясь,  
 из-за тучи платок его алый.

Вот плеснул из ведра,  
 грозно ухнув на нас для потехи:  
 "Затопить вас пора...  
 А уже всем влетит на орехи!"  
 Вот нога его грузным столбом  
 где-то близко от нас опустилась,  
 и потом  
 вновь лазурь просветилась.

"До свиданья!- кричал,-  
мы увидимся летними днями..."  
В глубину побежал,  
нам махнув своей шляпой с полями. 72

Исходный пункт процитированного стихотворения отыскивается в "Also sprach Zarathustra", где, как и у Белого, в мифему о наказании "нижнего" мира грозой, ниспосланной исполином из "верхнего" мира, проникает мотив исчезающего, удаляющегося сверхъестественного существа (у Ницше сцена непогоды предшествует отправке героя, покидающего горы, на утопический остров):

Zu groß war die Spannung meiner Wolke: zwischen *Gelächtern der Blitze* will ich *Hagelschauer* in die Tiefe werfen. Gewaltig wird sich da meine Brust heben, gewaltig wird sie ihren Sturm über die Berge hinblasen: so kommt ihr Erleichterung. Wahrlich, einem Sturme gleich kommt mein Glück und meine Freiheit! Aber meine Feinde sollen glauben, *der Böse* rase über ihren Häuptern. 73

Сходным образом сочинения Ницше составили один из подтекстов стихотворения "Любимая - жуть!.." Пастернак двояким способом включает тематику Ницше в это произведение.

С одной стороны, он подхватывает те мотивы из текстов Белого, которые присутствуют также в смысловом репертуаре Ницше. Такова, например, рассмотренная выше семантическая связь хаос - творящий субъект; ср. в "Also sprach Zarathustra":

Ich sage euch: man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können. Ich sage euch: ihr habt noch Chaos in euch. 74

То, что связь хаос - творящий субъект была транспонирована Белым именно из "Also sprach Zarathustra", без сомнения, подтверждается присутствующим в цикле "Бальмонту" мотивом 'танцующего мира': "Говори о безумье миров, // завертевшихся в танце" 75 (ср. "танцующую звезду" у Ницше).

С другой стороны, в проекции на "Die Geburt der Tragödie..." текст Пастернака выступает как в общем не зависящий от того, встречаются ли и у Белого корреляции с этим источником. Неопосредованно из представлений Ницше о культе Диониса берут свое начало у Пастернака такие смысловые комплексы, как: (i) ужас ("жуть") & любовная страсть, отрицающая семейные рамки; (ii) аффективно-поэтическое & отприродно-архаическое, запрещенное ("Он знает - нельзя: Прошли времена...") & чрезмерное, гигантское, превышающее масштабы человеческого тела ("тонны туманов", "таянье Андов вольет в поцелуй"); (iii) отклонение от социальной



нормы & "внезаходимость" в мире, погруженность в состояние длительного самоотсутствия ("Он застлан. Он кажется мамонтом") - ср.:

- (i) Erst überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten /.../ *Aus der höchsten Freude tönt der Schrei des Entsetzens...*
- (ii) Und so läuft neben der ästhetischen Notwendigkeit der Schönheit die Forderung des "Erkenne dich selbst" und des "Nicht zu viel!" her, während Selbstüberhebung und *Uebermaass* als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher *als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters* /.../ *erachtet wurden* /.../ "Titanenhaft" /.../ dünkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte...

Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und *vergass die apollinischen Satzungen*. Das *Uebermaass* enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der *Natur* heraus.

- (iii) Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer *ein lethargisches Element*, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So *scheidet sich* durch diese Kluft der Vergessenheit *die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab*.<sup>76</sup>

Метрически  $\text{post-T}_2$  наследует стихотворению "Памяти Демона" лишь как разностопный трехсложник: двух-трехстопный анапест уступает здесь место четырех-трехстопному амфибрахию. Эта последняя форма тем более вызывает в памяти стих блоковских "Поэтов" ("За городом вырос пустынный квартал..."), что в обоих случаях ей соответствует на тематическом уровне оппозиция обывательский семейный порядок vs. ломающая порядок жизнь поэта (правда, четырех-трехстопный амфибрахий с односложными анакрузами и цезурой в нечетных стихах снабжен у Пастернака мужскими и дактилическими, тогда как у Блока - мужскими и женскими рифмами).

2.2.2.4.2. По своему происхождению  $\text{post-T}_2$  выглядит гораздо более сложно устроенным явлением, нежели  $\text{post-T}_1$ . Вообще говоря, поскольку всякое литературное произведение, по определению, параллельно не одному, но как минимум двум предшество-

ющим произведениям, постольку для младшего писателя принципиально открыта возможность добавочно реконструировать в post-T<sub>2</sub> ту часть интертекстуальной истории когда-либо использованного источника, которая не была взята в расчет в post-T<sub>1</sub> (так, в стихотворении "Любимая - жуть!.." Пастернак присовокупляет к учтенной в "Памяти Демона" связи Белый - Лермонтов прежде не актуализованную им связь Белый - Ницше). Эволюция писателя с этой точки зрения обуславливается тем, что он вовлекает однажды сформированные им смысловые единства в новые интертекстуальные параллели. По ходу этого процесса относительно простой интертекстуальный акт подчас превращается во все более комплексный и - отсюда - во все более "непрозрачный" (что может интуитивно восприниматься реципиентами как поступательное движение автора от юношеской "подражательности" к зрелой "самостоятельности").

Пастернак, однако, не ограничивается в post-T<sub>2</sub> более полной, чем в post-T<sub>1</sub>, расшифровкой источников цикла Белого "Великан", но и одновременно устанавливает контакты с другим поэтическим циклом того же автора ("Бальмонту"). Эти циклы Белого перекликаются между собой: и здесь и там тема титанического вырастает из прозы Ницше и одинаково воплощается в двух-трехстопном анапесте. При этом пересечения между post-T<sub>2</sub> и "Северной симфонией", бывшей актуальной для post-T<sub>1</sub>, не прослеживаются. Можно утверждать, что Пастернак замечает в post-T<sub>2</sub> реконструкцию одной автоинтертекстуальной связи, найденной им в творчестве Белого ("Великан" & "Северная симфония"), раскрытием другой, подобной ей ("Великан" & "Бальмонту").

Ориентация на цикл "Бальмонту", в свою очередь, создает предпосылку для обращения Пастернака к метрической форме блоковского стихотворения "Поэты", концовка которого:

*Пускай я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала,-  
Я верю: то Бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!-77*

параллельна (как позитивно, так и негативно) началу третьей части названного цикла Белого:

*Поэт, - ты не понят людьми.  
В глазах не сияет беспечность.  
Глаза к небесам подними:  
с тобой бирюзовая Вечность.*

*С тобой, над тобою она,  
ласкает, целует беззвучно.78*

Наступило время заметить, что на поэзию Блока Пастернак отреагировал и в "Памяти Демона". Та художественная интерпретация лермонтовской поэмы, которую предлагал цикл Белого "Великан", была воспринята Пастернаком в сочетании с ориентацией на блоковское толкование той же поэмы; ср. стихотворение Блока "Демон" (1910):

На дымно-лиловые горы  
Принес я на луч и на звук  
Усталые губы и взоры  
*И плети изломанных рук.*  
И в горном закатном пожаре,  
В разливах синеющих крыл,  
С тобою, с мечтой о Тамаре,  
Я, горний, навеки без сил...<sup>79</sup>

Из этого претекста вытекает начало второй строфы стихотворения Пастернака: "...не сплетал Оголенных, исхлестанных, в шрамах." С блоковским существительным "плети" этимологически корреспондирует в "Памяти Демона" глагол "сплетал", а по семантической валентности - причастие "исхлестанных"; последнее слово, кроме того, изоритмично и изоаффиксально слову "изломанных". Пастернаковский эллипсис (пропуск определяемого члена) имеет в качестве пресуппозиции полную синтаксическую конструкцию у Блока и поддается восстановлению из нее (ср. "Принес /.../ плети изломанных рук").<sup>80</sup>

"Великан" и блоковский "Демон" интертекстуально не соприкасаются между собой, однако их генезис начинается из общего источника. Совместное вхождение произведений Блока и Белого в пастернаковский текст являет, таким образом, случай реконструктивно-конструктивной работы младшего автора с претекстами. Перекличка с блоковским "Демоном" не была продолжена в стихотворении "Любимая - жуть!...", но тем не менее получила там эквивалентную замену, коль скоро Пастернак отозвался в post-T<sub>2</sub> на иной текст Блока ("Поэты"), который прямо, без посредующего звена, соотносится с творчеством Белого.

Итак, на пути от "Памяти Демона" к стихотворению "Любимая - жуть!..." Пастернак совершил на каждом рубеже мотивированный, связный переход от одних antecedентов к другим, сохранив в то же время ряд инвариантных для обоих его произведений интертекстуальных зависимостей. Отдельные сегменты в post-T<sub>2</sub> представляют собой более многослойные параллели к произведениям писателей-предшественников, нежели сопоставимые сегменты в post-T<sub>1</sub>.

Например, в словосочетании "бог неприкаянный" адъектив адресует нас, что отмечалось, к мотиву неприютности сверхъестественного существа, присутствующему в "Демоне" Лермонтова и в "Великане" Белого, тогда как имя, скорее всего, - к описанию культа Диониса. (Антитеза демон/бог, делающая соотношение стихотворений "Памяти Демона" и "Любимая - жуть!..", на первый взгляд, дискретным, снимается, если принять во внимание "Die Geburt der Tragödie...", где для этих противочленов можно найти *tertium comparationis*, - ср. у Ницше выражение: "...der dionysische Dämon"<sup>81</sup>).

Похоже, что Пастернак старался добиться такого соположения  $post-T_1$  и  $post-T_2$ , при котором они совокупно обладали бы максимумом не противоречащих друг другу корреляций с самого разного рода претекстами,<sup>82</sup> замещали бы литературную традицию по репрезентативному принципу. Выше эти корреляции были зарегистрированы далеко не полным образом, но лишь в той мере, в какой стихотворение "Любимая - жуть!.." возвращает нас к "Памяти Демона".

2.2.3.1. Примером конструктивной интертекстуальности послужит вторая редакция (1928) стихотворения Пастернака "Венеция":

Я был разбужен спозаранку  
Щелчком оконного стекла.  
Размокшей каменной баранкой  
В воде Венеция плыла.

Все было тихо, и, однако,  
Во сне я слышал крик, и он  
Подобьем смолкнувшего знака  
Еще тревожил небосклон.

Он вис трезубцем скорпиона  
Над гладью стихших мандолин  
И женщиною оскорбленной,  
Быть может, издан был вдали.

Теперь он стих и черной вилкой  
Торчал по черенок во мгле.  
Большой канал с косою ухмылкой  
Оглядывался, как беглец.

Вдали за лодочной стоянкой  
В остатках сна рождалась явь.  
Венеция венецианкой  
Бросалась с набережных вплавь (70-71).

В этом произведении Пастернак исподволь проводит параллель между двумя antecedентами, на деле интертекстуально не соединенными друг с другом. С одной стороны, "Венеция"-2 восходит к стихотворению Рильке "Venezianischer Morgen"<sup>83</sup> и там, и здесь

город ассоциируется с утром и рождением, наблюдается из окна, воспринимается как плывущий и уподобляется женщине (венцианке resp. нимфе):

Fürstlich verwöhnte Fenster sehen immer,  
was manchesmal uns zu bemühen geruht:  
die Stadt, die immer wieder, wo ein Schimmer  
von Himmel trifft auf ein Gefühl von Flut,

sich bildet ohne irgendwann zu sein.  
Ein jeder Morgen muß ihr die Opale  
erst zeigen, die sie gestern trug, und Reihn  
von Spiegelbildern ziehn aus dem Kanale  
und sie erinnern an die andern Male:  
*dann giebt sie sich erst zu und fällt sich ein  
wie eine Nymphe, die den Zeus empfang.*  
Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;  
sie aber hebt San Giorgio Maggiore  
und lächelt lässig in das schöne Ding.<sup>84</sup>

2.2.3.2. С другой стороны, "Венеция"-2 вбирает в себя и суммирует в связной последовательности некоторые алломорфные мотивы и ситуации "Преступления и наказания", манифестировавшие в романе Достоевского идею женского страдания.

Вторая строфа корреспондирует с описанием галлюцинаций Раскольникова, которому кажется в онейрическом состоянии, что его разбудили крики якобы избиваемой хозяйки:

Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику /.../ Но вот наконец, кажется, и он затих; вот уже и не слышно его...<sup>85</sup>

Содержание третьей и четвертой строф может быть сопоставлено с одним из эпизодов второй части романа, в котором Раскольников становится свидетелем преследования фланером пьяной девушки на бульваре (ср. в обоих случаях регистрацию брошенного на жертву взгляда resp. оглядки), тогда как ситуация финального четверостишия допускает сравнение со сценой самоубийства женщины, попытавшейся утопиться в петербургском канале, но выплывшей на поверхность и спасенной, причем у Пастернака самоубийству героини предшествует окончательное освобождение героя от сна ("В остатках сна рождалась явь"), а у Достоевского суматоха вокруг утопленницы выводит персонажа из обморока:

...в глазах его завертелись какие-то красные круги /.../ Вдруг он вздрогнул, может быть, спасенный вновь от обморока одним диким и безобразным видением (6, 131).

Собственно, у нас нет права говорить с полной определенностью о самоубийстве пастернаковской героини: хотя она и бро-

сается в воду после некоего нанесенного женщине 'оскорбления', , но бросается тем не менее "вплавь". Было бы соблазнительно думать, что эта амбивалентность концовки в "Венеции"-2 может быть разрешена на фоне "Преступления и наказания", где утопленницу спасают.<sup>86</sup>

По всей вероятности, Пастернак учитывал и тот факт, что Достоевский повторил тему сна наяву в "Идиоте"<sup>87</sup>: Ипполит не в силах решить, видел ли он или нет Рогожина у себя в комнате, и делает отсюда вывод о том, что "нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижаящие /.../ формы"; к этим же формам Ипполит относит сон о скорпионе:

...в этой комнате я заметил одно ужасное животное, какое-то чудовище. Оно было вроде скорпиона /.../ На вершок от головы из туловища выходят, под углом в сорок пять градусов, две лапы, по одной с каждой стороны, вершка по два длиной, так что все животное представляется, если смотреть сверху, в виде трезубца (8, 323).

Допуская, что в загадочной строке Пастернака о 'трезубце скорпиона' отразился рассказ Ипполита, было бы ошибкой рассматривать генезис этой строки как однолинейный. Чтобы исчерпывающим образом описать происхождение мотива скорпиона, следует обратиться к первой редакции "Венеции" (1913).

2.2.3.3. В противоположность "Венеции"-2, где изображается мир кажущегося, субъективного, ранняя версия текста развивала идею независимого от субъекта, самоцельного и самозарождающегося бытия. Тезис о том, что существование творится из самого себя, аргументируется мотивами однажды и вдруг всплывшего города, наступления дня и неведомо кем исполняемой в безлюдной Венеции музыки:

Я был разбужен спозаранку  
Бряцаньем мутного стекла.  
Повисло сонною стоянкой,  
Безлюдье висло от весла.

Висел созвучьем Скорпиона  
Трезубец вымерших гитар,  
Еще морского небосклона  
Чадящий не касался шар;

В краю подвластных зодиакам  
Был громко одинок аккорд.  
Трехжальм не встревожен знаком,  
Вершил свои туманы порт.

Земля когда-то оторвалась,  
Дворцов развернутых тесьма,

Планетой всплыли арсеналы,  
Планетой понеслись дома.

И тайну бытия без корня  
Постиг я в час рожденья дня:  
Очам и снам моим просторней  
Сновать в тумане без меня.

И пеной бешеных цветений,  
И пеною взбешенных морд  
Срывался в брезжущие тени  
Руки не ведавший аккорд (580-581).

Если наиболее существенная точка соприкосновения между "Венецией"-2 и стихотворением Рильке - это уподобление города женщине, то "Венеция"-1 объединяется с тем же антецедентом как текст, освобождающий объективный мир от подчинения субъективному восприятию, и как апология нефиксированного ("без корня") бытия, которое то и дело возобновляется, а не длится, и потому именно познается "в час рожденья дня" (ср.: "...Fenster sehen immer, was manchesmal uns zu bemühen geruht: die Stadt, die immer wieder /.../ sich bildet ohne irgendwann zu sein").

Если история Ипполита значима для "Венеции"-2 постольку, поскольку в этом источнике идет речь о чудовищных, возникающих на грани сна и яви, формах жизни, то для "Венеции"-1 - прежде всего в качестве рассказа о торжестве бытия над волей пытающегося убить себя человека. Ипполит решает застрелиться на рассвете, когда "...взойдет солнце и "зазвучит на небе", и полетится громадная неисчислимая сила по всей подсолнечной" (8, 344) (ср. во второй и третьей строфах "Венеции"-1 переплетающиеся между собой мотивы космической музыки, еще не поднявшегося солнца, а также скорпиона-трезубца). Но герой Достоевского оказывается не в силах исполнить задуманное, удержанный от самоубийства тем, что хотя бы допускает примат объективно данного над субъективно целеположенным:

Пусть зажжено сознание волей высшей силы, пусть оно оглянулось на мир и сказало: "Я есмь!", - и пусть ему вдруг предписано этою высшею силой уничтожиться, потому что там так для чего-то, - и даже без объяснения для чего, - это надо, пусть, я всё это допускаю... (8, 343).

Примером победы бытия над субъективным сознанием выступает в исповеди Ипполита путешествие Колумба:

Не в Новом Свете тут дело, хотя бы он провалился. Колумб помер, почти не видав его и, в сущности, не зная что он открыл. Дело в жизни, в одной жизни, в открывании ее, бес-

прерывном и вечном, а совсем не в открытии! (8, 327).

Параллель к этому высказыванию - пятая строфа "Венеции"-1: "И тайну бытия без корня Постиг я в час рожденья дня: Очам и снам моим просторней Сновать в тумане без меня" (морское путешествие имплицитно здесь за счет того, что перед этим туман был со- вмещен с портом: "Вершил свои туманы порт").

Наконец, третьим исходным пунктом "Венеции"-1 является "Childe Harold's Pilgrimage"<sup>88</sup>:

### III

In Venice Tasso's echoes are no more,  
And silent rows the songless gondolier;  
Her palaces are crumbling to the shore,  
And music meets not always now the ear:  
Those days are gone - but Beauty still is here...

### XXII

All suffering doth destroy, or is destroy'd,  
Even by the sufferer; and, in each event,  
Ends:- Some, with hope replenish'd and rebuoy'd,  
Return to whence they came - with like intent,  
And weave their web again; some, bow'd and bent,  
Wax gray and ghastly, withering ere their time,  
And perish with the reed on which they leant;  
Some seek devotion, toil, war, good or crime,  
According as their souls were form'd to sink or  
climb;

### XXIII

But ever and anon of griefs subdued  
There comes a token like a scorpion's sting,  
Scarce seen, but with fresh bitterness imbued;  
And slight withal may be the things which bring  
Back on the heart the weight which it would fling  
Aside for ever: it may be a sound -  
A tone of music - summer's eve - or spring -  
A flower - the wind - the ocean - which shall  
wound,  
Striking the electric chain wherewith we are  
darkly bound.

Как и в "Идиоте", бытие равно здесь страданию, от которого субъект не может избавиться сам никаким способом и которое подобно скорпиону. Итак, мотив скорпиона у Пастернака интертекстуально бивалентен. Сближение: "скорпион" - "трезубец", безусловно, свидетельствует об ориентации Пастернака на роман Достоевского, тогда как словесное соседство: "скорпион" - "трехжальный знак" - "подвластные зодиакам" (ср.: "But ever and anon of griefs subdued There comes a token like a scorpion's sting...") столь же неоспоримо сигнализирует, что "Венеция"-1 одновременно с этим имеет основой "Childe Harold's Pilgrimage"; ср. еще:

...Трезубец *вимерших* гитар - *silent rows the songless*



gondolier;

*Был громко одинок аккорд. Трехжалым не встревожен знаком,  
Вершил свои туманы порт - ...a token like a scorpion's  
sting, Scarce seen /.../ it may be a sound - A tone of  
music...<sup>89</sup>*

2.2.3.4. Оставляя без ответа заманчивый вопрос о том, случайна или не случайна перекличка между романом "Идиот" и "Childe Harold's Pilgrimage", и не прослеживая линию Байрон - Рильке, вернемся теперь к второй редакции пастернаковской "Венеции".

Очевидно, что "Venezianischer Morgen", не завися интертекстуально от "Преступления и наказания", входит вместе с романом в группу семантически родственных текстов, которые осуществляют, если воспользоваться выражением исследовавшего их В.Н.Топорова, или "специализацию женского персонажа, или феминизацию /.../ пространства".<sup>90</sup> В романе Достоевского эквивалентность город - женщина складывается неявно, за счет повторения сходных (угрожающих достоинству и жизни женщины) ситуаций в одном и том же пространственном континууме; в стихотворении Рильке - в результате прямого приравнивания Венеции к нимфе и сопоставления деталей урбанистического пейзажа с женскими украшениями.

Пастернак сохраняет тот же, что и в "Venezianischer Morgen", объект изображения вместе с атрибутированным ему там абстрактным признаком (женского персонажа), но при этом конкретизирует абстрактный признак по образцу Достоевского (страдающая, подвергающаяся оскорблению женщина). Концовка пастернаковского текста опирается на источники как на своего рода посылки логического вывода: если город подобен женщине (Рильке), а женщина в городе вынуждена прибегнуть к самоубийству (Достоевский), то и город в целом - это самоубийца или, по меньшей мере, самоубийственно рискующий собой в своем стремлении погрузиться в опасную водную стихию ("Венеция /.../ Бросалась с набережных..."). Тем самым Пастернак не только реактивирует вслед за Достоевским и Рильке семантическую универсалию город-женщина, но и метонимически преобразует картину самоубийства женщины в городе, перенося на целое свойство его части. То есть Пастернак обращается как раз к тому принципу, который был, как это многократно отмечалось, одним из доминирующих приемов постсимволистского моделирования мира.<sup>91</sup>

Концептуализация интертекстуальных отношений как тропи-

ческих, по-видимому, делается необходимой тогда, когда мы выявляем диахроническую специфику переработки черпаемой писателем из antecedентов информации (подробнее см. ниже).

2.2.3.5. К интра- и интертекстуальным семантическим сцеплениям, характеризовавшим "Венецию"-2, Пастернак вернулся в "Охранной грамоте", которая представляет собой не только автобиографическое повествование, но и текст-верификатор, более или менее отчетливо удостоверяющий литературный генезис целого ряда пастернаковских стихотворений. В венецианских главах "Охранной грамоты"<sup>92</sup> семантика стихотворения радикально меняется.

Пробуждение от звуков женского голоса, услышанных во сне, теряет в прозаической версии связь с оскорблением, насилием и объединяется с мотивом повседневного женского труда:

*Я проснулся ярким солнечным утром, после десяти часов стремительного, непрерывного сна. Небилица подтверждалась. Я находился в Венеции. Зайчики, светлой мелюзгой роившиеся на потолке, как в каюте речного парохода, говорили об этом /.../ За занавеской, протянутой во всю ширину чердака, слышался стук и шелест сапожной щетки. Он слышался уже давно /.../ К шуму примешивались женское шушукунье и детский шепот.*

Однако описание пробуждения не утрачивает зависимости от "Преступления и наказания", причем на этот раз Пастернак ориентируется на фрагмент романа, идущий сразу за изображением бредового сна, во время которого Раскольникову явилось видение избиваемой хозяйки, - ср. у Достоевского:

*Произошло это утром, в десять часов. В этот час утра, в ясные дни, солнце всегда длиною полосой проходило по его правой стене и освещало угол подле двери. У постели его стояла Настасья /.../ В эту минуту опять отворилась дверь настежь, и, немного наклонившись /.../ вошел Разумихин. - Экая морская каюта, - закричал он /.../ Раскольников смотрел на всё с глубоким удивлением /.../ "Кажется, я не в бреду, - думал он, - кажется, это в самом деле..." (6, 92-93, 95).*

Далее в "Преступлении и наказании" следует сцена нового, уже целебного, сна Раскольникова после обеда, устроенного ему Настасьей и Разумихиным:

*Он схватил бутылку, в которой еще оставалось пива на целый стакан, и с наслаждением выпил залпом /.../ Не прошло и минуты, как пиво стукнуло ему в голову, а по спине пробежал легкий и даже приятный озноб. Он лег и натянул на себя одеяло. Мысли его /.../ стали мешаться всё больше /.../ вскоре сон, легкий и приятный, обхватил его... (6, 100).*

Этот эпизод также нашел отражение в "Охранной грамоте"<sup>93</sup>

(подчеркнем сходную у Достоевского и Пастернака конфигурацию прислуживающих герою во время еды актантов):

Мне принесли *пива* и мяса /.../ Уплетая телятину, я уже раз или два обратил внимание на странные исчезновения ее влажно-розовых ломтей. Видимо, я *впадал в дремоту*. У меня слипались веки. Вдруг, как в сказке, у стола выросла сухонькая *старушка*, и *хозяин* кратко поставил ее в известность о своей свирепой привязанности ко мне, вслед за чем, куда-то поднявшись вместе с нею по узкой лестнице, я остался один, нащупал постель и без дальних размышлений лег в нее, раздевшись в потемках.<sup>93</sup>

Еще одно существенное отличие "Охранной грамоты" от "Венеции"-2 состоит в том, что мужская агрессивность превращается теперь в женскую:

Когда *концерт* кончился, стал слышен жернов равномерного шарканья /.../ Это было кольцо *фланеров* /.../ Среди гулявших *быстро и гневно* проходили женщины, скорее *угрожавшие*, чем сеявшие обольщение. Они *оборачивались* на ходу, точно с тем, чтобы оттолкнуть и *уничтожить*. Вызывающе изгибая стан, они *быстро* скрывались под портиками. Когда они *оглядывались*, на вас уставлялось смертельно насурмленное лицо *черного венецианского платка*. Их *быстрая* походка в темпе *allegro irato* странно соответствовала *черному* дрожанию иллюминации в *белых царапинах алмазных огоньков*.

Непосредственное соседство мотива женской агрессивности с упоминанием об исполнении музыки под открытым небом (а также ряд приводимых ниже доводов) заставляет думать, что на этот раз актуальным для Пастернака сделался тот отрывок романа "Идиот", в котором повествуется о мести Настасьи Филипповны офицеру, оскорбившему ее во время концерта в Павловском парке:

Настасья Филипповна *мигом обернулась* к нему. *Глаза ее сверкнули*; она бросилась к стоявшему в двух шагах от нее и совсем незнакомому ей молодому человеку, державшему в руке тоненькую плетеную тросточку, вырвала ее у него из рук и изо всей силы хлестнула своего обидчика наискось по лицу. Всё это произошло в *одно мгновение*... (8, 290-291).

Похоже, что Пастернак принял во внимание также другие случаи изображения агрессивного женского взгляда в "Идиоте":

Она /.../ некоторое время *оглядывала* всех странным, удивленным каким-то взглядом /.../ Потом она *вдруг обратилась* к князю и, *грозно нахмутив брови*, пристально его разглядывала... (8, 140).

Уже с шести часов начали мало-помалу собираться толпы зевак /.../ Настасья Филипповна вышла /.../ *бледная как платок*; но большие *черные глаза ее сверкали* на толпу как раскаленные угли... (8, 492-493).

Если предполагаемый подтекст имеет место в "Охранной гра-

моте", то "царапины алмазных огоньков" могут быть перефразированием слов Тоцкого, назвавшего Настасью Филипповну "нешлифованным алмазом" (8, 149).

Представление о Венеции-женщине освобождается в "Охранной грамоте" от связи с самоубийством:

Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем *ходить на свидание с куском застроенного пространства, как с живой личностью /.../ Когда перед посадкой в гондолу, нанятую на вокзал, англичане в последний раз задерживаются на пьедестале в позах, которые были бы естественны при прощании с живым лицом, площадь ревнует...*

Проза Пастернака не сигнализирует о том, что первоначально источником этого представления было стихотворение Рильке. При этом, однако, Пастернак ссылается на ту часть "Venezianischer Morgen", которая прежде не была для него значима (то есть проводит такую же операцию, какую он осуществил в приложении к "Преступлению и наказанию" и "Идиоту"), - ср., с одной стороны, город в образе нимфы, которая зачала Зевса, у Рильке, а с другой, - ассоциирование Венеции с мифологизированной водной стихией и с античностью в "Охранной грамоте":

Тот конец площади казался *подводным царством*. На соборном притворе играла *четверка коней*, вскачь примчавшихся из *древней Греции* и тут остановившихся, как на краю обрыва.

Кроме того, смысловое поле, возникающее в "Охранной грамоте" вокруг эквивалентности город-женщина, вбирает в себя мотив малого как большого из стихотворения Рильке "Geburt Christi":

Hättest du der Einfalt nicht, wie sollte  
dir geschehn, was jetzt die Nacht erhellt?  
Sieh, der Gott, der über Völkern grollte,  
macht sich mild und kommt in dir zur Welt.

Hast du dir ihn größer vorgestellt?

Was ist Größe? Quer durch alle Maße,  
die er durchstreicht, geht sein grades Los.  
Selbst ein Stern hat keine solche Straße.  
Siehst du, diese Könige sind groß,

und sie schleppen dir vor deinen Schooß

Schätze, die sie für die größten halten,  
und du staunst vielleicht bei dieser Gift-:  
aber schau in deines Tuches Falten,  
wie er jetzt schon alles übertrifft.<sup>94</sup>

В "Охранной грамоте" свойство 'быть грандиозным, несмотря на незначительные физические размеры', переносится с мужского

на женское - ср. впечатление, оставшееся у рассказчика от "первой поразившей" его гондолы:

Она бесшумно вышла на канал из бокового проулка и, легши наперерез /ср.: "Quer durch alle Maße..."/, стала чалить к ближайшему дворцовому portalу /.../ Перед ней разбежалось лунное безлюдье /ср.: "Безлюдье висло от весла"/ широкой водной мостовой. Она была по-женски огромна, как огромно всё, что совершенно по форме и несоизмеримо с местом, занимаемым телом в пространстве /ср.: "...schau in deines Tuches Falten, wie er jetzt schon alles übertrifft"/.

Адресация к процитированному стихотворению Рильке согласуется с тем, что самоубийство города-женщины замечается в "Охранной грамоте" противоположным мотивом чудесного рождения в городе, который имплицирован включением Венеции в тот же класс, куда входит и Вифлеем:

Есть особый елочный восток, восток прерафаэлитов. Есть представление о звездной ночи по легенде о поклонении волхвов. Есть извечный рождественский рельеф: забрызганная синим парафином поверхность золоченого грецкого ореха. Есть слова: халва и Халдея, маги и магний, Индия и индиго. К ним надо отнести и колорит ночной Венеции.

Та же импликация ощутима в финале воспоминаний о Венеции, рисуемой здесь как такое место, над которым может взойти новое созвездье; перекличка с кошмаром Ипполита, соответственно, исчезает:

В стихах я дважды пробовал выразить ощущение, навсегда связавшееся у меня с Венецией. Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог остаться след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не взойшло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездье, со смутно готовым представлением о нем, как о созвездьи Гитары.

Сцена у ночного окна возвращает читателя, в частности, к мотивам 'одинокого аккорда' в "Венеции"-1 и - соответственно - музыки в "Childe Harold's Pilgrimage". Как и в процессе обращения с другими претекстами, Пастернак в данном случае вводит в круг своего зрения ранее не использованное им смысловое сцепление из "Childe Harold's Pilgrimage", а именно: Венеция - даль - восходящая ночная звезда (ср. также прямую цитату из этой поэмы в венецианских главах "Охранной грамоты" и замечание повествователя о его ревности к англичанам):<sup>95</sup>

### XXVIII

A single star is at her side, and reigns

With her o'er half the lovely heaven; but still  
 Yon sunny sea heaves brightly, and remains  
 Roll'd o'er the peak of the far Rhaetian hill,  
 As Day and Night contending were, until  
 Nature reclaim'd her order:- gently flows  
 The deep-dyed Brenta, where their hues instil  
 The odorous purple of a new-born rose,  
 Which streams upon her stream, and glass'd within  
 glows,

## XXIX

Fill'd with the face of heaven, which, from afar  
 Comes down upon the waters; all its hues,  
 From the rich sunset to the rising star,  
 Their magical variety diffuse:  
 And now they change; a paler shadow strews  
 Its mantle o'er the mountains; parting day  
 Dies like the dolphin, whom each pang imbues  
 With a new colour as it gasps away,  
 The last still loveliest, till - 'tis gone - and  
 all is gray.

Возможно, трансформация восходящей ночной звезды в "новое созвездье", содержащее в себе намек на Рождество, была вызвана как тем, что в процитированных строфах из "Child Harold's Pilgrimage" присутствует "новорожденная роза", которая в западноевропейской средневековой традиции символизировала новорожденного Христа, так и тем, что путешествие в Венецию Байрон называет "паломничеством".

Как бы то ни было, "Венеция"-2 переписывается в "Охранной грамоте" заново таким образом, что в представление о городе, подобном женщине, взамен темы самоуничтожения, риска вставляется проведенная в "Венеции"-1 тема самосозидающегося бытия. Город уравнивается с женщиной-труженицей (пробуждение рассказчика в гостинице),<sup>96</sup> с женщиной, агрессивно отъединяющей себя от мужчин (концерт на площади), и сравнивается с местом, где совершилось чудесное рождение. Женское начало выступает как себе довлеющая репрезентация творения.

"Венеция"-1, будучи инкорпорирована в "Охранную грамоту", отрицает там заключительный момент "Венеции"-2. Точно так же использование в "Охранной грамоте" чужих текстов отрицает их первоначальное использование в обоих венецианских стихотворениях. Из "Преступления и наказания" берется кусок, в котором говорится о пробуждении и целебном сне Раскольникова, противопоставленным его болезненным видениям. Из романа "Идиот" извлекаются мотивы направленной против мужчин женской агрессивности - они составляют смысловую цепочку, антитетичную по отношению к исто-

рии несостоявшегося самоубийства Ипполита (стремление к уничтожению другого vs. стремление уничтожить себя). Ссылка на "Geburt Christi" указывает на текст Рильке, стоящий в прямой оппозиции к "Venezianischer Morgen", где город был изображен как нимфа, зачавшая языческого бога. Наконец, "Охранная грамота" адресуется к тому месту из "Childe Harold's Pilgrimage", в котором идет речь о восстановлении природой космического порядка и которое тем самым находится в контрасте с предшествующими ему ламентациями по поводу разрушающихся культуры и личности.

Внутри отдельных претекстов или внутри творчества отдельного писателя-предшественника Пастернак открывает негативный параллелизм, что согласуется с магистральной идеей "Охранной грамоты", конструировавшей личность рассказчика в качестве такого "я", которое отрицает себя, как только оказывается сопоставимым с другим творческим "я" (Скрябина, Когэна, Маяковского).<sup>97</sup>

Подытожим разбор венецианской темы у Пастернака. В "Венеции"-1 он установил параллелизм между рядом (интертекстуально соприкасающихся? типологически сходных?) источников, описывавших город гесп. пригород как пространство объективно данного, сверхиндивидуального бытия. "Венеция"-2 опирается на произведения, которые актуализуют мифему город-женщина, безусловно, не пересекаясь друг с другом. В "Охранной грамоте" параллелизм становится отрицательным и проводится не между претекстами разных авторов, но в рамках творчества гесп. произведения одного и того же автора.

2.2.4. Примеры реконструктивной и конструктивной интертекстуальности показывают, что в обеих ситуациях отображение созданного в создаваемое сводится в конечном счете к повтору архетипических смысловых схем. Конверсивная интертекстуальность, коль скоро она является всеобщим правилом связывания эстетически отмеченных текстов, действующим на любом этапе развития искусства, лишает художественное творчество возможности аддитивно накапливать изменения архетипических констелляций. Переход от данного к новому не сопровождается в искусстве вычеркиванием информации, предшествовавшей данному. Поэтому нет такого пункта в цепи литературной преемственности, в котором словесное искусство оказалось бы в состоянии избежать воспроизведения мифопоэтической семантики. Художественный текст с неизбежностью регрес-

сирует к семантическим протоформам. Иными словами, замещение старшего текста младшим на оси эстетической эволюции каждый раз возвращает нас к началу начал всякой семантической субституции - к элементарным подстановкам одного смысла в позицию другого, будь то мотивы инородного (сверхчеловеческого) как не находящего продолжения в роде ("Памяти Демона", "Любимая - жуть!.."), города как женщины ("Венеция"-2, "Охранная грамота") или города как медирующего звена между персональным и трансперсональным (космическим) бытием<sup>98</sup> ("Венеция"-1, "Охранная грамота").

Сказанным объясняется то обстоятельство, почему именно искусство представляет собой тот коммуникативный канал, по которому передается архетипическая смысловая информация. Искусство, собственно, превращает элементарные семантические сочетания мифопоэтического порядка в универсалии культуры, продолжающие свое существование в любых диахронических условиях. Продуцирование художественного текста - это процесс восстановления архетипической семантики, с одной стороны, а с другой, - ее модернизации, актуализации посредством содержащегося в тексте и, как правило, замыкающего его смыслового преобразования, которое, по определению, несет в себе установки той или иной диахронической системы. Инструментальное следствие этого взгляда на интертекстуальность заключается в том, что поиски источников какого-либо интересующего нас произведения должны вестись по тематической линии: писатель лимитирован в выборе претекстов принятым им тематическим заданием.

Обычное в исследованиях "аллюзий" и "реминисценций" противопоставление интертекстуального анализа изучению архетипов<sup>99</sup> утрачивает с этой точки зрения категоричность. Интертекстуальный анализ позволяет на эмпирическом уровне, не прибегая к спекулятивным аргументам, проследить рецепцию архетипов по ходу текстпрактики и различать ситуации, когда одна и та же смысловая универсалия наследуется какими-либо произведениями от разных антецедентов. В последнем случае некая глубинная семантическая схема (competence) оказывается в равной мере присущей множеству текстов, тогда как манифестации этого архетипического смысла (performance) образуют независимые друг от друга предметные линии.<sup>100</sup>

Восприятие писателем чужого литературного материала не-



пременно включает в себя момент редукции претекстов до их простейших семантических составляющих.<sup>101</sup> Поскольку последующие тексты на выходе осуществляют внутреннюю перестройку этих элементарных тематических слагаемых, соотнесенных между собой как замещающее и замещаемое, постольку диахроническое движение по интертекстуальной линии есть преобразование одного вида субституции в другой и как раз поэтому поддается описанию в терминах риторики.<sup>102</sup>

Младшее произведение изменяет поставляемую старшим мотивировку, обосновывающую связь субститута и субституируемого. В "Демоне" Лермонтова инородное не имеет продолжения в роде, будучи амбивалентно связано с человеческим миром (губительная любовь сверхъестественного существа к женщине). В "Великане" Белого связь между теми же составляющими равна нулю, но при этом попытки титана найти контакт с людьми периодически возобновляются. В стихотворениях Пастернака "Памяти Демона" и "Любимая - жуть!.." инородное в качестве неродового становится частью (синекдохой) природной среды.

Эти два стихотворения обращенно соответствуют "Венеции"-2, где на целое (город) переносится свойство его части, горожанки (*pars pro toto - totum pro parte*). Между тем в "Venezianischer Morgen" город узнает в себе нимфу каждое утро заново, что предполагает периодическое аннулирование и восстановление эквивалентности город-женщина (ср. полное, но также периодическое аннулирование контакта между сверхчеловеческим и человеческим в "Великане", принадлежащем, как и текст Рильке, к символистской художественной системе). Что касается "Преступления и наказания", то здесь город соплагается с женским началом в результате аналогии, которая прочерчена между всеми (страдающими) женскими персонажами, помещенными в одно и то же пространство.

Уже эти сопоставления обнаруживают, что все многообразие диахронических интертекстуальных трансформаций не может быть охвачено лишь с помощью понятий метафоры и метонимии, как бы мы таковые ни интерпретировали - сообразно классической риторике или в духе Р.О.Якобсона. Интертекстуальная риторика должна объединиться с теорией диахронии и подвергнуться расширению за счет учета таких отношений, которые прежде в ее рамках не рассматривались.

На выходе текст обретает тематическую автоидентичность относительно источников и одновременно становится в той или иной мере идентичным другим текстам, образующим вместе с ним какую-либо диахроническую систему. Литературное произведение вписано как минимум в две тематические парадигмы – в интертекстуальную и в интрасистемную. Иначе говоря, оно открыто дважды: в проекции как на преинтертекст, так и на совокупность диахронически родственных текстов. Мы сможем уверенно эксплицировать трансформацию претекстов, совершаемую данным текстом, только в том случае, если убедимся, что ее абстрактный механизм работает (пусть вариативно) как системопорождающий.

2.3.1.1. Как различаются между собой  $post-T_1$  и  $post-T_2$  или  $post-T_i$ ? В чем состоит сущность вторичного или  $i$ -кратного<sup>103</sup> обращения писателя к антецедентам? Какой ретрансформации подвергается однажды трансформированный смысловой материал? Быть может, теоретический ответ на эти вопросы будет получен при том условии, если принять во внимание, что произведения писателя являют собой не просто реализацию общих предпосылок диахронической системы, но и образуют в ней идиолект? Не диктуется ли начальная трансформация источников общесистемными, а ретрансформация – идиолектными правилами?

Проанализированные произведения Пастернака как будто поддерживают это предположение. Если в "Памяти Демона" перед нами метонимическое (в широком смысле слова) и только метонимическое преобразование темы маргинального сверхъестественного существа, которое исключено из родовой жизни и включено в природу, то в стихотворении "Любимая – жуть!.." такого же плана актант и примыкает к природной среде, и составляет особо значимую, представительную часть культурной реальности, коль скоро он назван "богом" (ср. "Памяти Демона"). Метонимия усложняется здесь за счет противоречия, то есть в силу двойного вхождения элемента в противоположные множества, чему соответствует расширение, по сравнению со стихотворением "Памяти Демона", объема проделанной Пастернаком интертекстуальной работы. Усложнение метонимии противоречием отличает не идиолект Пастернака, но всю авангардистскую подсистему, сложившуюся в рамках постсимволизма. Формирование подсистемы – это втягивание элементов, связанных системогенным отношением, в добавочное отношение.

Смысловая эволюция, превращающая общесистемное в подсистемное, освобождает в  $\text{post-T}_i$  место для синхронической интертекстуальности, для выработки идиолекта, отграниченного от других идиолектов данной подсистемы. Этим другим идиолектом, от которого Пастернак стремился отмежеваться в стихотворении "Любимая - жуть!..", явилась поэзия Маяковского, конкретно - "Облако в штанах"<sup>104</sup> (отметим ницшеанскую окраску этой поэмы и присутствующие в ней реминисценции из лермонтовского "Демона"):

*Глаза наслезнённые бочками выкачу → Глаза ему тонны туманов слезят;*

*Вся земля поляжет женщиной, // заерзает мясами, хотя отдаваться - Он вашу сестру, как вакханку с амфор, Поднимет с земли и использует;*

*...уткнувшись дождю // лицом в его лицо рябое, // жду, // обрызганный громом городского прибоя# Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою... → ...где /.../ кадит комфорт /.../ Всей тьмой ботанической ризницы Пахнет /.../ И хаосом зарослей бризнется.*

Там, где Маяковский обращается, изображая влюбленного поэта, к артефактам и реалиям социальной жизни ("бочки", "гром городского прибоя"), Пастернак указывает на природные явления ("тонны туманов", 'хаос зарослей'). И наоборот: если женское начало в поэме Маяковского мифологизировано в образе земного (при этом ему сообщено движение сверху вниз), то у Пастернака оно, хотя и тоже мифологизировано ('вакханка с амфор'), но принадлежит к сфере культурного обихода (при этом подчеркнуто движение снизу вверх, от земли).

Поэт играет у Маяковского роль представителя отверженных, в противоположность пастернаковскому поэту - репрезентанту природы. Маяковский, далее, предполагает для поэта возможность быть членом и исключенной из общества, и исключительной группы лиц (мотив 'тринадцатого апостола' и т.п.). В первой из этих двух ситуаций мужское и женское изображаются Маяковским как отвергаемый пациент и интегрированный в обществе, отвергающий агент; во второй - как надсоциальное, вызывающее восхищение ("...пойду по земле, // чтоб нравился и жегся..."), с одной стороны, и внесоциальное, природное, приемлющее героя, - с другой. Что касается стихотворения "Любимая - жуть!..", то в нем женское, по контрасту с мужским как творческим, природным и божественным, отождествляется с изготовленным, культурно-значимым и жреческим.

Ясно, что оба текста характеризуются двойной, противоречивой репрезентативностью фигуры поэта, которая входит сразу в пару несовместимых между собой смысловых множеств. Однако у Маяковского поэт принадлежит к сакральным/отверженным лицам, тогда как у Пастернака - к сакральным лицам и природным феноменам.

Будучи и избранником, и отверженным, поэт в тексте Маяковского оказывается в оппозиции к богу ("Я думал - ты всесильный божище /.../ Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою"). В стихотворении "Любимая - жуть!.." поэт, стоящий за гранью социального, напротив, равен богу. Он наделяется как раз тем предикатом ("пахнёт"), которым обладал соперник лирического субъекта в "Облаке в штанах", и получает сакральный атрибут, подобный тому, которым был обозначен бог у Маяковского; этот сакральный атрибут метафоризован, однако, в соответствии с тем, что пастернаковский поэт - еще и часть природы (ср.: 'пропахший ладаном' → "...тьмой ботанической ризницы Пахнет..."). Вне связи с природой сакральное оценивается Пастернаком негативно (за счет чего он сближается с Маяковским) и низводится в сферу рутинной повседневности: 'пропахший ладаном' → "кадит комфорт".<sup>105</sup>

Внутренняя противоречивость, присущая post-T<sub>1</sub>, открывает путь для зигзугающегося на противоречие же интертекстуального контакта. Писатель, утверждающий свой идиолект, может частично отрицать и частично принимать тот идиолект, с которым вступает в спор в пределах общего социолекта. И у Маяковского, и у Пастернака поэт инороден, титаничен (ср. в "Облаке в штанах": "жилистая громада", 'глыба' и т.п.). В обоих произведениях поэт занимает внеродовую (внесемейную) позицию. Архетипическую субституцию инородное≐внеродовое Маяковский обуславливает тем, что его герой выпадает из социальной нормы в качестве социально неинтегрированного и одновременно сакрального лица. Значимая для "Облака в штанах" отчужденность внутри социума превращается Пастернаком в полную отчужденность от социума, в отприродность. Но сакральный статус поэта остается релевантным и в той аргументации, которая имеет место в стихотворении "Любимая - жуть!.."

2.3.1.2. Итак, наряду с дифференциацией реконструктивной и конструктивной интертекстуальности, следует различать интертекстуальность диахроническую и синхроническую. Последняя подразумевает, конечно же, не физическое,

но культурное время, в котором предшествующие и последующие тексты могут выражать установку одной и той же эпохи.

Как показывают примеры, и диахронически и синхронически текст изменяет мотивировки эквивалентности, связывающей замещающий и замещаемый компоненты, из которых складывается глубинная смысловая схема источников. По ходу диахронического процесса какая-либо форма обоснования темо-рематической связи отменяется новой формой, становящейся системообразующим началом. Всякая форма такого рода допускает усложнение и вариативность использования, то есть синхроническое расподобление текстов внутри диахронической системы. Та мотивировка, которая выдвигается писателем, чтобы обусловить архетипическую эквивалентность, либо противостоит аргументу сопряженного текста как одна форма - другой, либо сопоставлена чужому аргументу как его вариант.

Чисто диахронический интертекст образуется за счет контрастности, в результате отмены старой формы аргументации новой. Однако существует и квазисинхроническая интертекстуальность, Она возникает прежде всего в стабильных жанрах. В этом случае тематические мотивировки произведений, принадлежащих к разным диахроническим системам, выступают в качестве сопоставленных. Такого рода сопоставленность текстов оказывается возможной постольку, поскольку темо-рематическая аргументация в консеквенте имеет двойную природу, отвечающую и требованиям некоей диахронической системы, и транссистемным требованиям, выработанным по ходу развития данной жанровой традиции.

Чисто синхронический интертекст устроен контрадикторно. Но бывает, что непосредственно соприкасающиеся произведения одного и того же культурно-исторического периода лишь противостоят друг другу. Так порождается квазидиахроническая интертекстуальность. В этой ситуации (пример см. в § 3.4.3) антецедент, служащий предметом оспаривания, маркируется как находящийся за пределами той художественной системы, в которую включен консеквент, хотя на деле оба текста равносистемны, диахронически родственны. В квазидиахроническом интертексте сталкиваются произведения, реализующие расходящиеся транссистемные, жанровые принципы. Участвующий в подобном интертекстуальном конфликте писатель игнорирует системно-диахроническое содержание исто-

чника и вычленяет в нем тот транссистемный смысл, который отыскивается и на предшествующих этапах эволюции оспариваемого жанра.

Остается заметить, что в стихотворении "Любимая - жуть!.." Пастернак не только очерчивает свое особое место в границах футуризма, но и охраняет футуризм от критики. Упоминание Ватто ("Он видит /.../ Как жизнь, как жемчужную шутку *Ватто*, Умеют обнять табакеркою...") нацелено против опубликованной в "Аполлоне" статьи Н.Радлова о футуризме:

Выгнать молодого незнакомца, отрицать всякое родство с ним?.. Но, может быть, за его разнузданностью таится уверенность в своих силах, в неизбежной победе новой, варварской культуры? Пригласить и обласкать? Но как избежать тогда, чтобы он не положил ноги на кресло красного дерева и не заплевал окурками любимого рисунка *Ватто*?..<sup>106</sup>

Полемический прием Пастернака можно охарактеризовать выражением "платить той же монетой". Пастернак возвращает "Аполлону" упрек в кощунственном обхождении с Ватто, подставляя на место мотива 'окурков' референтно связанный с ним мотив 'табакерки'. Полемика именно с журналом "Аполлон" исподволь вводит в стихотворение антитезу Аполлон/Дионис, первоначально сформулированную в "Die Geburt der Tragödie..."

2.3.2.0. Часто, если не обычно, приходится сталкиваться с тем, что писатель многократно возвращается к творчеству какого-либо предшественника в произведениях, которые не выступают в функции очевидного автоинтертекста, расходятся между собой в плане конкретного тематического содержания. Спрашивается: как соотносятся эти различные адресации к одному и тому же предшественнику? составляют ли они случайный калейдоскоп реминисценций или ряд, подчиненный единому глубинному тематическому заданию, которое охватывает все тексты младшего писателя, где отыскиваются соответствующие отсылки? существует или не существует инвариант рецепции одного художника другим? В поисках разрешения этих альтернатив продолжим рассмотрение линии Белый-Пастернак,<sup>107</sup> взяв теперь прежде всего эстетические трактаты обоих писателей.

Сравнение художественных и метахудожественных сочинений Пастернака, ориентированных на творчество Белого, приводит к заключению, что скрывающиеся в них интертекстуальные контакты приурочиваются к одной и той же фундаментальной теме сверхъестественного.

Понятие сверхъестественного требует пояснения. Одной из

главных оппозиций нашей познавательной практики является различение того, что доступно органам чувств, физически существует, и того, что мыслится. Сверхъестественное возникает тогда, когда то, что мыслится, описывается так, как если бы это была чувственно воспринимаемая реальность.<sup>108</sup>

2.3.2.1. Например, к ряду сугубо мыслительных объектов принадлежит категория вечности. Эта категория может быть взята *sui generis*, в ее противоположности преходящему, временному, но может также пониматься в качестве присутствующей в чувственно воспринимаемом мире и тем самым становиться сверхъестественным началом.

В статье Белого "Символизм как миропонимание" (1903) читаем:

*...познание во временном вечного перестает казаться невозможным. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; сорвана, разбита безукоризненная окаменелая маска классического искусства. По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их /.../ Символ - окно в вечность /.../ Пропасть разверзается у наших ног, когда мы сриваем с явлений маску.*<sup>109</sup>

Именно эту формулировку Белого подхватывает Пастернак в "Черном бокале" (1916), ставя задачу уже не символистскому, но футуристическому искусству:

*Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения - вот истинный смысл футуристических аббревиатур.*<sup>110</sup>

Позднее, в заключительном стихотворении цикла "Я их мог позабыть", Пастернак возвращается к статье "Символизм как миропонимание", но на этот раз извлекает оттуда мотив сорванной маски:

Косых картин, летящих ливня  
С шоссе, задувшего свечу,  
С крюков и стен срываться к рифме  
И падать в такт не отучу.

Что в том, что на вселенной - маска?  
Что в том, что нет таких широт,  
Которым на зиму замазкой  
Зажать не вызвались бы рот?

Но вещи рвут с себя личину,  
Теряют власть, роняют честь,  
Когда у них есть петля причина,  
Когда для ливня повод есть (180).

Повторяя в "Черном бокале" формулировку Белого, Пастернак привносит в нее новую коннотацию: не физическое время вообще, но лишь кратчайший, далее не разложимый отрезок времени - 'мгно-

вение' - позволяет проникнуть в панхронию. Преходящее, которое Белый охватывает в целом, замещается частью, подобной по признаку нечленности мыслимой вечности.

Что касается процитированного стихотворения, то в нем тема панхронии имплицитна: ср. мотив 'символа как окна в вечность' у Белого и упоминание Пастернаком (референтно сопряженной с 'окном') 'замазки', которая мешает выявлению сути вещей.

И в статье Белого, и в стихотворении Пастернака искусство, демаскируя действительность, придает ей подвижность, причем в обоих случаях указывается на движение по вертикали вниз ("*Пропансть разверзается у наших ног, когда мы сриваем с явлений маску*" → "*Косых картин /.../ С крюков и стен сриваться /.../ И падать /.../ не отучу*"). Но в пастернаковском стихотворении, в отличие от статьи "Символизм как миропонимание", искусство оказывается бессубъектным, самозарождающимся в мире вещей (с точки зрения Белого художник 'учит' распознавать панхронное в преходящем; под углом зрения Пастернака субъект не может 'отучить' предметы от метаморфоз). 'Маска' срывается самим предметом.<sup>111</sup> Искусство идентифицировано в качестве особого, перевоплощенного ('ливнем') состояния физической среды. То есть и здесь Пастернак метонимизирует семантику источника: изображение включается в изображаемое, составляет вместе с ним континуум, перестает быть самостоятельным явлением. Сообразно этому Пастернак изменяет и характеристику сверхъестественного. Имплицитно тему вечного во временном, пастернаковское стихотворение эксплицитно развертывает тему сверхъестественного творчества (творческий, мыслительный процесс протекает не во внутреннем, но во внешнем мире).

Итак, в рамках усвоенной от Белого темы сверхъестественного Пастернак предпринимает метонимическую трансформацию отправного материала, которую продемонстрировало нам ранее также сопоставление сверхъестественных образов в цикле "Великан" и в стихотворении "Памяти Демона". Хотя "Памяти Демона", с одной стороны, и только что проанализированные произведения Пастернака, - с другой, не сочленены в связном автоинтертексте, они родственны друг другу на самом абстрактном тематическом уровне и вместе с тем сходным образом пересоздают тексты одного и того же старшего автора. Целесообразно противопоставить поэтому а в т о - и н т е р т е к с т и г о м о г е н о т е к с т ы (не смеши-



вать с "генотекстом" в том значении, которое вкладывает в это понятие J.Kristeva).

2.3.2.2. Еще одна эстетическая декларация молодого Пастернака - "Несколько положений" (1922) - наследует статье Белого "Магия слов" (1909), где процесс продолжения человеческого рода был поставлен в зависимость от способности носителей языка к словесному творчеству:

Слово создает новый, третий мир - мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные /.../ *живая речь есть условие существования самого человечества: она - квинтэссенция самого человечества /.../ и потому живая речь была магией /.../ цель поэзии - творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений /.../ Мы еще живы - но мы живы потому, что держимся за слова. Человечество живо, пока существует поэзия языка...*<sup>112</sup>

Ср. перефразирование Пастернаком тезиса Белого:

Книга - как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся. *Без нее духовный род не имел бы продолжения. Он перевелся бы /.../* В том, что ее видно насквозь, виновата не она. Таков уклад духовной вселенной. А недавно думали, что сцены в книге - инсценировки. Это - заблуждение, зачем они ей? Забыли, что единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас /.../ Книга - живое существо /.../ Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как остановилось. Оно бесконечно.<sup>113</sup>

В обеих выдержках перед нами одна и та же логика вывода: производство мыслительных продуктов ('слово' resp. 'книга') равноценно порождению жизни ('язык' = 'жизненные отношения' resp. 'книга' = 'живое существо'), откуда прекращение вербального творчества являет собой угрозу дальнейшему существованию человечества.

В то же время Белый и Пастернак неодинаково проводят самое уравнивание логоса и жизни. По Белому, мыслимое обуславливает, 'творит' физическое; тем самым коммуникативный акт становится магическим. Белый подчеркивает сверхъестественность результатов вербально-креативной деятельности. Вследствие метонимического подхода к проблеме Пастернак стирает какое бы то ни было различие между продуктами мыслительной работы и физическими данностями, чем вызвана интертекстуальная трансформация: 'слово' → 'книга' (артефакт). Мыслимое не превращается в физическое, но есть физическое; не опричинивает жизненную реальность, но представляет собой жизнь.

Раз искусство нельзя отчленить от фактического мира, то нельзя и проследить начало словесного творчества – момент перехода от данного к созданному. Согласно Пастернаку, сверхъестественно возникновение книги, первый, а не завершающий этап на пути реализации мыслимого в физической действительности:

Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как *лесной шум*, она зарождается Бог весть где, и растет и катится, будучи заповедные дебри, и вдруг в самый темный, ошеломленный и панический миг *заговаривает* всеми вершинами сразу, докатившись.<sup>114</sup>

Глагол "заговаривает" несет здесь интертекстуальную нагрузку: будучи инхоативом от 'говорить', он вместе с тем имеет словарное значение 'завораживать', 'заколдовывать' и может быть поэтому рассмотрен в контексте "Магии слов":

...мир внутренний проливается из меня в зори, в *шум деревьев* /.../ Причинное объяснение на первоначальных стадиях развития человечества есть только творчество слов; ведун – это тот, кто знает больше слов; больше говорит; и потому – *заговаривает*.<sup>115</sup>

Если у Белого интересующий нас глагол амбивалентен ("ведун" = 'начинающий говорить' + 'способный магически воздействовать на окружающее'), то у Пастернака используется лишь в одном значении ('начинать говорить'). Аннулирование магического каузизирующего смысла в 'заговаривать' осуществляется Пастернаком на фоне общего с Белым мотива лесного шума, причем соотношение 'книга' – 'дерево' метонимично по своей природе, коль скоро указывает на изделие и его материал.

И последнее о разбираемых текстах: в связи с определением Белого: "живая речь /.../ квинтэссенция самого человечества", – становится понятным, почему статья Пастернака "Несколько положений" первоначально именовалась "Квинтэссенцией".<sup>116</sup>

2.3.2.3. Пастернак вполне осознавал то обстоятельство, что его увлечение текстами Белого каким-то образом зависит от интереса к ситуациям, в которых мыслимое делается фактическим. В письме Пастернака Белому от 12-ого ноября 1930 находим:

Все последние дни вспоминаю Ваш *Петербург* и мистеров из "Зап. Чудака". Какая страшная Немизида, уловленная уже Достоевским. И ведь *Ваши* и его (Дост/оевского/) *фантазмагории превзойдены действительностью*. Теперь пойми, что двойник, что подлинник в планах, а ведь дальше будет еще непонятней.<sup>117</sup>

Собственное творчество в его отношении к искусству Белого Пастернак оценивал в качестве неспособного быть действительно

новым эстетическим явлением:

Я увидел, что не могу сказать Вам ничего такого, что Вы бы не знали сами.<sup>118</sup>

Метонимически трансформируя тему сверхъестественного у Белого, Пастернак метонимически же идентифицировал себя с Белым, концептуализовал свою индивидуальность и индивидуальность предшественника не как различающиеся либо сходные, но как образующие единый континуум, слитный творческий феномен.<sup>119</sup>

### 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ОПЕРАЦИИ И СИГНАЛЫ

3.1.0. Несмотря на тематический параллелизм, интертекстуально соприкасающиеся между собой художественные произведения неодинаково (пусть и в когерентной форме) манифестируют повторяющиеся в них семантические субституции. Как объяснить это обстоятельство под углом зрения конверсивного смыслообразования?

Всякий текст представляет собой ту или иную смысловую последовательность, некоторую разновидность перемещения от темы к реме. Аналитически эта последовательность распознается при сличении начала и конца высказывания. Одновременно текст устанавливает какую-либо - особую в разных дискурсах - связь медиальных элементов с референтной действительностью.

Чтобы обеспечить структурное единство текста, одна и та же логика должна подчинять себе и отношение внутри смысловой последовательности, и вместе с тем отношение средств обозначения к обозначаемым объектам. Конверсия придаст отношению знаков и референтов такой характер, что они поменяются их функциональными местами. Медиальные средства станут той областью, где совершается некое событие, где реаранжируется предустановленный порядок. Социофизическая или переживаемая реальность, в свою очередь, делается передатчиком информации о такого рода событии. Иными словами, художественное произведение результирует в себе операции, осуществляемые в семантико-грамматическом мире текстов-антецедентов и преобразующие этот мир. Что касается объектов обозначения, то они выступают как связанные интертекстуальными операциями, то есть в роли не декодирующей, но требующей декодирования ("прочтения") системы. Референтная ситуация художественного произведения фикциональна в том смысле, что она являет собой эквивалент средств, призванных замещать универсум фактов,<sup>120</sup> но, разумеется, вовсе не в том смысле, что она непременно вымышлена.

3.1.1. Любая интертекстуальная операция проводится на сопряженных элементах предшествующего высказывания и изменяет либо их связь, либо (частично) сами термы. Например, стихи Пастернака:

...хаос опять *выползает* на свет,  
Как во времена ископаемых,-

с одной стороны, оставляют незатронутыми элементы 'хаос', 'поэт', а также сопутствующие им коннотации 'архаичность', 'повтор-

ность действия', которые были предложены стихами Белого:

Древний хаос, как встарь,  
крался в душу...-

и с другой,- обращают исходную связь термов, в результате чего интериоризуемый мир оказывается экстериоризуемым. И наоборот: мотивы комнаты как каюты парохода в "Преступлении и наказании" и в "Охранной грамоте" содержат в себе одну и ту же разновидность трехместной связи: и там, и здесь перед нами эксплицитное транзитивное отношение - сравнение, раскрывающее свое основание. Вместе с тем в том и в другом случаях различны элементы, позволяющие совершить сравнение. У Пастернака таким элементом служат отраженные от воды солнечные блики, "роившиеся на *потолке*, как в каюте..."; у Достоевского *tertium comparationis* - это деталь потолка, низкая притолока:

Экая морская каюта /.../ всегда лбом стучаюсь; тоже ведь квартирой называется! (6,93).

Интертекстуальные операции первого (р е л я ц и о н н о г о) типа порождают в *post-T* иную, чем в *pre-T*, картину действий *gesp.* состояний. Операции второго (т е р м и н а л ь н о г о) типа создают отличный от отправного состав участников действий и состояний.

При реляционном изменении претекста добытая таким путем констелляция делается реляционно эквивалентной предыдущему/последующему сегменту создаваемого произведения (ср. экстериоризацию хаоса у Пастернака в контексте изображения направленного вовне любовного чувства). Терминальное преобразование соответствует установлению терминальной эквивалентности между полученной за счет операции величиной и предыдущим/последующим отрезком нового художественного высказывания (ср. мотивы отраженного от воды света в ряду других описаний водного пейзажа в венецианской части "Охранной грамоты").

Непосредственный контакт с претекстами может служить начальным пунктом для дальнейших мыслительных процедур, и тогда операция превращается в многошаговый процесс, чей конечный продукт (импликат операции) дистанцирован от источника. Таково сопоставление города с размокшей баранкой в "Венеции"-2. Оно не вытекает непосредственно из (известных нам) претекстов стихотворения; тем не менее упоминание русской реалии на фоне итальянского городского пейзажа допущено тем обстоятельством, что Венеция, в

восприятию Пастернака, сближается с Петербургом Достоевского. Многошаговые процедуры порождают неканоническое художественное творчество, удаляющееся от образцов, в то время как преобладание в тексте одношаговых операций более свойственно традиционалистскому искусству.

3.1.2.1. Референтные ситуации художественного текста, несущие в себе информацию о реляционных или терминальных интертекстуальных операциях, выступают в трех главных формах.

Во-первых, ситуация может быть отмечена в качестве реальной социофизической: скажем, в "Охранной грамоте" операции, проведенные на романах Достоевского и на других претекстах, включая сюда автопретексты, связывают собой достоверный факт посещения Пастернаком Венеции.

Второе: если в ситуациях, маркированных как социофизические, признак фактичности, достоверности становится иррелевантным, то они обретают форму квазиреальных. Так - в "Венеции"-2. Изображенное здесь пробуждение героя обуславливается - вслед за "Преступлением и наказанием" - криком женщины, отнесенным к плану возможного, но не действительного:

*Во сне я слышал крик, и он  
/.../ женщиною оскорбленной,  
Бить может, издан был вдали.*

Наконец, в-третьих, ситуация, к которой отправляет литературное произведение (например, "Памяти Демона"), бывает отмечена как явленная чужим текстом ("Демоном" Лермонтова), и тогда функцию референта принимает на себя чужой знак. Эта ситуация реальна, но принадлежит к числу квазисоциофизических. Напомним, что Пастернак, явно ссылаясь на лермонтовскую поэму, имплицитно согласует эту ссылку с операциями на текстах Белого и Блока. И здесь референт (пусть знаковый по своей природе) существует не сам по себе, но входит в сферу работы младшего автора с (еще одним) чужим высказыванием (то есть фикционален вдвойне).

Как видно, в интертекстуальном акте могут участвовать три вида референции:

- (1) р е а л и з а ц и я претекста;
- (2) в и р т у а л и з а ц и я претекста;
- (3) э к с п л и к а ц и я претекста<sup>121</sup> (в границы такого метаискусства входят, среди прочего: стилизация, имитация, центон, пародия, пастиш, контрафактура и т. п.; для всего

этого ряда постулируется наличие промежуточного интертекстуального звена; в процессе пародирования им может стать, допустим, чужая пародия).

3.1.2.2. Какая-либо референтная ситуация, к которой приурочен pre-T, может перевоплощаться в post-T в иной тип референции в рамках трех только что названных. Разберем с этой точки зрения те сцены из романа "Доктор Живаго", в которых рассказывается о Зыбушинской республике.

С организатором этой анархистской республики, Максимом Аристарховичем Клинцовым-Погоревших, Юрий Живаго встречается, возвращаясь с фронта в Москву. Этому эпизоду предшествуют следующие события:

В прифронтовую полосу приезжает Гинц, молодой комиссар, посланный Временным правительством, дабы поднять боевой дух солдат. Ходят слухи, что революционно настроенными дезертирами, создавшими Зыбушинскую республику, руководит некий глухонемой, который "под влиянием вдохновения" может обрести дар слова. Во время выступления комиссара на митинге с ним затевает спор женщина из народа, защищающая зыбушинцев: "А глухонемым и без вас нам глаза кололи, надоело слушать. Дался он вам, право! И чем это он вам не угодил? Что ходил-ходил немой, да вдруг, не спросясь и заговорил? Подумаешь, невидаль. То ли еще бывает! Ослица эта, например, известная. "Валаам, Валаам, говорит, честью прошу, не ходи туда, сам пожалеешь". Ну, известное дело, он не послушал, пошел. Вроде того, как вы: -"Глухонемой". Думает, что ее слушать, - ослица, животное. Побрезговал скотиной. А как потом каялся. Небось сами знаете, чем кончилось".<sup>122</sup> Несколько позднее зыбушинские дезертиры убивают юного комиссара, а Юрий Живаго знакомится в поезде с их вожаком, который действительно оказывается глухонемым, способным, однако, по движению лицевых мышц собеседника понимать, что ему говорят.

Мотив валаамовой ослицы предвосхищает убийство в "Докторе Живаго" точно так же, как и в "Братьях Карамазовых". Перед началом основного действия романа Достоевский знакомит читателей со Смердяковым, отмечая его всегдашнюю замкнутость и молчаливость ("...всё молчал. Редко, бывало, заговорит" (14, 116)) и сравнивая его с неожиданно заговорившей валаамовой ослицей. Федор Павлович сообщает Алеше:

-У нас валаамова ослица заговорила, да как говорит-то, как говорит!

Валаамовою ослицей оказался лакей Смердяков (14, 114).

Предмет этого внезапного разговора - случай с русским солдатом, который, попав в плен к мусульманам, отверг предложение перейти в чужую веру и был казнен. Смердяков осуждает поступок сол-

дата и старается доказать, что мученику следовало принять мусульманство, чтобы избежать смерти.

Что Пастернак использовал мотив валаамовой ослицы с целью протянуть параллель между Погоревших и Смердяковым, следует, в частности, из содержания речи комиссара Гинца на митинге:

*...он с большим чувством упрекал мелюзеевцев в дезорганизованности, в том, что они так легко поддаются растлевающему влиянию большевиков /.../ он напоминал о жестоком и могущественном враге и пробившем для родины часе испытаний...*

Эта характеристика квалифицирует зыбушинцев как избегающих испытания; тем самым персонажи Достоевского и Пастернака уподобляются заговорившему животному в эквивалентных обстоятельствах, когда один (Смердяков) оправдывает, а другой (Погоревших) инспирирует измену (вере resp. родине).

Но если Достоевский лишь сравнивает молчаливого Смердякова с заговорившим животным, то Пастернак, повторив поначалу сравнение, переводит его затем из плана возможного в действительное, то есть превращает виртуальную ситуацию претекста в реальную социо-физическую: Погоревших от рождения не обладает даром речи, он лишь имитирует человеческую способность к коммуникации; исходя из этого он принадлежит к бессловесным существам, отприроден (не случайно он показан в романе охотником<sup>123</sup>).

Имплицитно, с помощью аллюзии, намекающей на Смердякова, Пастернак объясняет появление хаотических сил русской революции как результат отказа от христианского подвига и отрыва от христианской традиции, которая отождествляется в романе с жизнью "в истории" в противоположность языческой "жизни в природе".<sup>124</sup>

Явно же Пастернак относит читателей в сцене знакомства Юрия Живаго с Погоревших к другому роману Достоевского - к "Бесам". Беседа доктора и глухонемого революционера в вагоне комментируется так:

Все это напоминало что-то давно знакомое. В духе такого радикализма говорили нигилисты прошлого века и немного спустя некоторые герои Достоевского, а потом совсем еще недавно их прямые продолжения, то есть вся образованная русская провинция, часто идущая впереди столиц /.../ Сам он по своим убеждениям /.../ сообщил словоохотливый субъект, - экстремист максималист во всем: в вопросах жизни, политики и искусства. Опять запахло Петенькой Верховенским, не в смысле левизны, а в смысле испорченности и пустозвонства.<sup>125</sup>

Затем Юрий Живаго вступает в спор с Погоревших:

-Но, по-моему, не время таким рискованным экспериментам сре-



ди нашего хаоса и развала, перед лицом напирającego врага /...  
 -Это наивно,- говорил Погоревших.- То, что вы зовете развалом, такое же нормальное явление, как хваленый ваш и излюбленный порядок. Эти разрушения - закономерная и предварительная часть более широкого созидательного плана. Общество развалилось еще недостаточно. Надо, чтобы оно распалось до конца, и тогда настоящая революционная власть по частям соберет его на совершенно других основаниях.

Довод Погоревших перефразирует слова Петра Степановича Верховенского, сказанные им в диалоге со Ставрогиным:

Мы провозгласим разрушение... почему, почему, опять-таки, эта идея так обаятельна! /.../ Мы пустим пожары... Мы пустим легенды... Тут каждая шелудивая "кучка" пригодится. Я вам в этих же самых кучках таких охотников отыщу, что на всякий выстрел пойдут да еще за честь благодарны останутся. Ну-с и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... /.../ Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого? /.../ Ивана-Царевича /.../

-Э! так вот наконец ваш план.

-Мы скажем, что он "скрывается" /.../ Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес. А тут сила, да еще какая, неслыханная (10, 326).

Пастернак двойко меняет референтные инстанции приведенного отрывка из "Бесов".

С одной стороны, в сцене спора Юрия Живаго и Погоревших осуществляется экспликация претекста. Комментарий, которым снабжены слова Погоревших о разрушении как пути к созиданию, маркирует их референты в роли чужих знаков. Погоревших имитирует высказывание младшего Верховенского (и, таким образом, воплощает собой нетворческое начало в русской революции). То, что Верховенский-сын полагал возможным, становится в романе Пастернака вторично-знаковым.

С другой стороны, Пастернак и здесь продолжает трансформировать виртуальные значения источника в действительные. Из все той же речи Петра Верховенского ведут свое происхождение в "Докторе Живаго" мотивы легенд и смуты, которые начинают описание тех мест, где обосновались дезертиры:

Зыбушино всегда было источником легенд и преувеличений. Оно стояло в дремучих лесах, упоминалось в документах Смутного времени...

Обещания Петра Верховенского 'пустить легенды' и 'начать смуту' реализуются в пастернаковском романе как достоверные, документально засвидетельствованные указания на историю Зыбушинского края (ср. также сему 'качание' в топониме "Зыбушино" в связи с употребленным у Достоевского словом "раскачка").

Похоже, хотя не бесспорно, что Пастернак переключил в план действительного и выражение "шелудивая "кучка"" (ср. 'шелудивый пес') вместе с окружающими его в "Бесах" мотивами 'выстрелов' и (метафорических) 'охотников':

У него /Клинцова-Погоревших, - И.С./ под диваном валялось что-то вроде полосатой тряпки. Вдруг кончик веточки зашевелился, и из-под дивана с хлопотливой вознею вылезла вислоухая лягавая собака. Она обнюхала и оглядела Юрия Андреевича и стала бегать по купе из угла в угол, раскидывая лапы так же гибко, как закладывал ногу на ногу ее долговязый хозяин. Скоро по его требованию она хлопотливо залезла под диван и приняла свой прежний вид скомканной полотерной сумки.

Тут только Юрий Андреевич заметил двустволку в чехле, кожаный патронташ и туго набитую настрелянной птицей охотничью сумку, висевшие на крюках в купе. Молодой человек был охотник. <sup>126</sup>

Референтные инстанции художественного произведения - социологические факты, конструкты и знаки - суть те же, что и в других дискурсах (в том числе в научной речи). Но вразрез с остальными типами речи, художественное сообщение релятивизирует референтность претекстов, преобразуя ее через конвенцию - в зависимости от той целеустановки, которой следует младший автор. То обстоятельство, что событием для эстетически отмеченной коммуникации является операция на медиальных средствах источника, допускает произвольность в перетолковании усваиваемой из претекстов референтности. Эстетический объект обозначения потому и становится таковым, что его референтный статус определяется задачей интертекстуальной операции.

3.1.3. Художественная интертекстуальность предстает теперь как полиаспектное явление. Продукцируемый текст (Ia) повторяет (архетипическую) тему сопряженных с ним претекстов; (Ib) актуализует ее по правилам диахронической системы и социо/идиолекта; (IIa) манифестирует тематическую рекуррентность в трансформированной, по сравнению с источниками, структуре значащих единиц; (IIb) придает трансформации некий референтный статус.

Перед тем как перейти к более детальному обсуждению возможностей, которыми располагает автор при проведении операций на антецедентах, необходимо заметить, что представление об интертекстуальных отношениях как о преобразованиях речесмысловой связности дает критерий для различения действительных контактов между произведениями и разнообразных случаев литературной э к-

в и ф и н а л ь н о с т и .

Так, например, у Каролины Павловой мы находим стихотворение, где, как и у Пастернака, Венеция сопоставлена с женским образом:

Паров исчезло покрывало,-  
Плывем.- Еще ли не видна?  
Над ровною чертою вала  
Там словно что-то засияло,  
Нырнув из моря.- Вот она!

Зыбь вокруг нее играет ярко;  
Земли далеки берега;  
К нам грузная подходит барка,  
Вот куполы святого Марка,  
Риальта чудная дуга.

И гордые прокурации  
Стоят, как будто корабли  
Властителям блажной стихии  
И ныне дани Византии  
Толпой усердною несли.

Свой горький жребий забывая,  
Царица пленная морей,  
Облитая лучаму мая,  
Глядится, женщина прямая,  
В волне сверкающей своей.<sup>127</sup>

Тексты Пастернака и Павловой совпадают между собой не только в аспекте архетипического содержания, но и в плане обозначаемого объекта, что вызывает соблазн толковать эти произведения как интертекст. Однако такая интерпретация будет беспочвенной, поскольку в "Венеции"-2 нет ни одного следа, который указывал бы на то, что предпринятая автором тематизация изображаемой реалии была достигнута им в результате рекреативной работы, проделанной над текстом Павловой.

По определению, интертекстуальные операции совершаются применительно либо к связям (и тогда основанием процедуры служат термины), либо к каким-либо из элементов (и тогда отношение и оставшиеся незадетыми элементы выступают как основание для преобразования). В сличаемых же стихотворениях мотивы, конкретизирующие мифему город-женщина-водная стихия, различны сразу и в реляционном, и в терминальном планах. В одном случае перед нами зрительное восприятие города при подъезде с моря, в другом,- слуховое восприятие в момент пробуждения. В этой паре мотивов не совпадают как предикаты (видеть/слышать), так и роли, отведенные в предикатах актантам (пространственная/временная

позиции субъектов восприятия). У Павловой город - это царица, забывающая в водной стихии о плене; у Пастернака - горожанка, бросающаяся в воду. И в этих двух цепочках значений расходятся одновременно предикаты ('забывание горького жребия' vs. попытка самоубийства) и роли, исполняемые актантами (царица/горожанка).

Сказанное помещает интертекстуальные исследования в ограничительные рамки, которые, хотя и не гарантируют безошибочности при определении источников, но тем не менее избавляют нас от понимания литературного произведения как структуры, разомкнутой для "вчитывания" в нее все новых и новых - убегающих в бесконечность - претекстов.

3.2.1. Исчислению операций, которые могут проводиться на источниках, необходимо предшествует построение уровневой модели текста. Стратификации, применявшиеся до сих пор в интертекстуальных исследованиях, требуют дальнейшего уточнения. Так, J.Kristeva разграничивает три стороны интертекстуальных отношений (фонетику, семику и синтагматику),<sup>128</sup> не вычлняя в каждом из этих планов единицы разной протяженности.<sup>129</sup> Предлагаемая ниже стратификационная схема (см. на след. стр.) опирается на модель, которую выдвинул А.-J.Greimas,<sup>130</sup> существенно модифицируя ее.<sup>131</sup>

Эта схема помогает конкретизировать понятия "связь" и "элемент", необходимые для описания интертекстуальных операций. Как видно из таблицы, связи распадаются на фоно-интонационные, морфо-грамматические и семантические, а также на внутри- и межплановые (к последним принадлежат такие соответствия, как: семема - морфема - фонема, лексическое значение - словоформа - слог и т.д.). Каждая внутривидовая связь может соединять элементы разной протяженности. Так, применительно к плану содержания можно говорить, взяв его самые крупные единицы, о мотивных и ситуационных связях. Мотив - это n-местный логический предикат с местами, заполненными аргументами. Ситуация же - это последовательность мотивов, которая предполагает, что одни из них примут на себя роль пресуппозиции, мотивировки действия или состояния, а другие - функцию вывода. Пара ситуаций в состоянии образовать простейший текст со своей темой и ремой.

Антецедент может подвергаться интертекстуальным операциям, либо сохраняющим, либо нарушающим исходное единство планов

### СТРУКТУРНЫЕ УРОВНИ ТЕКСТА

<i>План выражения</i>	фонемы	→ слоги	→ ритмические (тактовые) группы	→ интонационные периоды
<i>Грамматический план</i>	↑ морфемы	↑ → слово- формы	↑ → синтагмы	↑ → предложения
<i>План содержания</i>	↑ семемы	↑ → лексические значения	↑ → мотивы (про- позиции)	↑ → ситуации

ТЕКСТ

выражения, грамматической манифестации и содержания. Эти операции, затем, могут захватывать любые единицы каждого из трех планов - от минимальных до максимальных. Отсюда целесообразно дифференцировать, во-первых, и н т е г р а т и в н ы е vs. д е з и н т е г р а т и в н ы е, а во-вторых, м и к р о э л е м е н т н ы е vs. м а к р о э л е м е н т н ы е интертекстуальные операции.

К примеру, использование в "Венеции"-2 мотива сходящего на нет звука из "Преступления и наказания" ("...вот, наконец, кажется, и он затих" → "Теперь он стих...") имеет, с одной стороны, интегративный характер (поскольку Пастернак воспроизводит в своем стихотворении не только содержание, но и синтаксическую манифестацию этой пропозиции), а с другой стороны, сопровождается микроэлементными (осуществляемыми на отрезках текста меньших, чем предложение) морфолого-грамматическими преобразованиями (замена префикса в "затих", отбрасывание модальных слов и усилительного "и", синонимическая адвербиальная подстановка "теперь" вместо "вот").

Дезинтегративную интертекстуальную зависимость хорошо иллюстрирует сличение "Памяти Демона" со стихотворениями Белого, от которых текст Пастернака унаследовал слоговую (метрическую) структуру, почти полностью отсеченную от лексической структуры. В проекции на поэму Лермонтова то же стихотворение Пастернака должно быть опознано как сумма макроэлементных преобразований, которые схематизируют все многообразие ситуаций, описанных в antecedенте, свертывая их к нескольким ключевым мотивам.

Когда дезинтегративные операции заходят столь далеко, что сохраняют когерентность младшего и старшего текстов лишь в фоно-слоговой области (парономастическая интертекстуальность), тогда наличие интертекстуального соприкосновения делается гадательным. Так, можно лишь подозревать, что глагол "гудеть" в стихах Пастернака: "Парой крыл намечал, Где гудеть, где кончатся кошмару", - намекает на употребленное Лермонтовым в "Демоне" собственное имя "Гудал".

3.2.2.0. Уровневая модель позволяет идентифицировать семантико-языковые единицы и области интертекстуальных операций, но ничего не говорит о логической форме того изменения, в которое втягиваются элементы и связи пред-

шествующего текста.

Исчисление реляционных операций – дело будущего. Вероятно, под этим углом зрения было бы целесообразно рассмотреть трансформации следования, противопоставимости и сопоставимости термов.

Ниже предпринимается попытка набросать в первом приближении лишь исчисление терминальных операций. Такого рода процедуры можно подразделить на три класса:

- субституция элементов как таковых;
- субституция ценностного содержания элементов;
- субституция коммуникативных функций элементов. <sup>132</sup>

3.2.2.1. Логически допустимы шесть типов замещения одной единицы другой:

(а) в к л ю ч е н и е данного элемента в качестве подмножества в новое множество (сравнение Венеции с подводным царством в "Охранной грамоте" включает в себя сопоставление города с нимфой, предпринятое в "Venezianischer Morgen"; Пастернак производит расширение смыслового объема отправного сопоставления);

(b) в ы ч и т а н и е подмножества из исходного множества элементов ('книга' в пастернаковской статье "Несколько положений" сужает тот смысловой объем, который охватывается в тексте Белого понятием 'слово');

(с) с л о ж е н и е элементов, в процессе которого старый и новый термины или же термины, отдельные в источнике, согласуются между собой ('зурна' и 'лампада', называемые в лермонтовском "Демоне" вразбивку, выступают в "Памяти Демона" слитно: "У лампы зурна /.../ не справлялась");

(d) н е п у с т о е п е р е с е ч е н и е замещающих и замещаемых элементов (упоминание о каюте речного парохода при описании комнаты героя в автобиографической прозе Пастернака имеет общий семантический признак с мотивом комнаты-морской каюты в "Преступлении и наказании"; именно на непустых пересечениях основываются интертекстуальные контрасты, в том числе цитаты-антитезы);

(e) с о в п а д е н и е данных элементов с элементами создаваемого текста (в этом случае интертекстуальная трансформация элементов равна нулю, и тогда превращению может подвергаться их связь, как в разобранный мотиве поэта и хаоса);

(f) п у с т о е п е р е с е ч е н и е старых и новых элементов (это интертекстуальное преобразование ведет к аннулированию каких-либо слагаемых источника: ср. хотя бы обсуждавшееся выше отбрасывание Пастернаком модальных слов при перекодировке прозаического отрывка Достоевского в стихотворную речь).<sup>133</sup>

Понятно, что названные процедуры могут захватывать какие-либо составляющие любого из трех планов художественного высказывания. Понятно также, что писатель оперирует не на одном, но на двух или нескольких претекстах: это означает, что он не просто субституирует элементы отдельного источника, но и связывает между собой субституции, предпринятые применительно к разным источникам.

3.2.2.2. Если воспользоваться хорошо известной ценностно-семической тетрадой  $(+V, -V, \pm V, V_0)$ ,<sup>134</sup> то аксиологические субституции на оси текст-текст могут быть рассмотрены как перевод одной из этих величин в любую другую.<sup>135</sup> По ходу таких перекодировок ценностное содержание antecedента становится, следовательно:

(a) п о л о ж и т е л ь н ы м (ср. картины утра в "Венеции"-2 и в автобиографической прозе Пастернака);

(b) о т р и ц а т е л ь н ы м (ср. негативные корреляции между лермонтовским "Демоном" и пастернаковским перефразированием этой поэмы);

(c) а м б и в а л е н т н ы м (ср. мотивы рождения в "Venezianischer Morgen" и рождения-смерти в "Венеции"-2:

"...рождалась явь. Венеция /.../ Бросалась с набережных...") или

(d) н у л е в ы м (ср. отсутствие какого бы то ни было ценностного признака у фланеров в "Охранной грамоте" на фоне изображения негативного фланера в "Преступлении и наказании").

3.2.2.3. Остается теперь сказать о тех способах интертекстуальной субституции, посредством которых трансформируются коммуникативные функции элементов предшествующего произведения. Здесь мыслимы следующие преобразования:

(a) перемещение той или иной единицы высказывания в сферу а в т о к о м м у н и к а ц и и (в разобранных текстах Пастернака такой случай не встречается; ср., однако, мотив одиночества сверхъестественного существа у Лермонтова: "...И вновь остался он, надменный, Один, как прежде, во вселенной Без упо-



ванья и любви!.." – и реализацию того же смыслового комплекса в своего рода эгоцентрической речи у Белого: "Он кричал, что один /.../ Облака разнесли // этот жалобный крик...");

(b) переадресация сообщения а к т у а л ь н о м у (resp. квазиактуальному) п а р т н е р у п о д и а л о г у (ср.: "...намечал, Где гудеть, где кончатся кошмару → "Любимая - жуть! Когда любит поэт...");

(c) переадресация сообщения а б с т р а к т н о м у (не представимому здесь и сейчас) п а р т н е р у (ср. включение диалогической реплики Разумихина о комнате-каюте в обращенные к читателю слова автора "Охранной грамоты");

(d) перевод сообщения в план м е т а к о м м у н и к а - ц и и (ср. пересказ стихотворений о Венеции в концовке путевых глав "Охранной грамоты").

3.3. Предложенная модель интертекстуальных операций представляет собой (пусть очень грубую и далекую от законченности) концептуализацию контактов на оси текст-текст в качестве генеративного (а не просто реактивирующего знаки) процесса, а самого генеративного процесса – в качестве пути с ограниченной авторским выбором (и доступной для непосредственного исследовательского наблюдения) исходной областью, чем данная модель отличается от прочих гипотез о текстопорождении, берущих за отправной пункт язык в целом. Если трансформация архетипического содержания сообщает литературному произведению тематическую автоидентичность, то преобразования достигающихся от текстов-источников медиальных средств в их отношении к референтам создают эстетическую автоидентичность текста.

Самый выбор писателем тех или иных интертекстуальных операций корреспондирует с содержанием того сдвига, которым художественный текст подытоживает развертывание архетипической темы. По ходу переработки элементы предшествующих текстов приводятся в такой порядок, который отвечает финальной идее создаваемого произведения. Тематическое задание литературного произведения интратекстуально связывает в смысловое целое результаты интертекстуальных операций. Имеющие универсальный, безличный характер операции получают тем самым конкретную ф у н к ц и ю, определяемую аргументом, посредством которого младший писатель заново мотивирует архетипическую смысловую связь.

Напомним, что вывод в "Памяти Демона" отрицает антропоморфность сверхъестественного существа и вменяет ему новую (природную) форму. С этим согласуется как тот факт, что Пастернак использует оператор негации применительно к предикатам лермонтовской поэмы, с помощью которых там описывались эмоциональные (антропоморфные) действия Демона (ср.: "не рыдал", "тень не кривлялась" и т.п.), так и тот факт, что содержание этого источника получает у Пастернака новый план выражения, иную метрическую воплощенность (двух-трехстопный анапест Белого вместо отправного четырехстопного ямба). Соответственно: дезинтегративный подход к стихотворениям самого Белого перекликается с тем обстоятельством, что Пастернак изображает безвозвратное исчезновение антропоморфного "колосса" и, таким образом, аннулирует релевантность содержания, которым был наделен цикл "Великан", где подобное существо, хотя и не находит контакта с людьми, но тем не менее то и дело возвращается к попыткам включиться в родовую жизнь.

Нужно надеяться, что когда-нибудь на основе интертекстуальных представлений будет построена целая теория литературы, которая включит в себя соответствующим образом ориентированные учения о тропах и фигурах, о жанрах, родах и стилях, даже особую версификационную доктрину и многое другое. Новизна этой теории будет состоять в следующем. Всякая теория литературы базируется на допущении, что разные тексты могут быть сопоставлены друг с другом по какому-либо общему признаку. До сих пор сопоставимость текстового материала по преимуществу мыслилась как опосредованная медиаторами. Сходство текстов объяснялось за счет близости сопутствующих их порождению социально-исторических условий, за счет совпадения в психических структурах, которыми характеризуются личности авторов, или, наконец, за счет антропологических констант, изначально присущих человеческому сознанию (как, например, способность строить повествовательные алгоритмы) и проявляющих себя вне зависимости от времени и места создания литературного произведения. Если согласиться с мыслью о том, что медиация лежит в основе мифопорождения, то следовало бы признать, что текущие теории литературы содержат в себе реликты мифа. Между тем интертекстуально повернутая теория литературы взяла бы за точку отсчета непосредственный медиа-

торами контакт между литературными произведениями и тем самым освободила бы моделирование художественного мышления от мифогенного наследия. Это не означает, конечно же, что новая теория литературы будет игнорировать социологические, психологические и антропологические проблемы словесного творчества. Все три названные прочтения текста могут и должны присутствовать в ней, однако не *a priori*, но *a posteriori*.

3.4.0. К тем аспектам интертекстуальности, которые были перечислены в §3.1.3, необходимо добавить в заключение и аспект коммуникативный. Речь идет о том, каким образом писатель, совершая интертекстуальный акт, апеллирует к получателям художественной информации (к читателям, интерпретаторам, другим авторам). Эта апелляция может совершаться либо в открытой форме (интертекстуальный автокомментарий, графически выделенная цитата и т.п.<sup>136</sup>), либо в скрытой форме, о которой и будет сказано ниже.

3.4.1. Michael Riffaterre указывает на то, что отмеченный характер генезиса художественного текста приобретает прежде всего в таких последующих отрезках сообщения, которые не выводимы из предыдущих, но мотивированы лишь источниками:

*...la trace de l'intertexte /.../ consiste en des anomalies intratextuelles: une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte*<sup>137</sup> (подчеркнуто автором).

Проанализированный материал хорошо иллюстрирует это положение – ср. хотя бы асемантическое и при этом интратекстуально не мотивированное употребление творительного падежа в "Охранной грамоте" ("*...на вас уставлялось /.../ лицо черного венецианского платка*") как сигнал отсылки к роману "Идиот":

*Настасья Филипповна вышла /.../ бледная как платок; но большие черные глаза ее сверкали на толпу...*

Творительный сравнительный у Пастернака, разумеется, не перестает быть асемантическим, будучи спроецирован на приведенный кусок из романа Достоевского, но тем не менее становится в результате такой проекции стилистически интерпретируемым в качестве особой формы перефразирования регулярного сравнения с союзным словом.<sup>138</sup>

Еще один пример из того же ряда – мотив скорпиона в "Венеции"<sup>2</sup>, никак не подготовленный в предшествующих отрезках текста, но объяснимый, если обратиться к Байрону и истории Ипполита.

Сюда же следует отнести и такие места рассмотренных текстов, где автор сгущает неопределенность (допустим, обозначая актантов с помощью неопределенно-личных местоимений) или подчеркнуто отказывается сам понимать установленные им эквивалентности, - ср. подобного рода отрывок "Охранной грамоты" в связи с мотивом 'нешлифованного алмаза' из романа "Идиот":

Среди гулявших быстро и гневно проходили женщины /.../  
Их быстрая походка /.../ странно соответствовала черному дрожанию иллюминации в белых царапинах алмазных огоньков.

Недостаточно связаны также действия, изображаемые в качестве повторяющихся, однако не имеющие прецедентов в данном произведении, - ср. проецируемую Пастернаком на роман "Братья Карамазовы" реплику Устиньи в "Докторе Живаго":

А глухонемым и без вас нам глаза кололи, надоело слушать.

В той референтной ситуации, которая была названа эксплицированием претекста, функцию иллюстрируемых здесь интертекстуальных сигналов берут на себя нарушающие связность источника вкрапления из параллельного ему второго источника. Таков не обусловленный лермонтовским "Демоном" мотив 'тени-горбуньи' в "Памяти Демона", скорее всего, проникший в эксплицированный претекст из стихотворения Белого "На горах".

Можно утверждать, что писатель, снабжая получателя недостаточной информацией, передавая ему сообщение с дефектной когерентностью, моделирует адресата как носителя общей с адресантом памяти, как лицо, от которого требуется или ожидается, что оно восстановит нарушенную когерентность текста посредством обращения к текстам-антецедентам. Адресат и адресант обмениваются позициями. Идеальный читатель оказывается отождествленным с отправителем информации, с тем, кто придает художественному высказыванию связный характер. Автор, подменяющий интратекстуальную связь интертекстуальной, раскрывает себя как читателя, предстает в роли потребителя информации. Коммуникативный процесс делается обратимым.

Писатель конверсирует его точно так же, как он конверсирует последовательность данного и нового текстов и отношение знак - референт.

3.4.2. Наряду с недостаточной когерентностью, в качестве интертекстуального сигнала выступает также избыточная когерентность, которая создается двумя или более единицами, повторяющи-

мися внутри текста без тематического обоснования. И в данном случае идеальному реципиенту предлагается ликвидировать аномальную связность за счет учета претекстов, а сам автор обнаруживает себя как читателя. Гиперкогерентность воплощается многими способами. Назовем лишь некоторые из них:

(а) простой повтор лексических или лексико-грамматических единиц, не имеющий иконического или иного содержательного оправдания (ср. в только что процитированном фрагменте "Охранной грамоты" наречие "быстро" и идущее за ним плеонастическое прилагательное "быстрая" на фоне романа "Идиот", где подчеркивается стремительность движений Настасьи Филипповны: "мигом обернулась" и пр.; точно так же плеонастически Пастернак дважды использует слово "огромная" в вырастающем из стихотворения "Geburt Christi" описании гондолы);

(б) двойничество персонажей, не охарактеризованное идеологически (ср. в "Охранной грамоте" сходство между провожатым, который сопровождает рассказчика во время его первой прогулки по Венеции, и оберкельнером, прислуживавшим ему в Марбурге; по-видимому, это двойничество вводит в изображение Италии немецкую тему, которая затем реализуется в реминисценциях из поэзии Рильке);

(с) избыточное лексикализованное указание на повторность передаваемого действия или состояния<sup>139</sup> (ср. хотя бы неоднократно служившие примером стихи: "...хаос опять выползает на свет, Как во времена ископаемых", - где пара, образованная наречием "опять" и темпоральным сравнительным оборотом "как во времена ископаемых", оказывается плеонастичной).

3.4.3. Наконец, еще одна группа интертекстуальных сигналов формируется в силу совмещения гипо- и гиперкогерентности. Эту группу составляют звуковые повторы, анаграммирующие или этимологически обыгрывающие имена авторов-предшественников и названия источников.<sup>140</sup> Семантически интертекстуальные анаграммы и квази-анаграммы мотивированно участвуют в развертывании текста как имена классов, но не мотивированы (гипокогерентны) в роли имен собственных. В то же время звуковой строй анаграммируемого или этимологически обыгрываемого слова воспроизводится в двух или более местах текста, которые оказываются тем самым избыточно, в интратекстуальном плане не обусловленно, когерентными на фоно-

логическом уровне.

Обратимся за примером к стихотворению "Любимая - жуть!.." Оно не только сопоставлено поэме Маяковского "Облако в штанах", но и противопоставлено - там, где идет речь о среде обывателей,- поэзии еще одного футуриста - Шершеневича. Так, в стихах:

Он видит /.../  
 Как общелягушечью эту икру  
 Зовут, обрядив ее, паюсной,-

полемически переосмысливается тирада Поэта из драматического сочинения Шершеневича "Вечный жид" (1916):

Из уютной двуспальной славы, как вымах  
 Огромной руки, я удрал убежать за столетье вперед,  
 Потому что ласки хрустящих любимых  
 Облепили меня, как икра бутерброд.<sup>141</sup>

Эта интертекстуальная отсылка наследует статье "Вассерманова реакция", в которой Пастернак назвал Шершеневича "мечтательным обывателем" и критически отозвался о его поэзии как о творчестве, построенном на ассоциациях по сходству, но не по смежности<sup>142</sup>, - ср. в стихотворении "Любимая - жуть!.." полемику, направленную именно против метафорического переноса значения, вуалирующего сущность обозначаемого явления ('лягушечья икра' → 'паюсная').

Под таким углом зрения содержащаяся в обсуждаемом стихотворении Пастернака этимологическая фигура "трутнями трутятся" перестает быть только сугубо выразительным приемом: по всей видимости, ей предназначалось "снизить" этимологический образ имени "Шершеневич" в рамках одного и того же вида перепончатокрылых (шершень → трутень).<sup>143</sup>

#### 4. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ДИАХРОНИЯ. РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ

4.0. Ниже будут проанализированы некоторые интертекстуальные особенности, свойственные постсимволистской художественной системе в той ее манифестации, которую она нашла в идиолекте Пастернака. Этот анализ призван наметить путь, который – при дальнейшем расширении исследуемого материала – мог бы привести от ахронного, универсалистского понимания интертекстуальных отношений к различению их диахронических типов, специфичных для каждой из сменяющих одна другую художественных эпох. Приступая к попытке согласовать между собой системно-диахронический и интертекстуальный подходы к словесному творчеству, рассмотрим вначале несколько примеров реконструктивной интертекстуальности у Пастернака.

4.1.1.1. В стихотворном цикле "Волны" (1931) Пастернак эксплицитно ссылается на плач Ярославны из "Слова о полку Игореве":

Ты – край, где женщины в Путивле  
Зегзицами не плачут впредь,  
И я всей правдой их счастливлю,  
И ей не надо прочь смотреть (350).

Вместе с тем процитированная строфа содержит в себе не бросающийся в глаза отклик на стихотворение Вл. Соловьева "Ответ на "Плач Ярославны"":

Пускай Пергам давно во праже,  
Пусть мирно дремлет тихий Дон:  
Все тот же ропот Андромахи,<sup>144</sup>  
И над Путивлем тот же стон.

Пастернак подвергает негации соловьевскую тему повторяющейся повсеместно и во все времена горькой женской доли ("...над Путивлем тот же стон" → "...где женщины в Путивле /.../ не плачут впредь"), маскируя, однако, полемику за счет того, что вставляет в свой текст две лексические единицы первоисточника, из которых одна ('зегзица') вообще не имела места в "Ответе на "Плач Ярославны"", а вторая ('плакать') была замещена там по аналогии ("стон"), – ср.:

На Дунаи Ярославнынь глась слышитъ, зегзицею незнаемь  
рано кычетъ. "Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви"/.../  
Ярославна рано плачетъ въ Путивлѣ...<sup>145</sup>

Тем самым Пастернак производит на оси: примарный претекст → секундарный претекст своего рода лексическую десубституцию, возвращается к той точке отсчета, откуда началось диахроническое движение художественного смысла, и заново, **отлично от Вл.**

Соловьева, перетолковывает "Слово о полку Игореве". Разбираемый отрывок из "Волн" строится так, как если бы он не зависел от "Ответа на "Плач Ярославны"".

Стихотворение Вл. Соловьева в качестве звена, посредующего между "Словом о полку Игореве" и "Волнами", принципиально устраняется из восприятия идеального читателя: взывающая к объяснению гипокогерентность пастернаковского текста (нарушение местоименной связности: "женщины" → "я /.../ их счастливлю", но "...ей не надо прочь смотреть") нацеливает ожидаемого реципиента исключительно на примарный источник (перевод множественного числа личного местоимения в единственное мотивирован "Словом о полку Игореве", где женский образ не собирателен).

Все же контакт пастернаковских стихов с "Ответом на "Плач Ярославны"" не подлежит сомнению. Главу "Волн", в которой присутствует реминисценция из "Слова о полку Игореве", открывает парадоксальный мотив рядом стоящего далекого будущего:

Ты рядом, даль социализма.  
Ты скажешь - близь? (349).

Этот вступительный смысловой комплекс конверсирует и преобразует в диалогическую форму финальную часть "Ответа на "Плач Ярославны"", отводящую далекому прошлому роль времени, значимого для настоящего:

Свое уж не вернется снова,  
Немеют близкие слова,-  
Но память дальнего билого  
Слезой прозрачною жива. 146

Семантические преобразования, в которые было втянуто в "Волнах" стихотворение Вл. Соловьева, вместе составляют некое подобие импликации: 'если рядом расположено не далекое прошлое, но далекое будущее, то повтор исторического прецедента в современности невозможен'. 147

4.1.1.2. Та же, что в "Волнах", техника интертекстуальной работы с первичным и вторичным(и) источниками прослеживается и в других случаях обращения Пастернака к "Слову о полку Игореве". В прозаическом отрывке "Три главы из повести" (1922), описывающем начало Первой мировой войны, герои обсуждают толкование Девы-Обиды:

Серел рассвет. Окурки ползли в чай. Облака таяли. Муха обжигала стекло зернами колкого, необмолоченного жужжания.



- Валя, это в "Полку Игореве" - Дева Обида?
- Да, кажется.
- Почему же именно - обида? Вам понятно?
- Это переводят - беда.
- Как это так - переводят? Слава те Господи, язык один.<sup>148</sup>

Прочитированный диалог ведет нас к комментарию, которым снабдил соответствующее место "Слова о полку Игореве" А.А.Потебня:

*Бѣда* в смысле мифологич/еской/ личности тоже понятно, и нельзя доказать, что автор *Сл/ова/* о п/олку Игореве/ знал только Обиду, а не Беду.<sup>149</sup>

Именно уравнивание 'обида' и 'беды' у А.А.Потебни легло в основу блоковских "Скифов":<sup>150</sup>

Вот - срок настал. *Крылами бьет беда,*  
И каждый день *обида* множит.<sup>151</sup>

Итак, подобно тому как в "Волнах" отвергается соловьевское восприятие "Слова о полку Игореве", в "Трех отрывках из повести" первоисточник освобождается от перекодировки, начатой А.А.Потебней и канонизированной Блоком.<sup>152</sup>

4.1.1.3. К разбору двойной ссылки Пастернака на "Слово о полку Игореве" и на стихотворение Вл. Соловьева остается добавить следующее. Интертекстуальная установка, которая предусматривает возвращение от вторичного antecedента к первичному и новое, отклоняющееся от источника-посредника, осмысление первоисточника, согласуется в "Волнах" с темой возвращения лирического субъекта к исходному рубежу его движения (в московскую квартиру) и переоценки начальной точки пути:

Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть.  
Войду, сниму пальто, опомнюсь,  
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоробость  
Пройду насквозь, пройду, как свет.  
Пройду, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет.

Пускай пожизненность задачи,  
Врастающей в заветы дней,  
Зовется жизнью сидячей,-  
И по такой, грущу по ней.

Опять знакомостью напева  
Пахнут деревья и дома.  
Опять направо и налево  
Пойдет хозяйничать зима /.../

Опять опавшей сердца мышцей  
Услышу и вложу в слова,  
Как ты ползешь и как дымишься,

Встаешь и строишься, Москва.

И я приму тебя, как упряжь,  
Тех ради будущих безумств,  
Что ты, как стих меня зазубришь,  
Как быть, запомнишь наизусть.

-----

Здесь будет облик гор в покое,  
Обман безмолвья, гул во рву;  
Их тишь; стесненное, крутое  
Волнение первых рандеву (344-345).

Развивая названную тему, Пастернак вступает в полемику со стихотворением Брюсова "У себя" из книги "Urbi et orbi" (причем в рифмах первых двух строф пастернаковского отрывка о московской квартире как будто зашифровано имя "Брюсов": четные рифмы начального четверостишия содержат в себе стоящий под ударением звуковой комплекс 'рус'/'р'ус' ("грусть"/"озарюсь"), а нечетные рифмы последующего - сочетание 'бр' ("тонкоробость"/"образ")):

Так все понятно и знакомо,  
Ко всем изгибам глаз привык;  
Да, не ошибся я, я - дома:  
Цветы обоев, цепи книг...

Я старый пепел не тревожу,-  
Здесь был огонь и вот остыл.  
Как змей на сброшенную кожу,  
Смотрю на то, чем прежде был.

Пусть много гимнов не допето  
И не исчерпано блаженств,  
Но чую блеск иного света,  
Возможность новых совершенств!

Меня зовет к безвестным высям  
В горах поющая весна,  
А эта груды женских писем  
И нежива, и холодна!

Лучей зрачки горят на росах,  
Как серебром все залито...  
Ты ждешь меня у двери, посох!  
Иду! иду! со мной - никто!<sup>153</sup>

Если для Брюсова дом - это такая пространственная область, в которой лирический субъект пребывает лишь временно, которую он покидает ради вольной кочевой жизни, то для Пастернака московская квартира, напротив, - место, где лирическое "я" остается навсегда, отрекаясь от свободы ("И я приму тебя, как упряжь...").<sup>154</sup>

Конверсирование общей темы брюсовского стихотворения поддержано в "Волнах" конверсным же преобразованием отдельных его мотивов, совершающимся в семантических рамках одинакового у

обоих поэтов противопоставления дом/горы, в котором первый член дан как 'знакомое' ("Так все понятно и знакомо /.../ я - дома" ≅ "Опять знакомостью налева Пахнут /.../ дома"), а второй элемент - как неизвестное, впервые увиденное: "Меня зовет к *безвестным* *висям* *В горах* поющая весна" ≅ "Здесь будет облик *гор* /.../ *Волненье первых рандеву*" (но при этом Пастернак, по контрасту с источником, локализует признак 'быть мелодично звучащим' не в природном, а в городском пространстве).

Мотив самоотчуждения, реализованный Брюсовым в сравнении ("Как змей на сброшенную кожу, Смотрю на то, чем прежде был"), превращается у Пастернака в мотив припоминания и обретения прежнего "я"-образа ("Войду, сниму пальто, опомнюсь..."); разнонаправленным психическим процессам и в том и в другом случаях сопутствует отбрасывание внешней оболочки, которая в "Волнах" не метафоризована (кожа змеи vs. пальто; ср., однако, пастернаковский глагол "ползешь" в применении к пространству города). Сходно: затухание домашнего огня и появление света вдаль ("Здесь был огонь и вот остыл /.../ Но чую блеск иного света") сопоставимы с обратным этому проникновением света извне в дом ("Войду /.../ огнями улиц озарюсь. Перегородок тонкоробость /.../ пройду, как свет").

Наконец, брюсовский отказ от доведения до конца некогда начатой творческой работы ради новой ("Пусть много гимнов не допето /.../ Но чую /.../ Возможность новых совершенств") замещается в тексте Пастернака идеей непрерывного, подчиненного единой целеустановке, "каторжного" труда художника ("Пускай пожизненность задачи /.../ Зовется жизнью сидячей, - И по такой, грущу по ней /.../ Опять /.../ Услышу и вложу в слова..."); в то же время на синтаксическом уровне "Волны" сохраняют здесь унаследованную от стихотворения "У себя" уступительную конструкцию.

Брюсовское стихотворение лишь одна из многих манифестаций инвариантной темы символизма, изображавшего субъекта как никогда не достигающего конечного пункта движения, неукорененного в пространстве-времени, отчужденного от предметов, с которыми он мог бы себя идентифицировать.<sup>155</sup> Для дальнейшего изложения важно, что та интертекстуальная техника, которая была проиллюстрирована на примере переработки в "Волнах" "Слова о полку

Игореве" и "Ответа на "Плач Ярославны"" , даже если она и не применена непосредственно к символистскому материалу, коррелирует по своему объективному содержанию с антисимволистской идейной направленностью творчества Пастернака.

4.1.2.1. Рассмотрим теперь приемы реконструктивной интертекстуальности, к которым Пастернак прибегает в одном из стихотворений так называемой "гражданской триады":

Столетье с лишним - не вчера,  
А сила прежняя в соблазне  
В надежде славы и добра  
Глядеть на вещи без боязни.

Хотеть, в отличие от хлыща  
В его существованьи кратком,  
Труда со всеми сообща  
И заодно с правопорядком.

И тот же тотчас же тупик  
При встрече с умственной ленью,  
И те же выписки из книг,  
И тех же эр сопоставленья.

Но лишь сейчас сказать пора,  
Величьем дня сравненье разня:  
Начало славных дней Петра  
Мрачили мятежи и казни.

Итак, вперед, не трепеща  
И утешаясь параллелью,  
Пока ты жив и не моща,  
И о тебе не пожалели (377).

Этот текст не только цитирует пушкинские "Стансы", но и откликается на цитирование "Стансов" в стихотворении Вяч. Иванова "Палачам" (1906) из сборника "Cor ardens" (ср. вынесенную Пастернаком в первую строку темпоральную оппозицию "сто-летье с лишним" vs. "вчера", которая членит прошлое на две - удаленную и ближайшую области и тем самым намекает на соотнесенность во времени источников произведения):

В надежде славы и добра  
Гляжу вперед я без боязни:  
Истлеет древко топора;  
Не будет палача для казни.

И просвещенные сердца  
Извергнут черную отраву,-  
И вашу славу и державу  
Возненавидят до конца.

Бичуйте, Ксерксы, понт ревучий!  
И ты, номадов дикий клан,  
Стрелами поражая тучи,

Бессильный истоци колчан!

Так! Подлые вершите казни,  
Пока ваш скиптр и царство тьмы!  
Вместите дух в затвор тюрьмы! -  
Гляжу вперед я без боязни.<sup>156</sup>

Как Пастернак, так и Вяч. Иванов подхватывают одну и ту же строфу "Стансов", но при этом в инвективе "Палачам" частично выпускаются и частично видоизменяются последние стихи этой строфы ("Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни"<sup>157</sup>), поскольку здесь имеется в виду историческая ситуация (эпоха революции 1905-7 гг), негативно аналогичная той, которая легла в основу пушкинского текста (время, наступившее после восстания Декабристов). Хотя Пастернак воссоздает обе половины пушкинской строфы, тем не менее он делает это вразбивку и, подобно Вяч. Иванову, цитирует в начале своего стихотворения только первые две строки "Стансов". Существенно, что цитирование сопровождается отходом от оригинала: Пастернак вставляет на место пушкинского слова "вперед" ("Гляжу вперед я без боязни") предложное сочетание "на вещи", с которым затем пересекается на звуковом уровне серия рифм: "хлыща", "сообща", "трепеща", "моща". Весьма правдоподобно, что предпринятое Пастернаком преобразование отправного словесного материала было вызвано квазиэтимологическим обыгрыванием имени "Вячеслав" (ср. предшествующую строку: "В надежде славы и добра...").<sup>158</sup> Образцом для этой квазиэтимологии могло послужить адресованное Вяч. Иванову стихотворное послание Сологуба, где также соединяются "вещи" и "слава":

Реет имя ВЯЧЕСЛАВ.  
Вящий? Вещий?  
Прославляющий ли вещи?  
Вече? иль венец?  
Слава? слово? или слать?<sup>159</sup>  
Как мне знаки разгадать?

Текст Вяч. Иванова и открывается и замыкается одной и той же цитатой из "Стансов" ("...Гляжу вперед я без боязни"), за счет чего воспроизведение чужого слова превращается из интертекстуального в интратекстуальное явление. Пастернак усложняет эту кольцевую композицию. Он не обрамляет стихотворение одинаковой цитатной лексикой, но лишь восстанавливает в последнем четверостишии выпавшее из вступительной строфы слово "вперед".

Тем самым лексическая кольцевая композиция вторичного источни-

ка сохраняет свой след у Пастернака и одновременно переделывается так, что пушкинская цитата не повторяется, но развертывается по мере движения текста (ср. также использование в завершающих частях стихотворений "Палачам" и "Столетье с лишним - не вчера..." сходных суммирующих слов на фоне одной и той же синтаксической конструкции с придаточным предложением, ограничивающим возможность во времени: "Так! Подлые вершите казни! Пока ваш скиптр..." → "Итак, вперед, не трепеща /.../ Пока ты жив...").

Вяч. Иванов повернул пушкинскую тему просвещенного самодержавия антимоноархически, развил свой текст контрастно по отношению к "Стансам", констатировав продолжение 'казней' в настоящем. Пастернак аннулировал семантическое содержание ближайшего источника (вследствие чего отсылка к стихотворению Вяч. Иванова приобрела формально-композиционный и формально-грамматический, а в целом неявный характер) и возобновил тему удаленного претекста (ср. тождественную технику интертекстуальной десубституции, отмеченную применительно к "Волнам"). Однако Пастернак не просто приурочил "казни" - вслед за "Стансами" и вразрез с Вяч. Ивановым - к начальной, пройденной поре переживаемого поэтом исторического периода, но и оценил пушкинскую надежду на их прекращение как преждевременную. Лишь текущая современность выступает как потенциальный аналог и суперлатив "дней Петра". По Пастернаку, циклический ход событий, на который рассчитывал Пушкин, не подтвердился историей, не нашел места в прошлом, но допускается в желательном будущем.

4.1.2.2. Наряду с эксплицитными выдержками из "Стансов", стихотворение "Столетье с лишним - не вчера..." содержит в себе имплицитные пересечения с поэзией Пушкина. Таков, в частности, мотив "труда со всеми сообща". Во-первых, он восходит все к тем же "Стансам", изображающим царя-плотника (ср.: "Он всеобъемлющей душой На троне вечный был работник"). Вместе с тем этот мотив подменяет монарха-труженика художником, жаждущим влиться в общее дело (изображающий вместо изображаемого), и потому, во-вторых, противоречит пушкинским текстам, где поэт провозглашается 'царем' и противопоставляется 'толпе' с ее повседневными нуждами ("Поэт и толпа", "Поэту"). Однако в следующей, третьей строфе ("И тот же тотчас же тулик при встрече

с умственной ленью") Пастернак присоединяется к пушкинской критике народа, усвоенной им из стихотворения "Поэт и толпа":

Кругом народ непосвященный  
Ему бессмысленно внимал.

И толковала чернь тупая:  
Зачем так звучно он поет?— 160

и маркирует интертекстуальную зависимость: "чернь тупая" → "тупик" (интеллектуальной инертности), прямо отождествляя себя с предшественником ("*тот же /.../ тупик*").

Диалог "Поэт и толпа" отразился и в стихотворении "Палачам", но если Пушкин возлагал вину за бесправное положение народа на сам народ:

Для вашей глупости и злобы  
Имали вы до сей поры  
*Бичи, темница, топора*;-  
Довольно с вас, рабов безумных!-

то Вяч. Иванов упоминает перечисленные в претексте орудия наказания, дабы переадресовать обвинение власть имущим: "Истлеет древко *топора /.../ Бичуйте*, Ксерксы, понт ревучий /.../ Пока ваш скиптр и царство *тьма!* Вместите дух в затвор *тюрьма!*" (в последних двух строках рифма "тьмы"-"тюрьмы" расщепляет и одновременно соединяет в звуковом повторе семемы, из которых складывается лексическое значение 'темница'). Постоянное и оправданное бесправие становится у Вяч. Иванова временным и незаконным.

Было бы естественно предположить, что самое сцепление двух пушкинских стихотворений было воспринято Пастернаком от Вяч. Иванова. С другой стороны, такой догадке пока не хватает основательности. Вяч. Иванов и Пастернак развивают различные темы стихотворения "Поэт и толпа": для первого актуальна обсуждаемая Пушкиным ситуация "народ и правители", для второго - "народ и художник". Данный пушкинский текст учитывается Пастернаком вне сколько-нибудь заметных лексических или иных перекличек с той его переделкой, которую предпринял Вяч. Иванов. Тем не менее можно утверждать, что Пастернак не упустил из виду контакт между стихотворениями "Поэт и толпа" и "Палачам", не случайно контаминировал те же пушкинские тексты, которые совместил между собой Вяч. Иванов, но произвел аннулирующую операцию на претексте-посреднике, устранив его из цепи литературной преем-

ственности.

Дело в том, что тема "народ и художник" у Пастернака двуслойна: ее реализация отправляет нас как к Пушкину, так и к статье Вяч. Иванова "О веселом ремесле и умном веселии"<sup>161</sup> (1909). Взяв иную, чем в стихотворении "Палачам" пушкинскую тему, но в то же самое время обратившись к ее толкованию, выдвинутому в ином сочинении Вяч. Иванова, Пастернак тем самым компенсировал пустое пересечение его текста с претекстом-посредником, благодаря чему у реципиента открывается возможность опознать отсутствие этого пересечения как значимое, как особый прием переработки (а не просто игнорирование) поступающей из прошлого эстетической информации.

Статья "О веселом ремесле и умном веселии" послужила Пастернаку образцом для двузначной оценки пушкинского отношения к народу. Именно вслед за Вяч. Ивановым Пастернак приписывает Пушкину желание участвовать во всеобщем труде и мотивирует пушкинскую проповедь самодовлеющего творчества тем, что художники не находят в обществе ответного стремления к умственному труду, необходимому для понимания искусства; ср. интерпретацию стихотворения "Поэту" в статье "О веселом ремесле и умном веселии":

...художник истинный /.../ есть ремесленник, и психология его, прежде всего, - психология ремесленника: он нуждается в заказе не только вещественно, но и морально, гордится заказом и, если провозглашает о себе подчас, что "царь" и, как таковой, "живет один", - то лишь потому, что сердится на неудовлетворенных его делом или не идущих к нему заказчиков /.../

Самовозвеличивание художника - естественное противодействие таланта, всегда прозорливого и к себе взыскательного, непризнанию близоруких и высокомерных оценщиков и косной неподатливости потребителей и - как таковое противодействие - знакомо нам во все эпохи искусства.<sup>162</sup>

Когда идейные позиции Пастернака и Вяч. Иванова совпадают или близки одна другой, тогда контакт со статьей отображается в стихотворении лишь косвенно - в синонимических соответствиях с источником: так, в строке: "...При встрече с *умственной лежью*", - перефразируется словосочетание "*косная неподатливость потребителей*". Аналогичным образом: характеристика, которой Пастернак наделяет антипода лирического субъекта ("Хотеть, в отличие от *хлица* В его существовании *кратком*, *Труда* со



всеми сообща..."), синонимически "снижает" определение "декадентства", противопоставленного Вяч. Ивановым грядущему "преодолевающему индивидуализм" искусству:

Что касается идейного содержания /.../ движения, оно провозгласило индивидуализм, понятий, если можно так выразиться, как интеллектуальное *донжуанство*, и все охватывало в мимолетности самодовлеющих "мигов", в самоценных и своеначальных "мгновенностях".<sup>163</sup>

И, наоборот, общие в статье и стихотворении лексико-морфологические элементы появляются там, где позиции авторов расходятся. Пастернак, вообще, не допускает оправдываемого Вяч. Ивановым 'самовозвеличивания художника', атрибутируя признак 'величия' текущей современности, и придает отрицательную коннотацию слову 'встреча', которое выражало в статье мысль о наступающей консолидации создателей и потребителей эстетических ценностей:

Искусство идет навстречу народной душе /.../ душа его /народа,- И.С./ раскроется и в художестве, от него идущем, им возванном. Тогда встретится наш художник и наш народ.<sup>164</sup>

4.1.3.0. По сравнению с уже разобранными текстами Пастернака начала 30-х гг, стихотворение "Гефсиманский сад", заканчивающее роман "Доктор Живаго", представляет собой гораздо более многосоставный подукт интертекстуальных операций. Этот текст реконструирует не одно, но сразу несколько преобразований первичного источника в последующей литературе:

Мерцаньем звезд далеких безразлично  
 Был поворот дороги озарен.  
 Дорога шла вокруг горы Масличной,  
 Внизу под нею протекал Кедрон.

Лужайка обрывалась с половины.  
 За нею начинался Млечный путь.  
 Седые серебристые маслины  
 Пытались вдаль по воздуху шагнуть.

В конце был чей-то сад, надел земельный.  
 Учеников оставив за стеной,  
 Он им сказал: "Душа скорбит смертельно,  
 Побудьте здесь и бодрствуйте со Мной".

Он отказался без сопротивления,  
 Как от вещей, полученных взаймы,  
 От всемогущества и чудотворства,  
 И был теперь, как смертные, как мы.

Ночная даль теперь казалась краем  
 Уничтоженья и небытия.  
 Простор вселенной был необитаем,

И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,  
Пустые, без начала и конца,  
Чтоб эта чаша смерти миновала,  
В поту кровавом Он молил Отца.

Смягчив молитвой смертную истому,  
Он вышел за ограду. На земле  
Ученики, осиленные дремой,  
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: "Вас Господь сподобил  
Жить в дни Мои, вы ж разлеглись, как пласт.  
Час Сына Человеческого пробил.  
Он в руки грешников Себя предаст.

И лишь сказал, неведомо откуда  
Толпа рабов и скопище бродяг,  
Огни, мечи и впереди - Иуда  
С предательским лобзаньем на устах.

Петр дал отпор мечом головорезам  
И ухо одному из них отсек.  
Но слышит: "Спор нельзя решать железом,  
Вложи свой меч на место, человек.

Неужто тьмы крылатых легионов  
Отец не снарядил бы Мне куда?  
И, волоска тогда на Мне не тронув,  
Враги рассеялись бы без следа.

Но книга жизни подошла к странице,  
Которая дороже всех святых.  
Сейчас должно написанное сбыться,  
Пусть же сбудется оно. Аминь.

Ты видишь, ход веков подобен притче  
И может загореться на ходу.  
Во имя страшного ее величья  
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,  
И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.<sup>165</sup>

Если зависимости "Гефсиманского сада" от первоисточника (от Четвероевангелия и Апокалипсиса) были прослежены в научной литературе в достаточной мере, то из множества вторичных antecedentов текста, перелагающих гефсиманский эпизод, внимание исследователей (Horst Röhling и Per Arne Bodin) привлек лишь один - стихотворение Рильке "Der Ölbaum-Garten".<sup>166</sup>

4.1.3.1. Убедительными выглядят далеко не все интертекстуальные параллели, которые проводят Н. Röhling и Р. А. Bodin, сближая произведения Рильке и Пастернака. Однако не приходится сомневаться в том, что именно вслед за Рильке Пастернак атрибу-

тировал космосу 'безразличие' к страданиям Христа:

Мерцаньем звезд далеких безразлично  
 Был поворот дороги озарен.

...Ach es kam die Nacht  
 und blätterte *gleichgültig* in den Bäumen.<sup>167</sup>

Пастернак следует за Рильке не только тогда, когда он изображает неоднородность того, что дискретно ('далекие звезды' vs. Христос), но и в том случае, когда описывает в качестве гомогенных те явления (Христос среди деревьев), которые граничат друг с другом в пространстве (этот последний момент Н. Röhling и Р. А. Bodin не эксплицируют). В то время как у Рильке листва деревьев и покрытый пылью герой совпадают по цвету:

Er ging hinauf *unter dem grauen Laub*  
*ganz grau* und aufgelöst im Ölgelände  
 und legte seine Stirne voller Staub  
 tief in das Staubigsein der heißen Hände,-

у Пастернака субъект и его ближайшее окружение оказываются подобными в их общей устремленности в космос, а цветовая характеристика, избыточно удвоенная ("седые, серебристые"), сохраняется лишь применительно к внешней среде:

Седые серебристые маслины  
 Питались вдале по воздуху шагнуть /.../  
 И, глядя в эти черные провалы,  
 Пустые, без начала и конца /.../  
 В поту кровавом Он молил Отца.

Заменяя основание сопоставления в паре Христос-роща олив, Пастернак тем не менее остается (интерсистемно, но не интертекстуально) в пределах семантического репертуара символистской поэзии, общим местом которой был мотив движущихся вместе с персонажами деревьев; см. хотя бы - соответственно - стихотворение Брюсова "Осенний день был тускл и скуден..." и ритмическую прозу Александра Добролюбова из его книги "Natura naturas. Natura naturata":

Шли тополя по придорожью  
 Ветрам зимы обнажены /.../  
 Мы шли, глядя друг другу в очи...<sup>168</sup>

Купа плачущих ив следует за гробом. Незабудки торопливо бегут около коней. Гордый клен наклонил голову, звезды плачут, и рвутся к ней их золотые ручонки.<sup>169</sup>

4.1.3.2. Центральное в стихотворении Рильке представление о Христе, брошенном на произвол судьбы Богом-Отцом, не вытекает

из Евангельских текстов. Более того, Рильке вступает в прямой интертекстуальный спор с Евангелием от Иоанна (17, 21), отвергая сопричастие Отца в Христе, и с Евангелием от Луки (22, 14), отрицая явление ангела Христу, молящемуся в Гефсиманском саду:

Ich finde Dich nicht mehr. *Nicht in mir, nein.*  
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.  
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,  
den ich durch Dich zu lindern unternahm,  
der Du nicht bist. O namenlose Scham.../.../

Denn *Engel kommen nicht* zu solchen Betern,  
und Nächte werden nicht um solche groß.  
Die Sich-Verlierenden läßt alles los,  
und sie sind preisgegeben von den Vätern  
und ausgeschlossen aus der Mütter Schoos.

Тема не найденного Христом Бога-Отца восходит, в частности, к циклу сонетов Нерваля "Le Christ aux oliviers":<sup>170</sup>

Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres  
bras  
Sous les arbres sacrés, comme font les poètes,  
Se fut longtemps perdu dans ses douleurs muettes,  
Et se jugea trahi par des amis ingrats;  
Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas  
Rêvant d'être des rois, des sages, des  
prophètes...  
Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes,  
Et se prit à crier: "Non, Dieu n'existe pas!"  
Ils dormaient. "Mes amis, savez-vous *la nouvelle?*  
J'ai touché de mon front à la voûte éternelle;  
Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des  
jours!  
"Frères, je vous trompais: Abîme! abîme! abîme!  
Le Dieu manque à l'autel où je suis la victime...  
Dieu n'est pas! Dieu n'est pas!" Mais ils  
dormaient toujours!..<sup>171</sup>

Можно без колебаний сказать, что Пастернак уловил тематическую зависимость стихотворения Рильке от цикла Нерваля, коль скоро извлеченные им из "Le Christ aux oliviers" мотивы черной космической бездны (i), необитаемости вселенной (ii), небытия (iii), а также, вероятно, Млечного пути (iv) дополняют и связно развертывают мотив 'безразличия' космоса к участи Христа, перешедший в "Гефсиманский сад" из "Der Ölbaum-Garten"; ср.:

(i) ..."*Abîme! abîme! abîme!*" /.../  
"En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite  
Vaste, noir et sans fond"...

- (ii) ... "Mais nul esprit n'existe en ces immensités".
- (iii) "Un arc-en-ciel étrange entoure *ce puits sombre*,  
Seuil de l'ancien chaos dont *le néant* est l'ombre,  
Spirale engloutissant les Mondes et les Jours!"
- (iv) ... "Tout est mort! J'ai parcouru les mondes;  
Et j'ai perdu mon vol dans leurs *chemins lactés*"... 172

Пастернак, однако, не просто поддерживает ту трактовку гефсиманского эпизода, которую выдвинули Нерваль и Рильке, но возвращается к Священному Писанию, среди прочего перефразируя Матфея (26, 53): "Неужто тьмы крылатых легионов Отец не снарядил бы мне сюда?" Одиночеству Христа по отношению к космосу Пастернак придает в конечном счете близкий к каноническому смысл: Христос не покинут Всемогущим, но сам жертвует 'всемогуществом'. Замещение значений, явленных во вторичных источниках, значениями первоисточника происходит здесь *in praesentia*, на синтагматической оси стихотворения, а не по парадигматическому принципу, как в поэзии 30-х гг, где отбор лексико-семантических единиц из двух конкурирующих в интертекстуальной парадигме antecedентов - раннего и позднего - завершался тем, что до читательского сознания доводилась по преимуществу лишь связь текста с удаленным претекстом.

По мере отхода от Нерваля и Рильке Пастернак привносит в словарь этих поэтов коннотации, противоположные исходным. Эпитет Нерваля "vagabondes" ("Un souffle vague émeut les sphères vagabondes...") перекодируется Пастернаком в имя, которое соотнесено не с космически чуждым, как эпитет, но с чуждым на земле:

И лишь сказал, неведомо откуда  
Толпа рабов и скопище бродяг .

Смягчение тоски-грусти, не обретенное Христом, согласно Рильке, из-за отсутствия Бога-Отца ("Ich bin allein mit aller Menschen Gram, // den ich durch Dich zu lindern unternahm, // der Du nicht bist"), превращается в "Гефсиманском саду" Пастернака в результативное действие:

Смягчив молитвой смертную истому,  
Он вышел за ограду.

4.1.3.3. Наряду с произведениями Нерваля и Рильке, в число секундарных источников пастернаковского текста прямо или косвенно входят и русские стихотворные переложения гефсиманского эпи-

зода, среди которых в первую очередь заслуживает быть названной "Гефсиманская ночь" (1884) Минского.

Наиболее очевидным образом интертекстуальная связь с короткой поэмой Минского проступает у Пастернака в четверостишие, рисующем пленение Христа; ср. концовку "Гефсиманской ночи":

Он разбудил учеников  
И молвил: "Час мой наступает".  
И чу! им слышен звук шагов,  
К ним звон оружия долетает.  
Мелькнули факелы в кустах,  
Сноп света вырвался оттуда.  
И вот - с улыбкой на устах  
Из мрака крадется Иуда... 173

Как и Минский, Пастернак ставит в рифменную позицию предположное сочетание "на устах" и имя "Иуда", которое зарифмовано в сравниваемых текстах с одноплановыми словами: "оттуда" → "откуда" ("И лишь сказал, неведомо откуда Толпа рабов и скопище бродяг, Огни, мечи и впереди - Иуда С предательским лобзаньем на устах"). Обращению Христа к ученикам у обоих поэтов предшествует глагол 'разбудить', отсутствующий в Евангелиях, хотя и не противоречащий им ("Он разбудил учеников И молвил..." → "Он разбудил их /.../ И лишь сказал...").

Появление Иуды в финальных строфах поэмы Минского эквивалентно появлению "злобного духа" в ее начальной части (ср. в том и другом отрезках этого текста мотив кустов, из которых к Христу выходят его антагонисты):

И вот, уж миновав Иосафат пустой,  
Он полгоры прошел, скорбя невыразимо,  
Как вдруг из тьмы кустов, ученикам незримо,  
Явился злобный дух...

В многословных монологах Дух зла пытается отвлечь Христа от подвига самопожертвования; поглощенному празднованием Пасхи земному граду противопоставляется следящий за исходом единоборства град небесный, изображение которого завершает сцены искушения:

Душа скорбела в нем смертельно,  
С чела катился пот кровавою струей,  
И ум изнемогал от тяжкого боренья.  
И вся вселенная в те горькие мгновенья  
Недвижно замерла, молчала и ждала /.../  
И там, на небесах, в селеньях жизни горней,  
Настало царство тишины.

Пастернак опускает тему искушения Христа, не соответству-

ющую контексту евангельского моления о чаше, и сигнализирует о проведении этой интертекстуальной операции тем, что так или иначе реактивирует в своем стихотворении семантические элементы, обрамляющие в поэме Минского монологи искусителя. Из предшествующего монологам смыслового комплекса Пастернак отбирает мотив "половинного" пространства, который у обоих поэтов устанавливает корреляцию между местом действия и самим действием Христа, добровольно принимающего преждевременную смерть ("Он полгоры прошел..." → "Дорога шла вокруг горы Масличной /.../ Лужайка обрывалась с половины..."). Мотив же небесных 'селений' Пастернак подвергает негации ("Ночная даль теперь казалась краем Уничтоженья..."), чтобы сообщить свойство 'благоустроенной, приспособленной для человеческого существования среды' тому пункту земного пространства, где пребывает Христос ("И только сад был местом для житья"). Тем самым интертекстуальные контакты с "Гефсиманской ночью" и циклом Нерваля, откуда Пастернак усвоил себе мотив космического небытия, оказываются согласованными между собой (семантическое пересечение 'уничтоженья' • 'небытие' не пусто).

Обращаясь к поэме Минского, Пастернак воссоздает и одновременно модифицирует интертекстуальные приемы, которые были значимы для его поэзии 30-х гг. Как и прежде, он устраняет из поля зрения идеального читателя подстановки, отличающие позднейший источник от более раннего: таково аннулирование монологов искусителя, в которых тот, в частности, предвещал грядущий упадок христианской морали; их позицию контрастно занимает речь самого Христа, оглашающего ученикам свое предназначение быть всегдашним судьей мира. Подобного рода дифференциация источников сопрягается с противоположной интертекстуальной работой, нацеленной на то, чтобы совместить по принципу палимпсеста ссылки на первичный и вторичный antecedенты в случае, если те по содержанию не расходятся друг с другом: такова у Пастернака сцена пленения Христа, цитатно наследующая в планах выражения и лексической манифестации финалу "Гефсиманской ночи".

В "Стихах из романа" Пастернак иначе, чем в пору создания "Второго рождения", подходит к селекции претекстового материала, в котором он среди прочего отыскивает, как свидетель-

ствуется "Гефсиманская ночь", секундарные источники, сразу и отклоняющиеся от первоисточника, и имитирующие его.

4.1.3.4. Итак, до сих пор в процессе анализа "Гефсиманского сада" наблюдались три интертекстуальные ситуации:

(а) Если ближайший претекст (произведения Нервала, Рильке) антонимически сопряжен с удаленным, то десубституция секундарных значений за счет примарных осуществляется Пастернаком на синтагматической оси стихотворения.

(б) Если поздний и ранний претексты образуют такую смысловую парадигму, в которой их элементы составляют синонимические пары (ср. пленение Христа в "Гефсиманской ночи"), то Пастернак адресует реципиента к обоим источникам, не противопоставляя их друг другу.

(с) Наконец, когда вторичный antecedent дополняет первичный инновациями, не соотносимыми с комплексом отправных значений ни по контрасту, ни по сходству (картины будущего, которые набрасывает перед Христом Дух зла у Минского), тогда это дополнение отсеивается и его структурное место заступают отсылки к первоисточнику (ясно, что подытоживающий "Гефсиманский сад" мотив Христа как судьи мира восходит к Апокалипсису<sup>174</sup>).

В рамках третьей ситуации в качестве ее варианта может быть понят тот интертекстуальный прием, который Пастернак применил к стихотворению Бунина "В Гефсиманском саду". Это произведение в целом (а не в частях, как поэма Минского) представляет собой дополнение евангельских текстов инновациями: его трехтактную композицию формируют поочередные обращения к Христу терна, кипариса и ветра. В пастернаковском стихотворении не отыскивается ничего общего с названным стихотворением Бунина.<sup>175</sup> В данном случае это означает, что Пастернак работал с источником и отбраковал его во всем смысловом объеме. Факт отбраковки поддается восстановлению на том основании, что Пастернак объединил в своем тексте по смежности мотивы дремоты, дороги и ковыля, намекая тем самым на бунинский "Ковыль", написанный в том же 1894 году, что и стихотворение "В Гефсиманском саду", и непосредственно соседящий с последним в поэтических сборниках Бунина:

*Дорога прихотливо Уходит вдаль /.../ Шумит трава дремотно и лениво /.../ Один ковыль сохлепой Шуршит, склоняясь*



ровной чередой...<sup>176</sup> → На земле Ученики, осиленные дремой, Валялись в придорожном ковиле.

Мы имеем здесь дело с вырожденной интертекстуальностью – с реминисценцией, указывающей на несостоявшийся интертекстуальный контакт (дальнейшие замечания о вариациях этого приема в творчестве Пастернака см. в следующей главе).

4.1.3.5. Отклики Пастернака на розановские толкования гефсиманской темы напоминают своей двойственностью его восприятие поэмы Минского.

В эссе "Трепетное дерево" (1901),<sup>177</sup> включенном в книгу "Темный лик. Метафизика христианства", Розанов уравнивал уснувших учеников с Иудой и осмыслил гибель Христа не как самопожертвование, искупающее первородный грех, что отвечало бы каноническому пониманию Нового Завета, но как результат всечеловеческого преступления, свидетельствующего об еще одном – циклически вернувшемся – грехопадении человека:

Для чего показан этот сон? Какой в нем смысл? /.../ Они /ученики, – И.С./ через этот таинственный сон, который так легко счесть за небрежение, точно причастились все духа и деяния Иуды. Хоть немножко, но тенденция к этому есть. Тот предал, эти не усторожили /.../ Совершилось второе тягчайшее грехопадение человека: убили Бога (подчеркнуто автором).

Пастернак лишь изображает сон учеников, не привнося сюда, по евангельскому почину, никакой эксплицитной интерпретации, но при этом начинает стихотворение ("Мерцаньем звезд далеких безразлично Был поворот дороги озарен") именно так, как Розанов завершил "Трепетное дерево":

А тусклые звездочки все так же мерцали. И что-то знали, чего я не знал.

Помимо очевидной переключки этих отрывков, следует, быть может, также учесть, взяв фоном мотив 'знающих звезд', имплицитно данную в глаголе 'озарять' сему 'познавать, внезапно постигать'.

В "Опавших листьях" (1913) Розанов перетолковал гефсиманский эпизод, следуя регулярному для его прозы правилу решать проблемы двумя альтернирующими способами:

Смысл Христа не заключается ли в Гефсимании и кресте? Т.е. что Он Собою дал образ человеческого страдания, как бы сказав или указав, или промолчав:  
– Чадца Мой, – избавить я вас не могу (все-таки не могу! о, как это ужасно): но вот, взглядывая на Меня, вспоминая Меня здесь, вы несколько будете утешаться, облег-

чатся, вам будет легче - что и *Я страдал*.

Если так: и он пришел *утешить* в страдании, которого обойти невозможно, победить невозможно, и прежде всего в этом ужасном страдании смерти и ее приближениях...

Тогда все объясняется. Тогда Осанна /.../

И все "ветхозаветное прошло" и "настал Новый Завет" /.../

Если Он - Утешитель: то как хочу я утешения; и тогда Он - Бог мой /.../

Угрюмая душа моя впервые становится на эту точку зрения /.../ Неужели Ты велишь не бояться смерти?

Господи: неужели это Ты. Приходишь в ночи, когда душа так ужасно скорбела <sup>178</sup> (подчеркнуто автором).

Если в "Трепетном дереве" сцена в Гефсиманском саду была передана так, как будто бы она возобновляет, интенсифицируя, рассказ о грехопадении, за счет чего противоположность между Ветхим и Новым Заветами оказалась снятой, то в "Опавших листьях" этот контраст восстанавливается: в роли утешителя, жертвующего собой, чтобы облегчить людям смертные муки, Христос предстает теперь антиподом Адама, коль скоро именно первородный грех лишил человека вечной жизни. Свой отказ от нетрадиционного взгляда на соотношение между Ветхим и Новым Заветами Розанов сопровождает цитированием моления о чаше (ср. последний абзац приведенной выше выписки).

Пастернак не следует дословно за "Опавшими листьями", как он следовал за непринятым им по смыслу "Трепетным деревом". Но содержательно четвертая строфа его стихотворения, в которой Христос делает себя подобным всем смертным ("И был теперь, как смертные, как мы"), бесспорно совпадает с поздней розановской трактовкой гефсиманской сцены ("...Он - Собой дал образ человеческого страдания..."). Если это совпадение, действительно, обладает интертекстуальной природой, то становится прозрачным происхождение начала названной строфы ("Он отказался без *противоборства*, Как от вещей полученных *взаимы*, От всемогущества и чудотворства..."); мотив Христа, не вступающего в борьбу за свою жизнь, преобразует то место "Опавших листьев", где говорится о непобедимости предсмертного человеческого страдания ("...Он пришел утешить в страдании, которого /.../ *победить невозможно...*"). Опираясь на подчеркнутую в "Опавших листьях" эквивалентность 'Богочеловек как смертный человек', Пастернак когерентно замещает модальность розановских рассуждений: 'невозможность для людей *победить смерть*' → 'возможность, но не-

желание победы над смертью у Христа'.<sup>179</sup>

4.1.3.6. Чтобы довести интертекстуальный разбор четвертой строфы до необходимой полноты, остается указать на то обстоятельство, что в стихе об отвергнутом Христом 'всемогуществе' содержится негативная параллель к вариациям Паскаля на гефсиманскую тему ("Le Mystère de Jésus"):

*Jésus souffre dans sa passion les tourments que lui font les hommes; mais dans l'agonie il souffre les tourments qu'il se donne à lui-même: "turbare semetipsum". C'est un supplice d'une main non humaine, mais toute-puissante, car il faut être tout-puissant pour le soutenir.*<sup>180</sup>

Тогда как Паскаль в духе барочного "остроумия" вменяет Богу-Отцу и Христу, страдающему в Гефсимании, один и тот же предикат 'быть всемогущим', Пастернак отклоняет это, дополняющее Евангелия, равенство, чтобы провести отождествление Христа со смертными. В дальнейшем, в строке: "Я в добровольных муках в гроб сойду", - упраздняется также сформулированное Паскалем противопоставление *passion/agonie* (=мучения, принятые Христом от людей vs. мучения, которые Христос творит себе сам в Гефсиманском саду).

Отрицая и равенство, и неравенство, утвержденные в "Le Mystère de Jésus", Пастернак позитивно использует примыкающую сюда предсмертную записку Паскаля "Le Mémorial":

*Feu /.../  
Oubli du monde et de tout, hormis Dieu.  
Il ne se trouve que par les voies enseignées l'Évangile.  
Grandeur de l'âme humaine /.../  
Il ne se conserve que par les voies enseignées dans  
l'Évangile.  
Renonciation totale et douce.  
Soumission totale à Jésus Christ et à mon directeur /.../  
"Non obliviscar sermones tuos". Amen.*<sup>181</sup>

"Le Mémorial" послужил опорой для предпоследней строфы стихотворения, причем смысловые элементы, выступающие в этом тексте Паскаля как обособленные, хотя и смежные (мотивы огня, величия-благородства (человеческой души), сохранности лишь тех путей, которые намечены Евангелием и самоотречения) образуют у Пастернака синтактико-семантически связное целое: "...ход веков подобен притче И может загореться на ходу. Во имя страшного ее величья Я в добровольных муках в гроб сойду". Подчеркнем здесь интертекстуальный сигнал - немотивированную тавтологию: "...ход /.../ на ходу", объяснимую, однако, если рас-

сма­тривать ее как отражающую двукратное упо­ми­на­ние Паскалем евангельских путей.

4.2.0. У­ста­нов­ка Пастернака на полное или частичное изъятие из интертекстуального обращения претекстов-посредников, само собой разумеется, затрудняет распознавание генезиса его произведений. Но даже если какие-то из предложенных выше конкретных решений и явились результатом "вчитывания" в произведения Пастернака нерелевантных им претекстов, то вряд ли можно представить себе, что все обсуждавшиеся примеры - разительно однородные по характеру - были бы плодом исследовательского вымысла. Зададимся теперь вопросом: как прослеженная техника реконструктивной интертекстуальности согласуется с общим строем пост-символистской художественной системы?

4.2.1. Принцип, которым руководствовался Пастернак, делая явными зависимости его текстов от первоисточников и параллельно этому сводя к минимуму и вуалируя связи с вторичными претекстами, мы вправе определить как принцип репрезентивной интертекстуальной субституции (ср. § 1.2.1).

С одной стороны, Пастернак "переписывает" первоисточники, подвергает их ре-генерированию. Акт "переписывания" он мотивирует тем, что первоисточник либо не соответствует злободневной современности ("Слово о полку Игореве" и "Волны"), либо удовлетворяет ей, но расходится с той исторической ситуацией, в которой он возник (пушкинские "Стансы" и "Столетье с лишним - не вчера..."), либо выступает как значимый для любого промежутка времени (Евангелие и "Гефсиманский сад").

С другой стороны, Пастернак не развивает, но, напротив, отбрасывает в процессе интертекстуальной работы ту субституцию, которая некогда была произведена на оси  $\text{pre-T}_1 \rightarrow \text{pre-T}_2$ , и восстанавливает элементы, оказавшиеся вытесненными. Так, в "Волнах" восстанавливаются лексические единицы "Слова о полку Игореве", не нашедшие употребления в "Ответе на "Плач Ярославны"". В стихотворении "Столетье с лишним - не вчера..." полностью цитируется вступительная строфа пушкинских "Стансов", лишь частично воспроизведенная в инвективе Вяч. Иванова "Палачам". "Гефсиманский сад" строится как отрицание того отрицания, которое было предпринято Нервалем и Гильке относительно еван-

гельской темы Бога-Отца. Поэма Минского реципируется в этом пастернаковском произведении так, что входящие в нее предсказания "злобного духа", которые компрометируют христианство, замещаются эсхатологическим монологом Христа, который согласован с картиной будущего, данной "Откровением" Иоанна. Инновации Бунина в области евангельской тематики аннулируются здесь вовсе. На место того гипотетического толкования, какое сон учеников Христа получил у Розанова, "Гефсиманский сад" ставит неинтерпретированное изображение соответствующего эпизода, выполненное по Евангелию от Луки (22, 40-46). Наконец, Пастернак отмечает выдвинутое Паскалем риторическое тождество Бог-Отец=Христос.

Таким образом, в последовательности  $\text{pre-T}_1 \rightarrow \text{pre-T}_2$  второй элемент теряет выделяющую его на литературном фоне черту и соотносится с первым как отмеченный член с неотмеченным.

Этот процесс может протекать в пастернаковских стихах *in praesentia*, что было показано применительно к текстам Нервала и Рильке. Сходно подходит Пастернак и к "Le Mystère de Jésus", перенимая отсюда семему 'всемогущество' и включая ее в линейную прогрессию своего стихотворения так, что этот признак перестает здесь квалифицировать Христа.

Чаще, однако, вторичный источник лишается признаковости не по ходу наглядного отрицания его значений, но за счет того, что Пастернак вообще выносит их за скобки создаваемого произведения, которое тогда лишь косвенно свидетельствует о десубституции, осуществленной на цепочке  $\text{pre-T}_1 \rightarrow \text{pre-T}_2$  (resp. об аннулировании данного там замещения). Такого рода косвенные свидетельства формируются двумя способами:

(а) Упраздняя преобразование, которому подвергся первоисточник, Пастернак в то же время более или менее открыто оперирует на слагаемых текста-преобразователя, смежных в нем с элементами, появившимися в результате интертекстуальной субституции. Например, "Волны" обращают соловьевский мотив актуальности далекого прошлого, непосредственно следующий в "Ответе на "Плач Ярославны"" за пересечением со "Словом о полку Игореве". В стихотворении "Столетье с лишним - не вчера..." Пастернак не только приводит целиком строфу "Стансов", усеченную Вяч. Ивановым, но и адресуется к лексико-синтаксическому окру-

жению, в которое тот поместил цитату-эллипсис (напомним: "Так /.../ Пока..." → "Итак /.../ Пока..."). Из поэмы Минского Пастернак извлекает семантическую рамку монологов искусителя, а из "Трепетного дерева" усваивает себе мотив, который отмечал конец толкования евангельских текстов.

(b) Контекст, на который опирается Пастернак, чтобы засвидетельствовать работу с вторичным источником, могут составлять, далее, не смежные части одного произведения, но два текста ("В Гефсиманском саду" и "Ковыль" Бунина), граничащие хронологически и в пространстве сборника.

Существенно, что в случаях (a) и (b) из творчества авторов-посредников вычленяется только та (семантическая или грамматическая) информация, которая не была прямо порождена здесь преобразованием первоисточника, актуального для Пастернака.

Секундарные претексты в их прямой связи с примарными берутся Пастернаком за образец, воспринимаются аффирмативно исключительно тогда, когда автор-посредник сам отменяет проведенную им на первоисточнике субституцию и тем самым в той или иной мере опустошает знаковое содержание своего высказывания относительно чужого. Один из примеров в этом ряду – статья "О веселом ремесле и умном веселии", которую Пастернак оценивает позитивно в той степени, в какой она продолжает пушкинскую критику "косного" народа, до того оспоренную Вяч. Ивановым в стихотворении "Палачам". В стихотворении о Христе Пастернак воспроизводит формальные особенности той строфы из текста Минского, где зло воплощает собой Иуда, изображение которого отвечает гефсиманским главам Евангелия, в противоположность развернутому в предшествующих строфах этой поэмы изображению другого носителя зла – искусителя. Образцами для "Гефсиманского сада" послужили также "Опавшие листья" и "Le Mémorial". Первое из этих сочинений, как мы знаем, опровергает неканоническое уравнивание Нового Завета с Ветхим, содержащееся в статье "Трепетное дерево". Второе, документирующее агонию, составляет коррелятивную пару с "Le Mystère de Jésus", где агония явилась предметом толкования, при том, что в "Le Mémorial" соответствие Христос & 'всемогущий' Бог-Отец уступает место соответствию смертного с Христом.

Репрезентативная интертекстуальная субституция подразумевает, что post-T задает на цепочке pre-T<sub>1</sub> → pre-T<sub>2</sub> связь, при которой вторичный антецедент так или иначе выступает как беспризнаковый в проекции на первоисточник. Post-T становится как бы единственным или по меньшей мере единственно значимым каналом переработки информации, поставляемой первоисточником, то есть получает функцию необходимого и достаточного представителя интертекстуального отношения.<sup>182</sup>

4.2.2. Пастернак писал Мейерхольду 26 марта 1928 г.:

...только /.../ футуризм с родословной я и понимаю.<sup>183</sup>

Интертекстуальная техника Пастернака дает основание утверждать, что, в свою очередь, "родословная" его произведений была организована "по-футуристически".

Дифференциация самых различных феноменов по принципу признаковости/беспризнаковости являет собой одну из доминант постсимволистского авангарда. Мы не будем здесь вдаваться в объяснение этого факта<sup>184</sup> и ограничимся лишь его иллюстрированием, по необходимости крайне беглым.

Пожалуй, в первую очередь следует напомнить в этой перспективе о теории "слова как такового", которая предполагает, что в фундаментальной дихотомии знаки/референты последние лишены отмеченности, если и не вообще, то уж во всяком случае для создателей эстетических ценностей, призванных оперировать с авторефлексивными, себе довлеющими знаками. Аналогично: постсимволистский авангард отвергает не какую-то определенную систему в искусстве, но критикует, как это детально проследил Peter Bürger, институт искусства в целом,<sup>185</sup> то есть стремится придать неотмеченность, иррелевантность всякой художественной практике, отличающейся от данной.

Конструирование одной области как немаркированной, в противоположность другой, имело подвижный, обратимый характер. Так, футуризм, с одной стороны, отнимает содержание у прошлого в его отношении к текущей действительности ("Прошлого вовсе не было", - провозглашалось в футуристическом альманахе "Мезонин поэзии"<sup>186</sup>) С другой стороны, современность сама часто оказывается беспризнаковой в ее связи с прошлым, чем объясняется хотя бы название кубофутуристической группировки "Гилея", ср. расшифровку этого

имени у Бенедикта Лившица:

Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретает значение символа, должна была стать знаменем. Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом - Гомер /.../ Возвращаясь к своим истокам, история творится заново. Ветер с Эвксинского понта налетает бураном /.../ обнажает курганы, занесенные летаргическим сном...<sup>187</sup>

Точно так же бессодержательным настоящее может стать и в роли оппозитива будущего, которое, согласно футуристическим чаяниям, переживается здесь и сейчас.

Отсюда удобно вернуться к проанализированным текстам Пастернака. Все они имеют в виду наступление нового исторического периода (близость 'социалистической дали' в "Волнах"; ожидание эпохи милосердия в стихотворении "Столетье с лишним - не вчера..."; пророчество Христа о ходе времени в стихотворном эпилоге "Доктора Живаго"). С этим семантическим комплексом сопрягается в качестве темы или ремы произведения исчезновение некоего признака, который отличал состояние, предшествовавшее изображаемой ситуации (отсутствие женского страдания; прекращение "мятежей и казней"; отказ от "всемогущества и чудотворства", а вместе с ними - от земной жизни).

Пастернак строит текст так, что первый элемент в оппозиции прошлое/настоящее превращается в беспризнаковый, а в оппозиции настоящее/будущее маркируется второй член. Короче и проще: прошлое утрачивает здесь дифференцировавшую его черту, а настоящее делается моментом актуализации будущего.

Семантическая интратекстуальная структура в рассмотренных произведениях находится, следовательно, в прямом, хотя, быть может, и не бросающемся в глаза, родстве с темпоральными представлениями футуристов; она - один из вариантов постсимволистского переживания времени. Эта интратекстуальная структура образуется как раз в тех стихотворениях, где имеет место изоморфная ей интертекстуальность, где Пастернак упраздняет уже существующую интертекстуальную зависимость и замещает ее новой. Реципируя художественное прошлое, Пастернак лишает его свойства интертекстуальности и подчеркивает этот признак в собственных произведениях, приходящих на смену данному состоянию литературы.

Установление изоморфизма интра- и интертекстуальных структур дает право говорить о диахронической (постсимволистской)



специфике тех приемов, к которым Пастернак прибегал, перерабатывая источники. Это утверждение тем более основательно, что описываемая интертекстуальная техника не только позитивно коррелирует с футуристическими принципами смыслообразования, но и негативно - с символистскими, коль скоро она нашла тематическое соответствие в стихотворении Пастернака о московской квартире, полемически направленном против Брюсова (см. § 4.1.1.3).

Организирующее постсимволистскую ментальность стремление членить мир на отмеченные/неотмеченные области давало различные результаты в приложении к интертекстуальной художественной практике. Эта интенция была воплощена, в частности, в футуристических коллажах, которые предполагают беспризнаковость посттекста, смонтированного целиком и полностью из фрагментов претекстов.<sup>188</sup> В такой перспективе пастернаковский подход к источникам, отнимающий признаковость у претекста-посредника, должен быть оценен как особая индивидуальная подсистема интертекстуальности, сложившейся в искусстве постсимволистского авангарда.

Итак, мы отводим репрезентативности роль определяющего постсимволизм отношения, которое распространяется на все уровни и все элементы этой системы. Репрезентативность придает любого рода субституциям такой характер, что либо замещаемое, либо замещающее конституируется в виде беспризнакового элемента. Именно за счет этого либо замещаемый, либо замещающий член наделяется всей полнотой информации о данной субституции, то есть оказывается ее репрезентантом. Беспризнаковым может быть и референт, субституируемый знаком (что обуславливает семиотическую концепцию постсимволистского авангарда), и какое-либо из звеньев в последовательности прошлое-настоящее-будущее (что является одним из показателей постсимволистской картины мира), и, наконец, то или иное слагаемое интертекстуального замещения. Что касается прослеженных выше случаев репрезентативной интертекстуальной субституции у Пастернака, то они представляют собой феномен интертекстуальности как таковой, аналогичной футуристическому "слову как таковому". Опустошая интертекстуальное содержание предшествующей литературы, Пастернак превращает интертекстуальность в свойство лишь здесь и сейчас создаваемого произведения, делает собственную интертекстуальную работу самодостаточной, не соотносимой с иными сход-

ными явлениями.

4.3.0. Шагнем теперь на следующую ступень абстрагирования и попытаемся сформулировать некоторые положения, существенные для проектирования общей диахронической модели интертекстуальных контактов. Эта модель будет иметь два исходных пункта, первый из которых состоит в том, что всякое произведение словесного искусства опирается на более, чем один претекст, а второй - в том, что интратекстуальное (resp. интрасистемное) отношение идентично интертекстуальному.

Представления автора о диахроническом развертывании литературы в процессе общекультурных изменений подробно изложены в целом ряде работ.<sup>189</sup> Ограничимся здесь лишь очень краткими дополнительными замечаниями.

В интертекстуальном освещении та или иная диахроническая система возникает по ходу сопоставимых между собой смысловых преобразований предшествующего смыслового материала. Диахронические преобразования совершаются отдельными авторами применительно к отдельным произведениям, составляющим объем оперативной литературной памяти писателя. Новая система конституируется и усложняется по мере возвращения авторов к уже актуализованным в их творчестве претекстам, чему сопутствует, как говорилось, синхроническое расподобление социолектов и идиолектов системы.

Смысловые преобразования, которым подвергается гетерогенный, разный у разных авторов, материал, поступающий на вход системы, сопоставимы между собой постольку, поскольку они варьируют одно и то же системогенное отношение. Каждый из авторов, участвующий в порождении и институционализации диахронической системы, приводит доставшуюся ему в наследство семантическую информацию в соответствие с отношением, релевантным для становящегося ансамбля текстов, то есть заново мотивирует усвоенные им из прошлого темо-рематические единства и сообразно этому изменяет сопутствовавшие им знаково-референтные зависимости и образы адресанта и адресата.

4.3.1. Однако этим не исчерпывается сущность интертекстуальных контактов в их диахроническом аспекте. Становящаяся система изменяет не только смысл, содержащийся в ее претекстах, но и всякий раз заново оформляет **связь между антецедентами.**

Параллелизм источников, открываемый посттекстом, остается неизменным условием для любого вида художественной интертекстуальности. Вместе с тем на каждом последующем этапе культурной эволюции над этим глубинным параллелизмом надстраивается еще одна, усложняющая и - часто - скрывающая его, связь, которая представляет собой перенос системогенного отношения в мир предшествующих текстов. Диахроническая система сопрягает антецеденты по своему образу и подобию, диктует ту форму, следуя которой писатель отбирает и сопоставляет находящийся в его распоряжении знаковый материал.

Так, было показано, что Пастернак несомненно учитывает тематический параллелизм и непосредственное сцепление используемых им источников, но тем не менее, в силу определенного правила, господствующего в системе постсимволизма, стремится устранить секундарный претекст из поля восприятия идеального читателя.<sup>190</sup>

В противоположность подобному рода прочтению источников, сокращающему предназначенный для реципирования объем пре-Т, диахроническая система символизма старалась выявить как можно больше антецедентов с повторяющимися мотивами, что отвечало разделявшейся символистами идее "вечного возвращения" и другим, близким к ней (согласно известной формулировке Белого, символизм переживает "...в искусстве все века и все науки"<sup>191</sup>; по Сологубу, "...все предметы становятся /.../ только многообразными проявлениями некоторой мирообъемлющей общности"<sup>192</sup> и т.п.). Параллелизм охватывал в данном случае многосоставную группу претекстов, понимался как периодически возобновляющийся на всех фазах истории культуры, был реинтерпретирован в суперпараллелизм.

Принципиально мыслимы и разнообразные иные способы структурирования преинтертекста. Допустим, любая двойка источников может осознаваться как восходящая к универсальному протоисточнику (что было, повидимому, показательно для раннесредневековой ментальности). Пары антецедентов могут упорядочиваться иерархически и относительно друг друга (что, кажется, отличает позднесредневековую культуру). Однако воздержимся от дальнейшего углубления в историю интертекстуальности, не подкрепленного предварительной аналитической работой.

4.3.2. Сравнение "Гефсиманского сада" с "Волнами" и стихотворением "Столетье с лишним - не вчера..." продемонстрировало, что Пастернак проводил десубституцию значений вторичного источника двойным путем. Элементы секундарного претекста либо вообще отбрасываются Пастернаком, либо включаются в создаваемое произведение, но затем уступают там место элементам примарного претекста. Сообразно этим показаниям исследованного материала правомерно различать парадигматическую и синтагматическую интертекстуальность.

Парадигматические и синтагматические отношения имеют место в любом тексте вне зависимости от того, где и когда он возник. Поэтому всякий диахронический тип интертекстуальности находит воплощение как в парадигматическом, так и в синтагматическом подтипах.<sup>193</sup> Однако и претекстовые парадигмы и претекстовые синтагмы получают неодинаковую внутреннюю организацию в разных диахронических ансамблях текстов. Строение этих парадигм и синтагм задается системоогенным отношением. В парадигматическом измерении оно выступает как аксиологическое отношение, сообщает претекстам ценностное содержание тем, что квалифицирует эквивалентные (по какому-либо признаку) источники в качестве подлежащих отбору (в восприятии Пастернака, например, вторичный претекст, в противовес первичному, становится такой ценностью, которая должна быть аннулирована). В синтагматическом измерении системоогенное отношение проявляет себя, устанавливая на виртуально или реально сочетающихся между собой претекстах определенный порядок (который в нашем случае характеризуется обратимостью, раз Пастернак возвращается от субституирующего к субституируемому).

Посттекст может активизировать либо парадигматические, либо синтагматические интертекстуальные отношения.

Парадигматическая интертекстуальность предполагает, что текст-консеквент конструируется как результат отбора, предпринятого автором на некотором множестве источников. Посттекст обычно удерживает в себе следы селективной работы, но более или менее явно нацеливает реципиента лишь на какую-то часть из всей парадигмы претекстов. За счет этого в произведении формируется область имплицитной, энigmatической интертекстуальности.

Если между претекстами уже существовало некое интертексту-

альное отношение, то оно отменяется. Так, Вл. Соловьев в "Ответе на "Плач Ярославны"" заменил глагол 'плакать' из "Слова о полку Игореве" существительным "стон", то есть совершил подстановку по аналогии. Пастернак в "Волнах" отобрал из этой парадигмы глагол первоисточника и коннотировал его негативно. Обобщая пример, следует сказать, что активизация парадигматической интертекстуальности ведет к стиранию взятых как тропоподобные интертекстуальных связей, освобождает один семантический комплекс от соотнесенности с другим, предшествовавшим или наследовавшим ему, расчищает путь для нового преобразования этого комплекса. Итогом подобного подхода к источникам становится, если так можно выразиться, детропологи́зация преинтертекста.

Синтагматически ориентированный посттекст манифестирует не результат, но процесс перехода от источника к источнику.<sup>194</sup> Идеальному читателю указывается не столько на то, что он должен помнить в области источников, как в случае парадигматической интертекстуальности, сколько на то, в каком порядке ему надлежит их запоминать.

Рассмотрим теперь такую ситуацию, когда автор комбинирует претексты в синтагме, основываясь на их действительно имевшем место интертекстуальном сцеплении. Например, "Гефсиманский сад" начинается мотивами космической пустоты, подхваченными Пастернаком у Нерваля и Рильке. Позднее Пастернак цитирует Евангелие и вводит в стихотворение мотив Бога-Отца. На этом фоне произведения Нерваля и Рильке опознаются как содержащие в себе эллипсоидную интертекстуальную фигуру, возникшую вследствие аннулирования одного из тех двух актантов (Христос и Отец), которые действовали в Евангелии. Будучи соположены *in praesentia*, antecedенты соотносятся между собой как две конфигурации смысловых элементов, одна из которых выступает в роли отправной, а другая - в роли реаранжирующей отправную упорядоченность и составляющей интертекстуальную фигуру, сходную с какой-либо риторической. Показывая начальное состояние этой фигуры, посттекст, так сказать, дефигурирует ее. Тем самым открывается возможность (1) или рефигурировать отправную упорядоченность элементов, построить новую интертекстуальную фигуру, соперничающую с данной, (2) или свести на нет некогда предпринятое из-

менение (ср. "Гефсиманский сад"), (3) или, наконец, трансфигурировать, продолжить это изменение, образовать фигуру второй степени, которая будет ощущаться как таковая лишь в сравнении с исходной упорядоченностью.

Итак, парадигматически организованный посттекст производит детропологизацию, а синтагматически устроенный – дефигурацию заданного традицией интертекстуального отношения. То же остается верным и в тех условиях, когда посттекст опирается на источники, хотя и не связанные интертекстуально, но тем не менее почему-либо сочетающиеся между собой по смыслу, то есть также поддающиеся интерпретации в качестве тропо- или фигуроподобных семантических ансамблей. Предложенное понимание парадигматической/синтагматической интертекстуальности имеет мало общего с тем, которое вырастает из теории Р.О.Якобсона. Дихотомия парадигматика/синтагматика, с нашей точки зрения, не идентична противопоставлению интертекстуальных метафор и метонимий. Парадигматическая и синтагматическая формы интертекстуальности суть инструменты д е к о н с т р у к ц и и, которой подвергаются, соответственно, эквивалентность и последовательность претекстов.

В заключение этого раздела бегло заметим, что наш материал, кажется, требует еще одной таксономии: а именно, подразделения интертекстуальности на д и з ъ ю н к т и в н у ю и к о н ъ ю н к т и в н у ю. О последней дает представление использование Пастернаком в "Гефсиманском саду" евангельских лексико-семантических элементов совместно с соположенными им элементами из той части поэмы Минского, в которой идет речь о пленении Христа. Дизъюнктивная интертекстуальность выражается в том, что слагаемые двух или более источников вкрапливаются в посттекст по отдельности, соотносятся между собой как взаимоисключающие смысловые величины.

4.3.3. Чтобы совместить результаты, достигнутые прежде, с проведенными в этой главе рассуждениями, необходимо сказать следующее. Генерирующее постсимволистскую художественную систему отношение репрезентативности подразумевает, что любые явления, противоположные данным, обязаны принять вид беспризнаковых, теряющих свое содержание. По этой причине постсимволистская модель мира базируется на метонимических (в генерализован-

ном значении термина) связях между элементами (*pars pro toto*, *pars pro parte*, *totum pro parte*, но не *totum pro toto*): нечто замещается не иным феноменом, отличным от субституируемого,<sup>195</sup> но преобразуется изнутри, несет возможность замещения в самом себе, выступает как членимое на части, которые либо дают информацию о целом, либо становятся информативными в зависимости от целого и его слагаемых. Замещаемость имманента предмету, составляет свойство его автоорганизации.

Моделируемая реальность во всем ее объеме приобретает характер континуума. Трансцендентное не антиномично эмпирическому, но представляет собой его особую часть (ср. "Памяти Демона"); текст не контрастирует с референтами, но входит вместе с ними в один и тот же ряд (ср. "Несколько положений") и т.п. Отношение репрезентативности, утвержденное на множестве изображаемых реалий, результируется в такой картине действительности, в которой один предмет может быть замещен другим лишь по смежности. Будучи же спроектировано на претексты, это отношение ликвидирует совершавшиеся в прошлом интертекстуальные замещения, уничтожает чужой интертекст, коль скоро он расходится с данным, создаваемым.

Соглашаясь с Р.О.Якобсоном и его последователями в том, что мышление Пастернака о мире было по сути своей метонимическим,<sup>196</sup> нужно в то же время поставить акцент на том, что сама эта метонимичность - одно из проявлений более фундаментального принципа (репрезентативности), который контролировал как *input*, так и *output* пастернаковского творчества, то есть отбор и комбинацию претекстов, с одной стороны, а с другой, - преобразование извлекаемого из них смысла.

В плане методологии интертекстуальных исследований целесообразно различать два процесса: во-первых, в в о д претекстовой информации в посттекст и, во-вторых, в ы в о д новой информации из добытой автором. В творчестве всякого писателя оба процесса, однако, регулируются одним и тем же механизмом, устройство которого открывается нам при посредстве диа-логики.

## 5. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ДИАХРОНИЯ (ПРОДОЛЖЕНИЕ). КОНИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

5.0. Сказанным в предыдущей главе никоим образом не исчерпываются диахронические особенности интертекстуальной техники Пастернака.

Константное для культурной эпохи системогенное отношение проступает на поверхностном уровне интертекстуальности в многочисленных формах, варьируясь в зависимости от тех переменных величин, какие оно охватывает. Распространяться же оно может на любые компоненты интертекстуального акта, например, не только на область претекстов, но и на посттексты.

Чтобы проследить за некоторыми превращениями пастернаковского подхода к источникам, возьмем раннюю редакцию стихотворения "Сон" (1913):

Мне снилась осень в полусвете стекол,  
Терялась ты в снедающей гурьбе.  
Но, как с небес добывший крови сокол,  
Спускалось сердце на руку к тебе.

Припомню ль сон, я вижу эти стекла  
С кровавым плачем, плачем сентября;  
В речах гостей непроходимо глохла  
Гостиная ненастьем пустыря.

В ней таял день своей лавиной рыхлой  
И таял кресел выцветавший шелк,  
Ты раньше всех, любимая, затихла,  
А за тобой и самый сон умолк.

И - пробужденье. День осенний темен,  
И ветер - кормчим увозимых грез.  
За сном, как след роняемых соломин,  
Отсталое падение берез,

Но в даль отбытья, в даль летейской гребли  
Грустя, грустя гляжу я, блудный сын,  
И подберу, как брошенные стебли,  
Пути с волнистым посвистом трясин (578).

5.1.1. С большой долей вероятности можно предполагать, что этот текст ближайшим образом восходит к стихотворению Блока "Мне снилась смерть любимого созданья...", сопровождаемому эпиграфом из Гейне ("Lyrisches Intermezzo"): "Мне снилось, что ты умерла":<sup>197</sup>

Мне снилась смерть любимого созданья:  
Высоко, весь в цветах, угрюмый гроб стоял,  
Толпа теснилась вокруг, и речи состраданья  
Мне каждый так участливо шептал.



А я смотрел кругом без думы, без участия,  
 Встречая свысока желавших мне помочь;  
 Я чувствовал вверху незыблемое счастье,  
 Вокруг себя - безжалостную ночь.  
 Я всех благодарил за слово утешенья  
 И руки жал, и пела мысль в крови:  
 "Блаженный, вечный дух унес твоё мученье!  
 Блажен утративший создание любви!"<sup>198</sup>

Общие свойства "Сна" и его ближайшего источника суть: (1) пятистопный (resp. пяти-шести-стопный у Блока) ямб, чередующий женские и мужские клаузулы; (2) совпадение зачинов, переходящее затем в сходство на звуковом уровне ("*Мне снилась смерть любимого созданья*" → "*Мне снилась осень в полусвете стекол...*"); (3) мотив привидевшейся во сне смерти, представленной у Пастернака, в отличие от Блока, как увядание-смерть природы; (4) мотив высоты, которая противопоставляет лирического субъекта толпе (ср. 'гости', 'гурьба'). Кроме того, "Сон" объединяется с блоковским стихотворением (5) за счет того, что и здесь, и там "речи" толпы являют собой предмет лирической иронии ("*...и речи состраданья Мне каждый так участливо шептал /.../ Я чувствовал /.../ Вокруг себя - безжалостную ночь*" → "*В речах гостей непроходимо глохла Гостиная некастьем пустыря*").

Уже давно было отмечено,<sup>199</sup> что стихотворение "Мне снилась смерть любимого созданья...", написанное вскоре (10 ноября 1898) после того, как Блок принял участие в постановке "Гамлета" (1 августа 1898), имплицитно содержит в себе тему Офелии, проясняемую более поздним стихотворением, которое вместе с цитированным вошло в "Ante lucem":

*Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене,  
 Безумная, как страсть, спокойная, как сон,  
 А я, повергнутый, склонял свои колени  
 И думал: "Счастье там, я снова покорен!"  
 Но ты, Офелия, смотрела на Гамлёта  
 Без счастья, без любви, богиня красоты,  
 А розы сыпались на бедного поэта,  
 И с розами лились, лились его мечты...  
 Ты умерла вся в розовом сияньи,  
 С цветами на груди, с цветами на кудрях,  
 А я стоял в твоём благоуханьи,  
 С цветами на груди, на голове, в руках... (1,14).*

Ориентируя "Сон" на стихотворение "Мне снилась смерть любимого созданья...", Пастернак не эксплицирует сколько-нибудь того обстоятельства, что его источник явился откликом на постановку "Гамлета". Однако по косвенным показаниям мы можем уста-

новить, что Пастернак вполне осознавал наличие в этом блоковском тексте реминисценций из Шекспира.

В стихотворении "Прошедших дней немеркнущим сияньем..." Блок включил в цепь семантических эквивалентностей осень  $\hat{=}$  разлуку  $\hat{=}$  Офелию:

Прошедших дней немеркнущим сияньем  
 Душа, как прежде, вся озарена.  
 Но осень ранняя, задумчиво грустна,  
 Овеяла меня тоскующим дыханьем.  
 Близка разлука. Ночь темна.  
 А все звучит вдали, как в те младые дни:  
*Мои грехи в твоих святых молитвах,  
 Офелия, о нимфа, помяни.*  
 И полнится душа тревожно и напрасно  
 Воспоминаньем дальним и прекрасным (1, 46).

Не приходится колебаться, утверждая, что стихотворение, прямо цитирующее "Гамлета" (цитата подчеркнута самим Блоком), было еще одним моментом в генеративной истории "Сна". На это указывает, среди прочего, интратекстуально не мотивированный повтор: "...грустя, грустя гляжу я..." - который получает обусловленность на базе блоковского сочетания "...осень /.../ грустна". Это сочетание, конечно же, стереотипично. Тем не менее мы вправе рассматривать его в качестве релевантного для интертекстуального понимания "Сна", который связан со стихотворением "Прошедших дней немеркнущим сияньем..." и иными лингво-смысловыми переходами, удостоверяющими, что Пастернак ссылается на поэтическое клише, перенимая его именно у Блока.

Преобразования источника сводятся в основном к снятию контрастов, которые были установлены Блоком. В один из двух блоковских оппозитивов Пастернак вставляет семему, извлеченную из другого: 'немеркнущее сияние прошедших дней' vs. "Ночь темна" - "/И пробужденье/. День осенний темн" (здесь и сейчас сохраняют в пастернаковском мотиве признак темноты, однако, в отличие от источника, значение 'день' включено в область не прошедшего, но настоящего); 'душа озаренная, как прежде, полная воспоминанием' vs. 'осень, овеившая героя тоской' - 'ветер, уносящий грезы' (только что описанная операция повторяется - оба поэта одинаковым способом характеризуют внешнее пространство, коль скоро имя 'ветер' наследует глаголу 'овеивать', вместе с тем объектный мир в "Сне" теряет ту противопоставленность субъектному миру, которая была подчеркнута в источнике

('грезы' эквивалентны 'озаренной воспоминанием душе'); 'близость разлуки' vs. 'далекое воспоминание' → "даль отбытья" (посттекст удерживает 'даль' и наделяет ее смыслом, определявшим в претексте близкое).

Итак, "Сон" контаминирует два претекста, которые проводят тему Офелии, один - в зашифрованном, а другой - в явном виде. Превращение сна о смерти возлюбленной в сон об осени выступает теперь как результат контаминации связанных источников: 'сон' & 'похороны \*Офелии' ("Мне снилась смерть любимого созданья...") ≅ 'осень' & 'близость разлуки с Офелией' ("Прошедших дней немеркнущим сияньем...") → 'сон' & 'осень' & 'отбытье', 'летейская гребля'.

В таком освещении выглядит вполне закономерным тот факт, что по своему лексическому составу "Сон" родственен "шекспировскому" стихотворению Пастернака "Уроки английского" из книги "Сестра моя - жизнь" (ср.: "спускалось сердце" → "с сердца замираньем"; "с /.../ плачем" → "горечь слез"; "глохла" → "оглушать"; "ненастьем", "ветер" → "в бурю"; "след /.../ соломин", "брошенные стебли" → "стебли с сеновала"):

Когда случилось петь Офелии,-  
А жить так мало оставалось,-  
Всю сушь души взяло и свеяло,  
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии,-  
А горечь слез осточертела,-  
С какими канула трофеями?  
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили с сердца замираньем  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами (126).

5.1.2. Хотя "Уроки английского" трактуют развитую Блоком в его раннем творчестве тему Офелии и одновременно перекликаются со "Сном", чей генезис, несомненно, коренится в "Ante lucem", тем не менее в стихотворении, вошедшем в сборник "Сестра моя - жизнь", нет следов контакта с блоковским циклом, посвященным любительскому представлению "Гамлета".<sup>200</sup>

Если предположить здесь закономерность, то ее можно сформулировать так. В том случае, когда Пастернак актуализует тему его предшественника ("Уроки английского"), он не производит никаких, результирующихся в посттексте, операций на тех знако-

во-референтных связях, которые отличали соответствующий источник.<sup>201</sup> И, наоборот: выполняя интертекстуальные операции, Пастернак устраняет из поля зрения реципиента тематическую зависимость его стихотворения от antecedентов (имя Офелии не называется в "Сне"). Мы имеем дело с дополнительным распределением: post-T<sub>1</sub> (начальная редакция "Сна") и post-T<sub>1</sub> ("Уроки английского") сопрягаются между собой так, что первый консеквент вступает в пустое пересечение с antecedентами в тематическом аспекте, а второй - в аспекте медиальных средств, передающих движение от темы к реме. В данной интертекстуальной ситуации Пастернак атрибутирует признаковость/беспризнаковость двум разным планам работы с источниками. Поскольку принцип репрезентативности требует того, чтобы любые дифференцируемые явления соотносились бы как отмеченное и неотмеченное, постольку то, что было признаковым в post-T<sub>1</sub> становится немаркированным в post-T<sub>1</sub>, и в обратном порядке. Репрезентативность, как видно, контролировала не только восприятие Пастернаком преинтертекста, но и совершавшиеся в процессе творческой эволюции переходы от данного посттекста к новому.

Выведенному сейчас правилу подчиняются и другие пастернаковские стихотворения, базировавшиеся на творчестве Блока, причем это правило допускает вариативность использования. "Метель" (1914, 1928) восходит, с одной стороны, к пушкинским "Бесам"<sup>202</sup>, а с другой, - к стихотворению "И опять снега" из цикла Блока "Снежная маска":

В посаде, куда ни одна нога  
Не ступала, лишь ворожей да вьюги  
Ступала нога, в бесноватой округе,  
Где и то, как убитые, спят снега,-

Постой, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, лишь ворожей  
Да вьюги ступала нога, до окна  
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад  
Может быть в городе, в Замоскворечьи,  
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший  
Гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, одни душегубы,  
Твой вестник - осиновый лист, он безгубый,  
Безгласен, как призрак, белей полотна!

Метался, стучался во все ворота,

Кругом озирался, смерчом с мостовой...  
 - Не тот это город, и полночь не та,  
 И ты заблудился, ее вестовой!

Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.  
 В посадке, куда ни один двуногий...  
 Я тоже какой-то... я сбился с дороги:  
 - Не тот это город, и полночь не та (84-85).

Пастернаковская "Метель" наследует стихотворению Блока и тематически (встреча со смертью в выморочном, заснеженном, изотропном пространстве, где нельзя определить направление движения), и в знаково-референтной области (ср.: "снега Замели следы /.../ Дремлют две звезды /.../ Задремали корабли" → "куда ни одна нога Не ступала /.../ где /.../ спят снега"; "Вьюга строит белый крест /.../ Рассыпает /.../ смерч /.../ Веселится смерть" → "вьюги ступала нога /.../ призрак, белей полотна /.../ озирался, смерчом"; "смерть - Снеговой трубач" → "Твой вестник /.../ призрак, белей полотна"; "вздымает вьюга смерч /.../ Заметает твердь" → "Метался /.../ смерчом"):

И опять, опять снега  
 Замели следы...

Над пустыней снежных мест  
 Дремлют две звезды.

И поют, поют рога.  
 Над парами злой воды  
 Вьюга строит белый крест,  
 Рассыпает снежный крест,  
 Одинокий смерч.

И вдали, вдали, вдали,  
 Между небом и землей  
 Веселится смерть.

И за тучей снеговой  
 Задремали корабли -  
 Опрокинутые в твердь  
 Станы снежных мачт.

И в полях гуляет смерть -  
 Снеговой трубач...

И вздымает вьюга смерч,  
 Строит белый, снежный крест,  
 Заметает твердь...

Разрушает снежный крест  
 И бежит от снежных мест...  
 И опять глядится смерть  
 С незаконных звезд... (2, 230-231).

Однако на метрико-ритмическом уровне сличаемые произведения некогерентны: четырехударный дольник "Метели" не имеет

ничего общего с нерегулярным чередованием четырех-трехстопных хореев с мужскими окончаниями в тексте Блока.<sup>203</sup>

Вторично Пастернак обратился к стихотворению "И опять снега" во вступительном отрывке четвертой главы "Лейтенанта Шмидта":<sup>204</sup>

В зимней призрачной красе  
 Дремлет рейд в рассветной мгле,  
 Сонно кутаясь в туман  
 Путаницей мачт  
 И купаясь, как в росе,  
 Оторопью рей  
 В серебре и перламутре  
 Полумертвых фонарей.  
 Еле-еле лебезит  
 Утренняя зыбь.  
 Каждый еле слышный шелест,  
 Чем он мельче и дряблей,  
 Отдается дрожью в теле  
 Кораблей ( 287 ).

В отличие от "Метели", эти стихи репродуцируют блоковские нерегулярные переходы от четырехстопного к трехстопному хорее (хотя и изменяют исходный рисунок клаузул; ср., впрочем, использование Пастернаком дистантной рифмовки, отчасти напоминающей рифмовку Блока). Вместе с тем отрывок из поэмы "Лейтенант Шмидт", как и "Метель", коррелирует со стихотворением "И опять снега" лексически и референтно: "Над пустыней снежных мест Дремлют две звезды" → "В зимней призрачной красе Дремлет рейд"; "Над парами злой воды" → "кутаясь в туман /.../ И купаясь, как в росе"; "Веселится смерть" → "В серебре /.../ полумертвых фонарей"; "Задремали корабли /.../ Стани снежных мачт" → "Кутаясь /.../ Путаницей мачт /.../ Отдается /.../ в теле Кораблей".

Что касается тематики, то четвертая глава пастернаковской поэмы в процессе развертывания делает амбивалентной общую для "Метели" и стихотворения Блока смысловую связь между заснеженным, 'спящим' пространством и смертью: состояние покоя, безжизненности коннотируется как внешнее, обманчивое, скрывающее подготовку морского мятежа, - ср. продолжение процитированного отрывка о рейде:

Он спит, притворно занедужась /.../  
 Он спит, наружно вызвав штиль (287).

В данном случае post-T<sub>1</sub> и post-T<sub>2</sub> взяты в качестве

знаково-референтных ансамблей, опять же составляют строгую дизъюнкцию, однако, лишь на одном из уровней структуры обозначения (метрико-ритмически "Метель" находится в пустом, тогда как "Лейтенант Шмидт" - в непустом пересечении с источником). Тематическое родство со стихотворением "И опять снега", маркированное в  $post-T_1$ , поначалу отмечается и в  $post-T_2$ , но затем все же сводится там на нет в картине восстания, то есть перестает быть признаковым синтагматически. Конец четвертой главы "Лейтенанта Шмидта" полностью отменяет тематическое содержание ее начала.<sup>205</sup> Неподвижные предметы становятся динамичными, холодное - раскаленным, непроницаемое для зрения - обозримым, панорамным:

Когда *сбежали* испаренья  
И солнце, *колыхнувши* флот,  
Всплило на водяной арене,  
Как обалдевший кошалот,  
В *очитившейся* панораме  
Обрисовался в двух шагах  
От шара - крейсер *под парами*,  
Как *кочегар у очага* (288).<sup>206</sup>

Из всех этих замечаний о соотношении  $post-T_1$  и  $post-T_2$  у Пастернака вытекает, что последовательное проведение принципа репрезентативности может обрывать связь создаваемого произведения с претекстами в том или ином аспекте либо на том или ином уровне интертекстуальности.<sup>207</sup> Отсутствующая в одном произведении, эта связь намечается в другом, однако за счет новой неполноты контакта с источниками. Тем самым ожидается, что исчерпывающая и адекватная рецепция интертекстуальности будет достигнута идеальным читателем в акте восприятия не (любого) отдельного произведения, но суммы текстов, взаимодополнительно информирующих об одном и том же antecedente.

Теоретическая модель интертекстуальности трансформируется у Пастернака так, что  $post-T_1$  и  $post-T_2$  составляют не просто параллельные, но комплементарные образования. Интертекстуальный контакт в разных его планах может быть восстановлен только из **к о н т е к с т а** пастернаковского творчества. Интертекстуальное отношение оказывается отношением *a fortiori* - нецентрированным, разложенным, рассредоточенным в нескольких произведениях. С этой точки зрения ясно, почему Пастернак столь настойчиво подчеркивал примат книги над стихотворением.

### 5.1.3. Вернемся к "Сну".

Как было показано, он опирается на стихотворение "Мне снилась смерть любимого созданья...", чей замысел расшифрован в другом блоковском тексте - "Мне снилась снова ты..." Хотя Пастернак, судя по всему, проследил за расшифровкой, он не сослался в "Сне" на второе из названных произведений Блока. Вместо этого Пастернак обратился к стихотворению "Прошедших дней немеркнущим сияньем...", которое не зависит непосредственно от "Мне снилась смерть любимого созданья...", но в то же время, подобно стихотворению "Мне снилась снова ты...", в эксплицитной форме варьирует тему Офелии-Гамлета.

Перед нами вновь строгая дизъюнкция, утверждаемая на этот раз в сфере претекстов. В паре сопряженных источников, где последующий ("Мне снилась снова ты...") интерпретирует предшествующий ("Мне снилась смерть любимого созданья..."), второй из них лишается признака претекста, становится, если угодно, минус-претекстом. Но, по определению, всякий создаваемый текст ведет свою родословную по меньшей мере от двойки антецедентов. Поэтому перед младшим автором встает задача отыскать в творчестве старшего еще одно произведение, каким-либо способом сцепленное с тем, которое подверглось устранению из рамок интертекстуальной работы (в нашем примере таковым является стихотворение "Прошедших дней немеркнущим сияньем...").

Если существует когерентная цепочка  $\text{pre-T}_1$  и  $\text{pre-T}_2$  и еще один связный ряд  $\text{pre-T}_2$  и  $\text{pre-T}_3$ , то посредующее между этими множествами звено  $\text{pre-T}_2$  не активизируется в посттексте. Совместное вхождение  $\text{pre-T}_1$  и  $\text{pre-T}_3$  во вновь создаваемое произведение теряет обусловленность, которую можно постичь лишь при учете пропущенного звена. Производство интертекста рассчитывается на реципиента, знакомого с творчеством Блока в большем объеме, чем тот, который обозначен посттекстом. Структурирование антецедентов требует от идеального читателя обращения к контексту актуальных для данного произведения источников, и в этом смысле обнаруживает родство с той программой, по которой соплагаются консеквенты. Интертекстуальность превращается в **к о н и н т е р т е к с т у а л ь н о с т ь**.

Перемещение от источника к источнику через минус-претексты осуществляется в "Сне" еще раз в связи с циклом Блока "На



поле Куликовом". Интертекстуальная укорененность "Сна" в этом цикле становится особенно ясной, если учесть завершающую редакцию пастернаковского стихотворения (1928):

Мне снилась осень в полусвете стекол,  
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,  
И, как с небес добывший крови сокол,  
Спускалось сердце на руку к тебе.

Но время шло и старилось, и глохло,  
И паволокой рамы серебра,  
Заря из сада обдавала стекла  
Кровавыми слезами сентября.

Но время шло и старилось. И рыхлый,  
Как лед, трещал и таял кресел шелк.  
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,  
И сон, как отзвук колокола, смолк.

Я пробудился. Был, как осень, темен  
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,  
Как за возом бегущий дождь соломин,  
Грядущим бегущих по небу берез (67).

К начальному разделу цикла "На поле Куликовом" нас недвусмысленно направляет присутствующий во второй редакции "Сна" параллелизм 'окровавленное сердце' - 'красные слезы зари'; ср. сходный блоковский параллелизм, где 'слезы', однако, объединены с 'сердцем':

Идут, идут испуганные тучи,  
Закат в крови!  
Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
Плачь, сердце, плачь... (3, 249-250).

Слово 'заря' в заключительной версии "Сна" неоднозначно: не вполне понятно, о вечерней или об утренней заре здесь идет речь. Но как бы то ни было, оно сравнимо с блоковским 'закатом', пусть даже по контрасту, если предположить, что Пастернак имел в виду восход солнца. Окончательная версия пастернаковского стихотворения сопряжена с циклом Блока более очевидным образом, чем ранняя редакция, которая лишь имплицировала совмещение 'солнца' и 'крови': "...я вижу эти стекла С кровавым плачем, плачем сентября" → "Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября". Более того, в "Сне"-2 Пастернак раскрывает и источник мотива 'кровавого заката' - "Слово о полку Игореве", перенося оттуда в свое стихотворение архаизм 'паволока'.

С другой стороны, в позднем тексте "Сна" нет 'плача'; в ранней же редакции двойное использование этого слова воспроизводило повтор глагола 'плакать' у Блока.

Две редакции "Сна" возвращают нас к блоковскому циклу взаимодополнительно. Они придают релевантность различным элементам одного и того же отрывка претекста (появление 'зари' в поздней версии повлекло за собой устранение лексического повтора и синонимическую подстановку 'слез' на место 'плача'). Остается, наконец, указать на то, что действие обоих текстов "Сна" приурочено к сентябрю – к времени изображенной Блоком Куликовской битвы.

Адресация к циклу "На поле Куликовом" в произведении, опирающемся прежде всего на стихи Блока об Офелии, может показаться произвольной. Но это впечатление обманчиво. Цикл удерживает в себе целый ряд мотивов из отроческой лирики Блока периода "Ante lucem". Приведем только три примера: "А в сердце, замирая, пел Далекый голос песнь рассвета" ("Я шел к блаженству", 1899 (1, 20)) → "Слышал я Твой голос сердцем ведем" (3, 251); "...в черте зари окровавленной – Таинственный, еще невнятный знак" ("Не утоленная кровавыми струями...", 1900 (1, 55)) → "Закат в крови!"; "Там сходишь Ты с далеких светлых гор" ("Ищу спасенья", 1900 (1, 68)) → "Ты сошла, в одежде свет струящей" (3, 251).

В свой черед, ранние блоковские произведения, послужившие нам примерами, так или иначе перекликаются с теми текстами из "Ante lucem", которые явились ближайшими antecedентами "Сна"; ср. хотя бы лексические параллели в стихотворениях "Я шел к блаженству" и "Мне снилась смерть любимого созданья...", имеющих к тому же общий тематический знаменатель – противопоставление позитивного мира субъекта негативному внешнему окружению:

Я шел к блаженству. Путь блестел	Блажен утративший создание
Росы вечерней красным светом,	любви!
А в сердце, замирая, пел	...и пела мысль в крови...
Далекый голос песнь рассвета.	
Рассвета песнь, когда заря	
Стремилась гаснуть, звезды рдели,	
И неба вышние моря	
Вечерним пурпуром горели!.. (1, 20).	

Пастернак, однако, не ссылается в "Сне" ни на одно из блоковских стихотворений, скрепляющих "Ante lucem" и "На поле Куликовом"; тексты-посредники вытесняются за скобки актуальной для читательского восприятия интертекстуальности.

Что контаминация раннего и зрелого циклов Блока в "Сне" не была случайностью, подтверждается самим Пастернаком. В незавершенной статье "К характеристике Блока" Пастернак определил "Ante

lucem" как автоисточник блоковских стихов, обусловленных революцией 1905-7 гг, к каковым принадлежит и "На поле Куликовом":

Вначале ненаправленный Гамлетизм душевно, идейно в мировоззрении сужается, уточняется с созреванием самой жизни поэта и тут *встречается* с превращениями, происходящими в *обществе накануне революции 1905 г.* Творчески этот дифференцирующийся Гамлетизм ведет к *драматизации* всего Блоковск/ого/ реалистического письма (всегда *собирая, таинственность, французское passéé historique*)... (подчеркнуто Пастернаком).<sup>208</sup>

5.2.1. Принцип конинтертекстуальности Пастернак распространяет в глубь литературной истории и подчиняет ему реконструктивную работу с источниками тех произведений Блока, которые составили базу "Сна".<sup>209</sup>

Так, ранняя редакция пастернаковского текста включает в себя несколько преобразований, проведенных на стихотворении Фета "Во сне":

Как вешний день, твой лик приснился снова, -  
Знакомую приветствую красу,  
И по волнам ласкающего слова  
Я образ твой прелестный понесу.

Сомнений нет, неясной нет печали,  
Все высказать во сне умею я,  
И мчит да мчит все далее и далее  
С тобой нас воздушная ладья.

Перед тобой с коленопреклоненьем  
Стою, пленен волшебною игрой,  
А за тобой - колеблемый движеньем,  
Неясных звуков отстающий рой.<sup>210</sup>

Проделанные здесь Пастернаком интертекстуальные операции по своей логической природе преимущественно имплицативны; на фоне общей для того и другого авторов темы сна о возлюбленной и одинакового пятистопного ямба<sup>211</sup> называемые в источнике предметы и явления подменяются в посттексте их имплицатами: "вешний день" ('весна'-'таять') → "таял день"; "мчит все далее /.../ нас воздушная ладья" ('мчатся по воздуху'-'ветер'; 'ладья'-'кормчий', 'грести') → "ветер - кормчим увозимых грез /.../ в даль летейской гребли гляжу я" (таким образом, "ветер" интертекстуально бивалентен: вместе с мотивами плавания это слово восходит к поэзии Фета, а в конъюнкции с 'грезами' - к "Ante lucem"); "Перед тобой /.../ Стою /.../ А за тобой - колеблемый движеньем, Неясных звуков отстающий рой" ('звуки, уносимые в сторону от видящего сон'-'замолкание сна') → "Ты рань-

ше всех, любимая, затихла, А за тобой и самый сон умолк". В последнем случае импликация поддерживается дословным и эквиритмичным повтором претекста: сочетание "А за тобой..." стоит у Пастернака, как и у Фета, в первой позиции в стихе; ср. к тому же присутствующий в обоих стихотворениях мотив отставания ("Звуков отстающих рой" → "Отсталое падение берез").

"Во сне" Фета не принадлежит к числу antecedентов тех блоковских произведений, чью семантику "Сон" Пастернака реактивирует в прямой форме. Но, вовлекая это стихотворение в систему интертекстуальных зависимостей "Сна", Пастернак, вероятно, опознал тот факт, что оно послужило одним из начальных пунктов блоковского стихотворения "Мне снилась снова ты..."; ср.:

"твой лик приснился снова" → "Мне снилась снова ты";  
 "приветствую красу" → "богиня красоты"; "Перед тобой с коленопреклоненьем Стою..." → "А я, повергнутый, склонял свои колени"; "пленен игрой" → "я снова покорен".

Как мы знаем, стихотворение "Мне снилась снова ты..." — то самое, пропущенное Пастернаком, звено, которое связывает два непосредственные источника "Сна" ("Мне снилась смерть любимого созданья..." и "Прошедших дней немеркнущим сияньем..."). Обращаясь к поэзии Фета, Пастернак компенсировал отсутствие ссылки на "Мне снилась снова ты...", реконструировал претекст минус-претекста. Упорядочивание любых компонентов интертекстуального акта как признаков/беспризнаковых потребовало от Пастернака такого подхода к литературной традиции, вследствие которого отмеченным оказался источник неотмеченного источника.

5.2.2. Укажем на еще одну особенность пастернаковских реконструкций, выполненных в рамках строгих дизъюнкций.

В стихотворении "Мне снилась смерть любимого созданья..." Блок перенял из "Lyrisches Intermezzo" мотив сна о похоронах возлюбленной, маркировав этот интертекстуальный контакт соответствующим эпиграфом.<sup>212</sup> Процитированный Блоком текст Гейне:

Ich hab im Traum geweinet,  
 Mir träumte, du lägest im Grab.  
 Ich wachte auf, und die Träne  
 Floß noch von der Wange herab,<sup>213</sup>

усваивает себе и Пастернак, однако в "Сне" был подхвачен иной мотив первоисточника, а именно: сочетание пробуждения и плача ("Припомню ль сон, я вижу /.../ стекла С /.../ плачем, плачем

сентября"). Отмеченная у Блока апелляция к Гейне теряет релевантность для Пастернака. В свою очередь, не использованный Блоком мотив Гейне находит себе место в сети интертекстуальных зависимостей "Сна" по принципу дополнительного распределения. 'Плач', как и выше обсуждавшийся "ветер", неоднозначен по своему происхождению. Генезис этого слова переплетает две приемственные линии: если 'кровавый плач' ведет нас к циклу "На поле Куликовом", то 'плач после пробуждения' - к "Lyrisches Intermezzo".

Отсылку к Гейне в "Сне" верифицирует поздняя лирика Пастернака ("Август"):

Как обещало, не обманывая,  
Проникло солнце утром рано  
Косою полосой шафрановою  
От занавеса до дивана.

Оно покрыло жаркой охрой  
Соседний лес, дома поселка,  
Моя постель, подушку мокрую  
И край стены за книжной полкой.

*Я вспомнил, по какому поводу  
Слегка увлажнена подушка.  
Мне снилось, что ко мне на проводы  
Шли по лесу вы друг за дружкой.*

Вы шли толпою, врозь и парами,  
Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня  
Шестое августа по-старому,  
Преображение Господне.

Обыкновенно свет без пламени  
Исходит в этот день с Фавора,  
И осень, ясная как знаменье,  
К себе приковывает взоры. 214

С одной стороны, "Август" являет собой продолжение "Сна", сводя в одну смысловую констелляцию мотивы воспоминания о печальном сновидении, слез, осени и похорон.<sup>215</sup> С другой стороны, поздний текст Пастернака в менее замаскированной форме, чем ранний, возвращает нас к Гейне. Если в "Сне" пробуждение и плач были действиями, происходившими порознь, в мире субъекта и в объектном мире, то в "Августе", как и в стихотворении "Ich hab im Traum geweinet...", оба действия совершает лирическое "я", причем взятый у Гейне мотив преобразуется Пастернаком в синекдоху: мокрая от слез подушка замещает целое (плач) частью, процесс - результатом.

5.2.3. Подытожим сказанное. Если какое-нибудь стихотворе-

ние Блока ("Мне снилась снова ты...") служит Пастернаку основанием для совместного использования двух иных блоковских текстов, но при этом не отмечается в качестве antecedента, тогда реконструкции подвергается источник этого, прямо не вовлеченного в интертекстуальный акт, произведения ("Во сне" Фета). Если Блок сам подчеркивает обращение к какому-либо предшественнику ("Мне снилась снова ты..." и "Ich hab im Traum geweinet..."), тогда Пастернак игнорирует подчеркнутое сцепление примарного и секундарного претекстов и устанавливает интертекстуальную связь с тем местом первоисточника, которое не нашло развития в  $pre-T_2$ . Нвряду с этими двумя видами реконструктивной интертекстуальности, мы вправе назвать третий.

Хорошо известно, что цикл Фета "К Офелии" был образцом для всего ряда стихотворений Блока, сопричастных постановке "Гамлета".<sup>216</sup> Это сочинение Фета не оставило в "Сне" никаких разборчиво читаемых следов. Однако цикл "К Офелии", вообще говоря, входит в репертуар претекстов пастернаковского творчества, о чем свидетельствует книга "Сестра моя - жизнь" и среди прочего, стихотворение "Уроки английского", которое, как говорилось, лексически наследует "Сну":

Когда случилось *петь Дездемоне* /.../  
 По *иве*, *иве* *разрыдалась* /.../  
 Когда случилось *петь Офелии* /.../  
 Всю сушь души *взмело* и *свеяло*,  
 Как в бурю *стебли* с *сеновала*... (125-126).

Данный пастернаковский текст перекликается со стихотворением Фета "Я болен, Офелия, милый мой друг!" как дословно (ср. в обоих случаях повторное упоминание 'ивы'), так и в плане тематики, которую составляет аналогия между двумя шекспировскими героинями:

Душе раздраженной и груди больной  
 Понятны и *слезы*, и *стоны*.  
 Про *иву*, про *иву* *зеленую спой*,  
 Про *иву* *сестри Дездемоны*. 217

Таким образом: если источник источника (цикл Фета) не является Пастернаком в  $post-T_1$  (отсутствие дешифровки объясняется за счет того, что тематическое пересечение "Сна" и стихотворений Блока об Офелии было аннулировано), тогда эта лакуна в реконструктивной интертекстуальной работе заполняется задним числом в  $post-T_1$  (чье тематическое пересечение с "Шекспировс-

ким" разделом "Ante lucem" не пусто).<sup>218</sup>

5.2.4. И – последнее о приемах реконструктивной интертекстуальности, примененных в "Сне".

Внутреннее устройство "Ante lucem" таково, что последующий текст Блока иногда выступает как антитезис (а не просто как вариант) по отношению к предшествующему. Так сопрягаются между собой, в частности, стихотворения "Мне снилась смерть любимого созданныя..." и "Dolor ante lucem". Тема первого из них – похороны лирической героини, рема – мысль героя о благе смерти. Второе стихотворение подхватывает рему первого, которая оказывается здесь уже не конечным, но исходным утверждением, и по мере развертывания отменяет ее. Смысловое движение в "Dolor ante lucem" представляет собой переход от позитивной эквивалентности смерть<sup>≐</sup>благо<sup>≐</sup>сон к негативной эквивалентности жизнь<sup>≐</sup>мука<sup>≐</sup> пробуждение (отрицательный характер яви мотивируется тем, что в ней неустранимо присутствует оппозиция добро/зло):

Каждый вечер, лишь только погаснет заря,  
Я прощаюсь, желанием смерти горя,  
И опять, на рассвете холодного дня,  
Жизнь охватит меня и измучит меня!

Я прощаюсь и с добрым, прощаюсь и с злым,  
И надежда и ужас разлуки с земным,  
А наутро встречаюсь с землею опять,  
Чтобы зло проклинать, о добре тосковать!..

Боже, Боже, исполненный власти и сил,  
Неужели же всем ты так жить положил,  
Чтобы смертный, исполненный утренних грез,  
О тебе тосковать без отдыха нес?.. (1, 33).

Ближайший антецедент этого блоковского текста – одно из стихотворений Надсона, сопоставимое с "Dolor ante lucem" и содержательно (оба автора ведут речь о неисполнившемся желании смерти во сне), и метрически (четырёх-трехстопный анапест источника становится в post-T четырехстопным анапестом):

Снилось мне, что я болен, что мозг мой горит  
И от жажды уста запеклись,  
А твой голос мне нежно и грустно звучит:  
"Дорогой мой, очнись, отзовись..."

Жизнь едва только тлеет во мне, но тебя  
Так мне жаль, ненаглядный мой друг, –  
И в тревожной тоске я стараюсь, любя,  
Пересилить на миг мой недуг.

И на миг я глаза открываю... Кругом  
Полумрак; воспаленный мой взор

На обоях, при свете лампадки, с трудом  
Различает знакомый узор...

Где-то хрипло часы завывают и бьют...  
По стенам от цветов на окне  
Прихотливые тени, как руки, ползут,  
Простираясь отвсюду ко мне.

Ты стараешься ближе в лицо мне взглянуть  
И мучительно отклика ждешь,  
И горячую руку свою мне на грудь,  
На усталое сердце кладешь...

Я проснулся... Был день, мутный день без лучей;  
Низко белые тучи ползли...  
Фортепьянные гаммы и крики детей  
Доносились ко мне издали...

Осень веяла в душу щемящей тоской,  
Сеял дождь, и, с утра раздражен,  
Целый день, как в чаду, проходил я больной,  
Вспоминая печально мой сон...

Ах, зачем он был сном, лишь обманчивым сном,  
И зачем наяву ты меня  
Снова, пошлая жизнь, обступила кругом  
Суею и заботами дня?! . 219

Стихотворение "Dolor ante lucem" не имеет общих пунктов с пастернаковским "Сном". Однако претекст, на который в этом случае ориентировался Блок, значим для интертекстуальной истории "Сна".<sup>220</sup> Переходы, скрепляющие стихотворения Надсона и Пастернака, организованы достаточно сложно.

Во-первых, Пастернак конверсировал содержание нескольких отдельных мотивов из стихотворения Надсона; ср.: "Кругом Полу-мрак" → "в .полусвете стекол" (=конверсия отсчета, который производится в претексте "от темноты", а в посттексте - "от света"); "...горячую руку свою мне на грудь, На усталое сердце кладешь..." → "Спускалось сердце на руку к тебе" (=смена направления движения на противоположное); "...твой голос мне /.../ звучит /.../ Ты /.../ мучительно отклика ждешь" → "Ты раньше всех /.../ затихла" (=реверс восприятия: отсутствие речи героя, которую хочет услышать героиня, превращается в отсутствие речи героини, слушаемой героем).

Второе. Надсоновский мотив воспоминания о сновидении, обращающий течение времени, то есть конверсивный сам по себе, усваивается Пастернаком, не будучи семантически трансформированным: "Осень веяла в душу /.../ Целый день /.../ проходил /.../ вспоминая печально мой сон" → "Мне снилась осень в по-



лусвете стекол /.../ Припомню ль сон, я вижу эти стекла". Пастернак переносит в "Сон" без существенных смысловых переделок и мотив пробуждения днем (замещая при этом, правда, глагольный стиль отправного высказывания именем): "Я проснулся... Был день, мутный день без лучей" → "И - пробужденье. День осенний темен". У Надсона пробуждение среди пасмурного дня естественным образом предшествует припоминанию сна, тогда как Пастернак аномально переворачивает этот порядок связывания семантических элементов (и тем самым сигнализирует об интертекстуальном отношении): "Припомню ль сон..." стоит в начале второй строфы; "И - пробужденье" открывает четвертую. По сути дела, конверсивность продолжает оставаться в силе и здесь, однако подчиняет себе не отдельно взятый мотив источника, а последовательность, слагающуюся из двух комплексов. Слово "день" (подобно 'ветру' и 'плачу') являет собой интертекстуально двузначную лексическую единицу. В сочетании с 'пробуждением' это слово подразумевает стихотворение Надсона. В то же время Пастернак ставит на место надсоновского препозиционального эпитета "мутный" постпозициональный предикат "темен", в силу чего конструкция "День /.../ темен" делается негативной параллелью к предложению "Ночь темна" из стихотворения Блока "Прошедших дней негаснувшим сияньем..."

В целом разобранная интертекстуальная ситуация прямо противоположна той, с которой мы столкнулись в § 5.2.3. Отказавшись в "Сне" от продолжения шекспировской тематики ранних блоковских стихотворений, Пастернак обошел здесь стороной и предшествовавший им на интертекстуальной оси цикл Фета "К Офелии", из которого позднее выросли тем не менее "Уроки английского". Что касается стихотворения Надсона, то оно послужило прообразом как раз для того текста из "Ante lucem", в котором Блок сам отказался от тематического решения, достигнутого в "Мне снилась смерть любимого созданья..." Пастернак имел дело с двумя взаимодополнительными произведениями Блока. Игнорировав второе из них, Пастернак дешифровал, однако, источник "Dolor ante lucem" и тем самым соотнес стихотворения Блока и Надсона как неотмеченный и отмеченный элементы интертекстуальной оппозиции.

221

### 5.3.1. Мы назвали далеко не все источники "Сна" 222

исчерпывающий интертекстуальный анализ этого стихотворения не входил в авторскую задачу. Приведенного материала достаточно, чтобы предпринять некоторые выводы.

Сличение "Сна" и его antecedентов выявляет то преобразование которое Пастернак произвел относительно тематики, присущей актуализованным в его стихотворении претекстам. Все они описывают одну и ту же реальность - внутреннюю, имманентную субъекту, будь то сон, воспоминание, греза или некоторое душевное состояние. Имманентная субъекту реальность выступает здесь либо как единственно данная ("Мне снилась смерть любимого созданья...", "Во сне"); либо как вожденная, позитивно окрашенная, вразрез с внешним, воспринимаемым миром ("Прошедших дней немеркнущим сияньем...", "Снилось мне, что я болен, что мозг мой горит..."); либо, наконец, как находящая себе продолжение в объектной действительности, определяющая ее (ср.: "Закат в крови!" ← "Из сердца кровь струится!" ← "Плачь, сердце, плачь..."; "Ich hab im Traum geweinet" → "Ich wachte auf, und die Träne floß noch..."). Внутрисубъектное, далее, устойчиво ассоциируется в перечисленных произведениях со смертью (самоубийство Офелии, 'кровавый закат', гроб, желание гибели) или с исчезновением ("Во сне").

Что касается пастернаковского стихотворения, то его концовка полностью упраздняет внутреннюю реальность субъекта в роли предмета изображения: вывод этого текста - похороны сна и грез: "И ветер - кормчим увозимых грез /.../ в даль отбытья, в даль летейской гребли Грустя, грустя гляжу я..." Сон превращается из субститута смерти (resp. исчезновения) в мертвое. Оппозиция, которую составляют внутренний мир субъекта и внешнее окружение, делается контрастом между беспризнаковым и признаковым членами.

5.3.2. И в раннем, и в позднем творчестве Пастернака (которого мы коснулись в четвертой главе) интертекстуальность обладает одной и той же логической природой. Однако эта интертекстуальная логика предоставляла поэту несколько возможностей ее использования.

В зрелой и поздней поэзии Пастернак тяготеет к тому, чтобы сопоставлять в строгих дизъюнкциях первичный (отмеченный) и вторичный (неотмеченный) претексты. Посттекст (см., например "Сто-

летье с лишним - не вчера...", "Гефсиманский сад") воссоздает обычно тематику примарного источника и "снимает" трансформацию этой тематики, предпринятую в секундарном источнике.

В ранних стихотворениях (таких, как "Сон" или "Памяти Демона") Пастернак вычеркивает тематическое содержание не только вторичного, но и первичного antecedентов. Посттекст контрастирует с претекстами во всем их смысловом объеме. Такого рода интертекстуальность можно было бы назвать эсхатологической. Посттекст в этом случае конституируется в качестве последнего текста в цепи определенной литературной традиции (ср. распространенность эсхатологических представлений в начальном постсимволизме, допустим, мотивы "последнего поэта", "конца романа", "Гамбургского счета", "заката Европы", "мировой революции" и т.д., и т.п.; в связи с похоронами сна в пастернаковском стихотворении ср. особенно похороны смеха в ранней поэзии Маяковского).

Сам Пастернак следующим образом оценивал перестройку своего поэтического искусства в письме Н.Тихонову (от 5-ого декабря 1929):

...поэзия /.../ вообще без самопожертвования немислима. Я жертвовал собой и во имя прозрений и во имя традиции. Первое делалось, когда пристрастия дифференцировались. Когда одни любили одно, а другие - другое. Когда же настало такое положение, когда все будто бы любят одно, а на самом деле ничего не любят, я полюбил традицию, чтобы не вовсе распротиться с этим чувством /.../ Я сам все эти годы жертвую собой для штампа. Я знаю, что и это поэзия... 223.

Слова о 'жертвовании собой во имя традиции' вряд ли нуждаются в комментарии. Ясно, что они подразумевают установку на канонизацию какого-либо источника, отказ младшего художника от собственного решения заданной ему темы (что сопровождается, как показал интертекстуальный анализ, стиранием тех тематических решений, которые отличают вторичные источники от первичных).

Труднее понять мысль о 'самопожертвовании во имя прозрений'. По аналогии, мы вправе думать, что речь идет опять же об отсутствии у младшего писателя своего позитивного мотивирования темо-тематической связи. Разборы стихотворений "Сон" и "Памяти Демона" дают нам повод полагать, что Пастернак имеет здесь

в виду такую интертекстуальную ситуацию, в которой посттекст реконструирует литературную традицию лишь ради того, чтобы свести ее к нулю. Творческий акт состоит не в построении нового смыслового мира, с которым автор мог бы себя идентифицировать, но в демонтаже некогда созданного мира значений. Посттекст констатирует потерю темы, мотивирует невоспроизводимость в будущем вобранного им в себя архетипического содержания (субституция смерть-сон как смерть сна), чем объясняется сформулированный Пастернаком в статье "Черный бокал" запрет:

Ни слова об анамнезисе или о довременных подлинниках!<sup>224</sup>  
В стихах 30-х гг ("Лето") Пастернак примет прямо противоположный тезис:

...и поняли мы,  
Что мы на пиру в вековом прототипе -  
На пире Платона во время чумы (355).

5.3.3. Механизмы "традиционалистской" и "новаторской" интертекстуальности у Пастернака приводятся в действие тем общесистемным механизмом, который сформировал постсимволистскую художественную культуру. Но в то же время два подхода Пастернака к претекстам воплощают на идиолектном и конкретно-диахроническом уровне универсальные, значимые для любой художественной эпохи, способы переработки поступающей из прошлого семантической информации.

Один из этих способов заключен в том, что отношение, генерирующее ту систему, к которой принадлежит посттекст, перебрасывается на тематические комплексы, явленные в претекстах. (Само собой разумеется, что таким отношением может быть не только соположение отмеченной и зачеркиваемой тематики, но и любое иное - диахронически релевантное). В результате претексты оказываются дифференцированными по какому-либо свойству, следующему из навязанного им отношения (так, релевантное для постсимволизма отношение репрезентативности делает семантическое содержание одного источника авторитетным, а другого - подлежащим забыванию; в иных случаях источники различаются по принципу зеркальной симметрии или в ролях посредующего и посредуемых, или как исходное утверждение и циклически возвращающееся и пр.).

Второй способ предусматривает, что тематика претекстов бе-

рется в качестве гомогенного, не дифференцируемого ряда. Системогенерирующее отношение размежевывает не смысловые комплексы источников, но целостно осознанный претекстовой тематический мир, с одной стороны, а с другой, - конечное содержание посттекста. Консеквент становится тем местом, которое отлично от всех остальных реализаций некоего смысла.

Назовем первую ситуацию проективной, а вторую - интроективной интертекстуальностью.<sup>225</sup>

Проективная интертекстуальность подытоживается тем, что семантическая информация, поставляемая посттекстом, передается реципиенту так, как если бы она уже существовала в сфере претекстов. Посттекст довольствуется функцией отсылочной инстанции. Множество значений консеквента распадается (в простейшем случае) на два подмножества, которые несут в себе указания на  $\text{pre-T}_1$  и  $\text{pre-T}_2$  и сопрягаются между собой системообразующей связью. Посттекст может восприниматься читателем как явление "традиционалистского" искусства.

Интроективная интертекстуальная установка ведет к тому, что из двух семантических подмножеств, присутствующих в посттексте, только одно конституируется в качестве отсылающего к определенным антецедентам. Второе же подмножество появляется вследствие вывода каких-либо значений из первого на базе системообразующей связи. Если дано подмножество  $M_1$  (например, имманентная субъекту реальность в "Сне") и отношение признакового к беспризнаковому, то получаемое подмножество  $M_2$  будет пустым (завершающий пастернаковское стихотворение мотив похорон сновидения). Введенные значения локализуются вне традиции, *hic et nunc* и тем самым читателю предоставляется возможность опознать такого рода искусство как "новаторское".<sup>226</sup>

В сущности, инновации порождаются, конечно же, и проективной, и интроективной интертекстуальной работой. Разница, однако, в том, что использование проективной интертекстуальности переоформляет по правилам новой системы те отношения между текстами, которые были утверждены старыми системами, тогда как интроективная интертекстуальность противопоставляет создаваемую диахроническую систему (в принципе) всем бывшим до нее.

#### 5.3.4. Проективная и интроективная интертекстуальность у

Пастернака, будучи проявлением постсимволистской ментальности, обладают также индивидуальным своеобразием, которое может быть объяснено с психоаналитических позиций.

Интертекстуальное отношение строится Пастернаком так, что влечет за собой уничтожение медиатора. Проективная интертекстуальность, свойственная зрелому и позднему творчеству Пастернака, опустошает содержание источника-посредника, расположенного между первичным antecedентом и консеквентом. Интроективная интертекстуальность, которая отличает раннюю пастернаковскую поэзию, направлена на то, чтобы прекратить развертывание традиции, чтобы сделать консеквент смысловым звеном, замыкающим некий тематический ряд, а не посредующим между этим рядом и будущими произведениями.

Мы склонны думать, что аннулирование посредничества отражает семейную ситуацию Пастернака. Фиксация Пастернака на Эдиповом комплексе специфицировалась ввиду того, что его отец был живописцем. Отец был для ребенка и креативно-порождающим началом (то есть выступал в роли эквивалента матери), и началом, подобным самому ребенку (по мужскому признаку). Тем самым борьба с отцом оказалась для Пастернака борьбой с медиатором, с посредником между "я" и матерью (что вылилось в идею прямого контакта всех мировых явлений). Репрезентативность "я" была неразрывно связана в творчестве Пастернака с отрицанием медиации.<sup>227</sup>

## 6. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: "ПАМЯТЬ О ПАМЯТИ"

6.1. Современный постструктурализм склонен отказываться от выявления сущности литературы. Так, например, Tzvetan Todorov<sup>228</sup> разбирает две наиболее влиятельные дефиниции художественного дискурса, одна из которых характеризует литературу как не истинное и не ложное высказывание, а вторая - как самоценное высказывание, создаваемое ради него самого, как автотелическую речь. Обе эти характеристики Tz. Todorov считает неудовлетворительными из-за того, что они приложимы к любому типу дискурсивности. В самом деле, дискурсивная практика во всех основных ее разделах (в том числе в научно-теоретическом и религиозном) не поддается проверке с помощью отображения на мир чувственно-воспринимаемых данных. С другой стороны, любой дискурс системен, автоорганизован, строится по неким правилам и, отвечая этим правилам, являет собой высказывание, заключающее свою цель в себе самом. Вместо выдвижения общей дефиниции литературы Tz. Todorov предлагает ограничиться, с его точки зрения, легко достижимыми частными характеристиками литературных жанров, так сказать, субдискурсов.

Нельзя не согласиться с критикой, направленной против наличных определений художественного дискурса. Но и нельзя не признать, что, эксплицируя структурные признаки лишь тех или иных жанров, мы избегаем попытки понять, что объединяет художественные жанры в противоположность субдискурсам науки и религии.

В отказе от общего определения художественности выражается тот самый принцип нерепрезентативности, который, как это было постулировано, заложен в основу современной ментальности. Элементы (литературные жанры) не несут достаточной информации о целом (о художественном дискурсе). Целое гетерогенно, не сводимо к однозначному определению, не может быть репрезентативно замещено при переходе от языка-объекта к метаязыку.

Этого же принципа придерживается Ю.М.Лотман:

...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире. 229

В противоположность такому подходу мы стремились объяснить литературу в разных ее измерениях (в интра- и интертекстуальном, в тематическом, семиотическом и коммуникативном) как продукт одного и того же конверсивного способа текстопорождения. На место постструктуралистской идеи единого как множественного была поставлена идея единого в множественном.

6.2. Дальнейшее развитие интертекстуальной теории должно будет сомкнуться с теорией памяти. Среди многочисленных дихотомий, посредством которых дифференцируются механизмы индивидуальной памяти (Mark Brown насчитал не менее дюжины ее разновидностей, известных психологии<sup>230</sup>), первостепенное значение для теории интертекста имеет противопоставление эпизодической/семантической памяти. Обслуживающие прежде всего экспериментальную психологию, эти два понятия допускают более общую экспликацию, чем та, которую сформулировал в виде рабочей гипотезы их создатель, Endel Tulving.<sup>231</sup>

Эпизодическую память составляет информация, которую индивид приобрел как участник социальных действий и перцепиент физического мира. Само собой разумеется, что эпизодическая память автора, взятая в отдельности, не оказывает влияния на конституирование дискурса, чьи наиболее существенные признаки остаются себе тождественными у разных авторов, в разные времена и в разных культурных регионах.

Семантическую память образует информация, извлеченная индивидом не из непосредственно воспринимаемого им мира, но из всякого рода субститутов фактической действительности. Иначе говоря, семантическая память - это хранилище усвоенных нами текстов и сообщений.

Слагаемые эпизодической и семантической памяти имеют неодинаковую природу. В первом случае перцептивный след выступает в качестве простого заместителя воспринятых индивидом ситуаций и предметов. В другом случае оставляемый в памяти след играет более сложную роль - он замещает не сами реалии, но субституты реалий, то есть оказывается субститутом субститута, заместителем второй степени.

Эпизодические следы откладываются в памяти в историческом порядке - в той последовательности, в какой один акт восприятия сменяется новым. Эта "моторная", "первичная" <sup>232</sup> очередность



следов может быть разнообразно переупорядочена с помощью элементов семантической памяти, которые концептуализуют элементы эпизодической памяти и позволяют индивиду связывать последние в ассоциативные группы.

Семантические следы представляют собой те величины, из которых вырастает имманентно организованная система. Пусть  $x$ ,  $y$  суть субституты, а  $X, Y$  – субституты субститутов. При подстановке  $x$ -а в позицию  $y$ -а и *vice versa* произошло бы изменение статуса замещающей величины, которая превратилась бы в субститут второй степени ( $x$  как  $y$  или  $y$  как  $x$ ). Иная ситуация возникает при подстановке  $X$ -а в позицию  $Y$ -а и *vice versa*. Если, скажем,  $X$  перенимает роль  $Y$ -а, то он сохраняет свою природу субститута субститута, даже если и повышается в ранге, делаясь замещающим третьей степени. Семантический след, попадающий на место другого семантического следа, продолжает быть таким субститутым, чья связь с миром реалий опосредована. Историческая последовательность элементов, из которых формируется семантическая память, допускает внутреннюю перестройку, коль скоро при этом их автоидентичность не нарушается. Получаемые отсюда новые упорядоченности могут различаться по их логическому содержанию (конверсивному, инверсивному, контрапозитивному). Эпизодические же следы не поддаются внутренней реорганизации, так как они связаны с социофизическим миром непосредственно. Реорганизации неизбежно сопутствует здесь установление эквивалентности между эпизодическим следом (превращающимся при переходе на позицию другого эпизодического следа в субститут второй степени) и семантическим следом (являющимся субститутым второй степени): чтобы  $x$  и  $y$  обменялись местами, они должны стать эквивалентными  $X$ -у и  $Y$ -у.

6.3. Любой текст экстерниоризует как эпизодическую, так и семантическую память автора. Принадлежность текста к типу речи определяется тем, какому логическому отношению подчинены экстерниоризованные элементы семантической памяти. Мы вправе ввести понятие **п а м я т ь д и с к у р с а**. Эпизодическое содержание памяти дискурса варьируется в различных текстах одного класса, тогда как семантическое содержание всех текстов данного класса упорядочивается инвариантно – в некоторой логической последовательности.

Регулируемая конверсией художественная семантическая память удерживает в себе информацию о тематически параллельных текстах-источниках, то есть о таких случаях, которые предполагают, что порядок их запоминания обратим. Художественный дискурс - это, пользуясь выражением Андрея Белого, "п а м я т ь о п а м я т и".<sup>233</sup> Писатель запоминает ту информацию, которую запомнил старший писатель (реконструктивная интертекстуальность). Акт конструктивной интертекстуальности предусматривает, что писатель сохранил в памяти два такие источника, один из которых напомнил ему о другом. Память художника авторефлексивна, направлена на самое себя. Художник запоминает процесс запоминания (объективно данный в чужих текстах или переживавшийся субъективно).

## 7. ПРИМЕЧАНИЯ И ЭКСКУРСЫ

## 1.

1. Об отрицании репрезентативности см. подробнее: И.Р.ДЁРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, *Очерки по исторической типологии культуры (... → реализм (... ) → постсимволизм (авангард) → ...)*, Salzburg 1982, 128-130, 152-153; И.П.СМИРНОВ, О нарцисстическом тексте. (Диахрония и психоанализ). - *Wiener Slawistischer Almanach*, 1983, В. 12, 21-45.

## 2. Ср.:

L'ancien historien de la littérature s'intéressait à l'oeuvre, à ses conditions de production et de représentation, alors que le nouveau critique soumettait le texte à des pratiques "scientifiques" /.../ que devaient, en principe, neutraliser l'ingérance du pré-texte (F.RIGOLOTT, *Le Renaissance du Texte. Histoire et sémiologie.* - *Poétique*, 1982, N 50, 191).

Manfred FRANK (*Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt a. M. 1983, 102-103) называет "einen nicht-re präsentationistischen Zeichenbegriff" одной из предпосылок современного постструктурализма; ср. здесь же (152ff ) критику понятия "représentativité", используемого у M.Foucault. Не следует забывать, однако, что категории репрезентативности/нерепрезентативности наполняются у разных исследователей несходным содержанием; ср. иное, чем у нас, определение репрезентативности: L.JENNY, *Poétique et représentation.* - *Poétique*, 1984, N 58, 171-195.

3. Ср. противопоставление современного "парадигматического" сознания "синтагматическому" мышлению, свойственному формализму 1920-х гг: R.BARTHES, *Essais critiques*, Paris 1964, 207 ff.

4. Вообще говоря, развертывание культуры во времени выдвигает два сменяющих друг друга типа отрицания предшествующей диахронической практики. Для одного из них (в том числе для культуры наших дней) релевантны утверждения, которые строятся по принципу: если неверно, что X связан отношением R с Y-ом, то верно, что X находится с  $\bar{Y}$ -ом в отношении  $\bar{R}$ , тогда как во втором случае преобладающий характер получает прямо противоположный путь вывода: если неверно, что X и  $\bar{Y}$  связаны отношением  $\bar{R}$ , то верно, что  $\bar{X}RY$ .

5. Свойство диадического сверхтекста может атрибутироваться и разным произведениям, и отдельному произведению:

Nur der Text, der in sich selbst dialogisch ist, der das

ursprüngliche Modell des Gesprächs in sich hineingezogen und damit zugleich das Prinzip der Intertextualität in sich aufgenommen hat, ist Text im eigentlichen Sinne (K.STIERLE, *Werk und Intertextualität\*.- Dialog der Texte.* Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (hrsg. v. W. Schmid und W.-D.Stempel).= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983, 8).

Здесь и далее знаком "\*" отмечаются работы, посвященные теории и/или практике интертекстуальности.

6. О новейшем "текстурализме" как об антиформалистском методе см. подробно: R.LACHMANN, *Intertextualität als Sinnkonstitution.* Andrej Belyjs *Petersburg und die 'fremden' Texte\*.- Poetica*, 1983, В. 15, Н. 1-2, 66 ff.

7. Та же самая эквивалентность может определяться и как конститутивная черта изолированного текста (ср. сноску № 5), который в силу этого осмысливается как состоящий из сообщения о предмете и сообщения о сообщении: A.WIERZBICKA, *Metatekst w tekście.- O spójności tekstu*, Wrocław e.a. 1971, 105-121.

8. См. в этой связи типологию контактов между "прототекстами" и "метатекстами", которую развивает в ряде работ Anton Popovič; суммарно она изложена в: A.ROPOVIČ, *Aspects of Metatext\*.- Canadian Review of Comparative Literature. Dialogue, Special Issue, Winter 1976, 225-235*; ср. также анализ этой типологии: П.Х.ТОРОП, *Проблема интекста\*.- Труды по знаковым системам*, вып. 14. Текст в тексте, Тарту 1981, 33-44.

9. Б.А.УСПЕНСКИЙ, *О семиотике искусства.- Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов*, Москва 1962, 127.

10. L.DÄLLENBACH, *Intertexte et autotexte\*.- Poétique*, 1976, N 27, 282 ff. О "заимствованиях из самого себя" см. уже в: Н.РОЗАНОВ, *Заимствования литературные\*.- Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов*, т.1, Москва-Ленинград 1925, стлб. 253.

11. В период своего возникновения изучение знаковой рекуррентности могло ограничиваться, однако, и чисто количественными задачами создания частотных словарей, понимаемых как подсобный инструмент для последующей "объективной" интерпретации творчества того или иного писателя; ср. эволюцию приемов, применяемых при построении частотных словарей: Ю.И.ЛЕВИН: 1) *О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах.- Структурная типология языков*, Москва 1966, 199-215; 2) *О частотном словаре языка поэта.*

(Имена существительные у Мандельштама). - *Russian Literature*, 1972, № 2, 5-36.

12. См. хотя бы: Д.М.СЕГАЛ, Фрагменты семантической поэтики О.Э. Мандельштама. - *Russian Literature*, 1977, № 10/11, 59-146. Исследование автореминисценций, направленное на экспликацию неспределенных референтных значений, разумеется, нельзя смешивать с внешне близким к нему таким изучением абстрактной семантики, которое проводится по принципу "синтез через анализ"; в последнем случае творческая продукция отдельного автора также разбивается на сопоставимые контексты, однако с целью очертить его инвариантный тематический, категориальный и операциональный репертуар; сюда, в частности, относятся многочисленные работы А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова - см. хотя бы: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Место окна в поэтическом мире Пастернака. - *Russian Literature*, 1978, № 6, 1-38.

13. О.РОНЕН, Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама\*. - *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague/Paris 1973, 370-371; ср. новейшую формулировку этого положения: О.РОНЕН, *An Approach to Mandel'stam*,\* Jerusalem 1983, IX ff.

14. Р.М.БИТСИЛЛИ, К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. - *O Dostoevskom. Stat'i*, Brown University Press, Providence 1966, 22.

15. Об интермедиальности см. подробно: А.А.НАНСЕН-ЛÖВЕ, *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - am Beispiel der russischen Moderne*\*. - *Dialog der Texte...*, 291-360.

16. Ср. распространенность в текущей научной практике работ о живописно-графических текстах как референтной инстанции произведений словесного искусства; см., например: Вяч.Вс.ИВАНОВ, Структура стихотворения Хлебникова "Меня проносят на слонах..."\*. - *Труды по знаковым системам*, вып. 3, Тарту 1967, 156 ff; Е.ФАРИНО, Семиотические аспекты поэзии о живописи\*. - *Russian Literature* 1979, VII-1, 65-94; иногда даже весь творческий путь писателя рассматривается как последовательное изменение референтных связей его словесных текстов с разными формами искусств - ср. такого рода концептуализацию поэзии Блока: З.Г.МИНЦ, Ю.М.ЛОТМАН, Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов.\* -

*Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, Тарту 1973, 96-98. Ср. еще исследования кинематографических подтекстов словесного искусства; см., в частности: Ю.Г.ЦИВЬЯН, К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого.\*- *Труды по знаковым системам*, вып. 18 (=Семиотика города и городской культуры. Петербург), Тарту 1984, 106-124.

17. Так, для искусства символистов Ю.М.Лотман (со ссылкой на З.Г.Минц) называет в качестве устойчивого подтекста математические сочинения (Ю.М.ЛОТМАН, Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.- *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту 1969, 229); ту же роль для акмеистов, согласно О.Ронену, играют труды по минералогии, систематике, искусствоведению (О.РОНЕН, *Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама*, 376; ср. также: О.РОНЕН, К сюжету "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама\*.- *Slavica Hierosolymitana*, 1979, vol. IV, 214-222); Генрих Баран отмечает регулярность референтных отсылок к мифографическим и этнографическим исследованиям в поэзии Хлебникова (Г.БАРАН, О некоторых подходах к интерпретации текстов Велимира Хлебникова\*.- *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, vol. 1. Linguistics and Poetics, Columbus, Ohio 1978, 104-125).

18. J.KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*\*.- in: J.K., *Semiotikê. Recherches pour une sémalyse*, Paris 1969, 146.

19. H.BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*\*, New York, Oxford University Press 1973, 70; ср. ту же мысль в приложении к изолированному стихотворному тексту:

Je est permis d'en conclure que dans la sémantique du poème l'axe des significations est horizontal. Le fonktion référentielle en poésie s'exerce de signifiant à signifiant: cette référence consiste en ceci que le lecteur perçoit que certains signifiants sont des variantes d'une même structure (M.RIFFATERRE, *La production du texte*\*, Paris 1979, 38; подчеркнуто автором).

20. С.PERRI, *On Alluding*\*.- *Poetics*, 1978, N 7, 300; ср. 295.

21. К.ТАРАНОВСКИЙ, *Essays on Mandel'stam*\*, Cambridge, Mass. and London 1976, 18 ff; ср. различие (интратекстуального) "описания" и (интертекстуальной) "интерпретации" художественного произведения: Тз.ТОДОРОВ, *Poétique de la Prose*, Paris 1971, 245 ff; ср. также представление о двойной (интра- и интертекстуальной) эквивалентности сегментов нарративного текста: W.SCHMID,

Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen *Der Schuss* und *Der Posthalter*\*.- *Poetica*, 1981, B. 13, N. 1-2, 87.

22. A.WIERZBICKA, Descriptions or Quotations?\*- *Sign. Language. Culture*, The Hague/Paris 1970, 627; то же см.: С.PERRI, *op. cit.*, 291; ср., однако, разграничение собственного имени и цитаты как самостоятельных знаковых форм: Р.О.ЯКОБСОН, Шифтеры, глагольные категории и русский глагол.- *Принципы типологического анализа языков различного строя*, Москва 1972, 95-96.

23. Еще один вариант разбираемой тенденции - исследования по интервербальности, в которых в качестве интерпретирующей данный текст системы берется не другой текст, но чужой язык: Г.А.ЛЕВИН-ТОН, Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния. (Язык как подтекст)\*.- *Вторичные моделирующие системы*, Тарту 1973, 30-33; В.Н.ТОПОРОВ, Из исследований в области анаграммы\*.- *Структура текста - 81*. Тезисы симпозиума, Москва 1981, 119-121.

24. Ср. классификацию разных видов отношений между текстами, которую выдвигает Gerard Genette: наряду с интертекстуальностью и гипертекстуальностью (возникающей в результате пародийных, трагестийных и тому подобных имитаций источника), он вычленяет: паратекстуальность, под которой понимает соединение внутри отдельного текста медиально или функционально гетерогенных сегментов (сюда входят такие явления, как титры, субтитры, предисловия, послесловия, маргиналии, эпитафьи, иллюстрации и т.п.); метатекстуальность (= комментарии, критика); архитекстуальность (= текст, взятый в проекции на жанровую систему) (G.GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*\*, Paris 1982, 8 ff).

25. Ю.А.ШРЕЙДЕР, А.А.ШАРОВ, *Системы и модели*, Москва 1982, 43.

26. Ср. одну из интерпретаций этого расширенного определения интертекстуальности: С.Н.GOSSELIN, *Voices of the Past in Claude Simon's La Bataille de Pharsale*\*.- *New York Literary Forum*, vol. 2. Intertextuality. *New Perspectives in Criticism*, New York 1978, 32.

27. J.KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*\*, Paris 1974, 59 f.

28. L.JENNY, *La stratégie de la forme*\*.- *Poétique*, 1976, N 27, 262; ср. аналогичные высказывания: Н.BLOOM, *op. cit.*, 28; С.PERRI, *op. cit.*, 295.

29. М.О.ГЕРШЕНЗОН, *Статьи о Пушкине\**, Москва 1926, 114-119.
30. В академической науке символистской эпохи этому соответствовало возникновение классической компаративистики, которая была по преимуществу занята поисками аргументов, подтверждающих самое наличие отношения между сопоставляемыми произведениями, ограничиваясь тем самым сугубо генетическим способом концептуализации изучаемого материала.
31. Ю.Н.ТЫНЯНОВ, *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)\*/1919/*. - В: Ю.Н.Т., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 210.
32. С.БОБРОВ, *Заемствованные стихотворные.\* - Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов, т.1, Москва-Ленинград 1925, стлб. 258.*
33. Обычно постсимволистская теория заимствований и влияний объясняла этот процесс как передачу семантической информации по каналу ритмической памяти:
- Легче и действеннее /.../ запоминаются /.../ фигуры метрико-ритмические, особенно же все, касающееся цезур и краезвучий стиха (С.БОБРОВ, *Заемствованные и влияния. (Попытка методологизации вопроса).\** - *Печать и революция*, 1928, кн. 8, 75).
34. В.М.ЖИРМУНСКИЙ, *Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы\** /1924/. - В кн.: В.М.Ж., *Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы,\** Ленинград 1978, 28.
35. Б.М.ЭЙХЕНБАУМ, *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки\**. Nachdruck der Leningrader Ausgabe von 1924, München 1967, 61.
36. Об этой диахронической модели см. подробно: А.А. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, 369 ff.
37. Что касается концепции М.М.Бахтина, то и она не распространяет принцип "диалогичности" на все типы текстов (что не учитывает J.Kristeva), исключая отсюда лирику, - см. подробно: R.LACHMANN, *Dialogizität und poetische Sprache\**. - *Dialogizität* (hrsg. v. R.Lachmann), München 1982, 51 ff. О соотношении бахтинской и формалистской теорий интертекста см. также: R.GRÜBEL, *Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman "Die Brüder Karamazov" im Lichte seines Mottos\**. - *Dialog der Texte...*,



208 ff.

38. Б.М.ЭЙХЕНБАУМ, *op. cit.*, 44. Знаменательно, что Б.М.Эйхенбаум регистрирует в поэзии Лермонтова, наряду с "цитатами" из произведений предшественников, также автореминисценции, которые трактуются не как проясняющие смысл текста, но в качестве семантически не мотивированных формул-клише:

У каждого писателя можно найти те или иные повторяющиеся элементы /.../ При этом сходства эти обнаруживаются обычно в вещах зрелых, когда система художественных приемов (метод) приобретает уже совершенно устойчивый характер, - юношеская начальная работа остается в стороне. У Лермонтова - нечто совершенно иное. Его повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише, так что иногда новая поэма оказывается в значительной степени сводной по отношению к предыдущим (*ibid.*, 62).

39. Z.BEN-PORAT, *The Poetics of Literary Allusion\**. - *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1976, № 1, 105-128; первым членение цитат на метафорические ("заимствования по ритму и звучанию") и метонимические произвел, повидимому, О.Ронен: O.RONEN, *Mandel'stam's Кашей\**. - *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students*, Cambridge, Mass. 1968, 252 ff. Ср. более сложную типологию цитат, для которой, однако, базисными служат те же самые отношения сходства и непрерывности, что и для типологий, свертывающих интертекстуальные связи к метафорическим/метонимическим: A.COMPAGNON, *La seconde main ou travail de la citation\**, Paris 1979, 56-82.

40. Само это тождество может, далее, подразделяться на два типа с интратекстуальной позиции, то есть в зависимости от того, насколько интегрирован смысл предшествующего произведения в семантической структуре последующего, - ср. у Г.А.Левинтона противопоставление "цитаты" (функционально нагруженное включение чужого элемента в текст) и "заимствования" (нефункциональное включение): Г.А.ЛЕВИНТОН, К проблеме литературной цитации\*. - *Материалы XXVI научной студенческой конференции*. Литературоведение. Лингвистика, Тарту 1971, 52. М.О.Чудакова относит нефункциональные "заимствования" к области "генезиса" литературного произведения, а функциональные - к сфере "литературной эволюции" (перенимая оппозицию генезис/эволюция у Ю.Н.Тынянова):

Заимствование совершается по большей части случайно и однократно - в отличие от продолженного процесса связи, на-

пример, со старшим писателем, когда цитаты составляют нерывущую нить в творчестве писателя; оно всегда связано с тем, что источник заимствования воспринят автором вне культурного контекста, в некотором смысле выведен из поля возможного контакта с ним как с культурным феноменом. Заимствование - отношение к литературе как внелитературному источнику: писатель использует чужое литературное произведение так, как использует, скажем, медицинские случаи, описанные в монографии психиатра... (M.O.ČUDAKOVA, К понятию генезиса\*.- *Revue des Études slaves*, 1983, LV/3, 412).

В связи с обсуждаемым вопросом см. также: W.SCHMID, Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalter-novelle und ihre Prätexte\*.- *Dialog der Texte...*, 147.

41. G.B.CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano\**, Turin 1974 (цит. по: L.JOHNSON, Allusion in Poetry\*.- *PTL*, 1976, N 1, 579-587).

42. L.JENNY, op. cit., 275-278.

43. M.RIFFATERRE, Le syllepse intertextuelle\*.- *Poétique*, 1979, N 40, 496-501.

44. З.Г.МИНЦ, Функция реминисценций в поэтике А.Блока\*.- *Труды по знаковым системам*, вып. 6, Тарту 1973, 388-389, 393, 396.

45. R.AMOSSY, *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un Beau Ténébreux de Julien Gracq\**, Neuchâtel 1980 (глава "L'allusion comme trope").

46. Так, вряд ли может вызвать возражение проведенный О.Роненом анализ интертекстуальной синекдохи, показательной для поэзии Мандельштама: О.РОНЕН, *Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама*, 378 и след. То же следует сказать и о многих других интертекстуальных исследованиях, пользующихся аппаратом риторики.

47. К вопросу о многоуровневости интертекста как познавательного объекта ср.: R.LACHMANN, Ebenen des Intertextualitätsbegriffs\*.- *Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik*, XI (hrsg. v. K.Stierle und R.Warning), München 1984, 133-138.

48. Отчасти эта программа уже выполняется прежде всего в толкованиях технико-функциональных особенностей обращения с чужим словом, характерных для отдельных писателей или литературных периодов; см., например, о средневековой цитации: P.ZUMTHOR:

1) *Le carrefour des rhéorqueurs. Intertextualité et Rhetorique\**.- *Poétique*, 1976, N 27, 317-337; 2) *Intertextualité et nouveance\**.-

*Littérature*. Intertextualités médiévales, 1981 février, 8-16.  
Об интертекстуальности и жанрообразовании см., например: U. SUERBAUM, Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen.\*- Symposion: *Intertextualität - Formen und Funktionen*, München 1984 (ms).

49. Существенные дополнения к предпринятому здесь обзору интертекстуальных теорий см.: Г.А.ЛЕВИНТОН и Р.Д.ТИМЕНЧИК, Книга К.Ф.Тарановского о поэзии О.Э.Мандельштама\*.- *Russian Literature*, 1978, VI-2, 198-199; 205; E.RUSINKO, Intertextuality. The Soviet Approach to Subtext\*.- *Dispositio*, 1979, IV, 213-235; W.SCHMID, *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion...*, 141-147; R.LACHMANN, *Intertextualität als Sinnkonstitution...*, 66-82; M.PFISTER, *Konzepte der Intertextualität\**.- *Symposion: Intertextualität - Formen und Funktionen* (ms).

## 2.

50. Традиционное четырехчленное исчисление так называемых сопряженных высказываний поддается расширению до шести элементов (см.: И.П.СМИРНОВ, Об универсальных правилах порождения комического дискурса.- *Russian Literature* (in press)), однако для достижения поставленных здесь целей более подробное исчисление высказываний было бы избыточным.

51. Конверсивный путь построения текста можно было бы представить следующим образом:

$$(p \rightarrow q) \ \& \ (p \rightarrow q) \ \& \ \text{trans} \ (p \rightarrow q) \ \# \ ((p \rightarrow q) \ \& \ (p \rightarrow q)) \ \& \ \text{trans} \ (p \rightarrow q)).$$

Что касается инверсивного развертывания текста, то здесь мы имеем дело с отрицанием данного и последующим снятием образовавшейся антитезы, то есть не с чем иным как с триадой тезис/антитезис/синтез:

$$(p \rightarrow q) \ \& \ (\bar{p} \rightarrow \bar{q}) \ \& \ ((p \rightarrow q) \ \& \ (\bar{p} \rightarrow \bar{q})).$$

Наконец, контрапозитивный порядок объединяет конверсию и инверсию, так что получаем:

$$(p \rightarrow q) \ \& \ (\bar{p} \rightarrow \bar{q}) \ \& \ ((p \rightarrow q) \ \& \ (\bar{p} \rightarrow \bar{q})) \ \& \ ((p \rightarrow q) \ \& \ (\bar{p} \rightarrow \bar{q})).$$

Повидимому, инверсивные тексты соположены научному мышлению, а контрапозитивные - религиозному. Обоснование этого утверждения, требующее сложной аргументации, не входит в задачу работы; ср., однако, сноску № 63.

52. Взгляды Р.О.Якобсона на параллелизм суммированы в: R.O. JAKOBSON, K.POMORSKA, *Poesie und Grammatik. Dialoge* (übers. v. H.Brühmann), Frankfurt a.M. 1982, 89 ff.
53. Ср. критику "диадического" учения Р.О.Якобсона с позиций, исходным пунктом которых служит мысль об организации поэтической речи за счет "тернарных повторов": W.KOCH, *Poetizität: Das Triviale des Triadischen.- Poetica*, 1982, В. 14, Н. 3-4, 250-270.
54. При этом существуют и значительные различия между применениями конверсии в стихотворной и в прозаической речи; см. подробно: И.П.СМИРНОВ, *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза* (ms).
55. Ср.: И.П.СМИРНОВ, Логико-семантические особенности коротких нарративов.- *Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert* (hrsg. v. R.Grübel), Amsterdam 1984, 47-63.
56. Z.BEN-PORAT, *op. cit.*, 107-108, 116.
57. Ср. по-разному мотивированные обобщающие высказывания о неизбежной полигенетичности художественных текстов:

Можно было бы предложить аксиому о принципиальной неединственности источника (которая была бы частным проявлением - для области подтекстов - более общего принципа: неединственности значения поэтического текста и его элементов). Связи подтекста могут быть "метафорическими" и "метонимическими" (в смысле Якобсона). К первым относятся случаи, когда цитируется текст, уже кем-то цитировавшийся /.../ "Метонимические" связи могут быть связями цитируемого текста; цитируя текст или фрагмент, мы подразумеваем и окружающие его элементы (Г.А.ЛЕВИНТОН, "На каменных отрогах Пиэрии" Мандельштама: материалы к анализу<sup>4</sup>. - *Russian Literature*, 1977, V, 219);

Укорененность источника, подтекста в традиции включает в процесс цитации бесконечное число семантических сцеплений (смыслоуловительная функция цитаты) (Г.А.ЛЕВИНТОН и Р.Д.ТИМЕНЧИК, *Книга К.Ф.Тарановского о поэзии О.Э.Мандельштама*, 198).

Ср. также сходные суждения, вынесенные по поводу отдельных писателей или литературных группировок: так, в работе, посвященной сопоставительному анализу творчества Ахматовой и Куэмина, разбираются "перетекающие цитаты" - под ними подразумеваются конструкции,

в которых переходу от одной единицы к другой (от строки к строке, от фразы к фразе, от слова к слову) соответствует переход от одного источника к другому, и где также выделяются единицы, одновременно возводимые к разным источникам (Р.Д.ТИМЕНЧИК, В.Н.ТОПОРОВ, Т.В.ЦИВЬЯН, *Ахмато-*

ва и Кузмин\*.- *Russian Literature*, 1978, VI-3, 246; см. еще: Р.Д.ТИМЕНЧИК, Текст в тексте у акмеистов\*.- *Труды по знаковым системам*, вып. 14. Текст в тексте, Тарту 1981, 71 f).

В книге об усвоении Ахматовой поэзии Блока читаем:

...Ахматова особенно охотно цитирует то, что само уже является цитатой, откликом, отраженьем, что более чем раз прошло литературную обработку и еще хранит на себе следы чужого голоса и его трансформаций в культурно-историческом потоке (В.Н.ТОПОРОВ, *Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: "блоковский" текст Ахматовой)\**, Berkeley 1981, 40); ср. к этому: Р.ТИМЕНЧИК, Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком\*.- *Тезисы I всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века"*, Тарту 1975, 126-127.

Наблюдения, аналогичные только что приведенным, были сделаны и на материале "Петербурга" Андрея Белого: R.LACHMANN, *Intertextualität als Sinnkonstitution...*, 86 ff; Н.Г.ПУСТЫГИНА, Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург" (Статья 2)\*.- *Проблемы литературной типологии и исторической преемственности. Труды по русской и славянской филологии*, т XXXII. Литературоведение. Ученые записки ТГУ, Тарту 1981, 86 и след.; ср. еще представление пушкинской "Истории села Горюхино" как "двойной пародии" (на Карамзина и Полевого): D.M.BETHEA, S.DAVYDOV, *The /Hi/Story of the Village Gorjuxino: in Praise of Puškin's Folly\**.- *Slavic and East European Journal*, 1984, vol. 28, N 3, 291-309.

58. Ср. замечание В.Н.Топорова о том, что у акмеистов

...образ апеллирует (часто) не к какому-либо конкретному месту текста-источника, а /.../ к тому, что можно было бы назвать "соборной цитатой" (т.е. к некоторой совокупности примеров из данного поэта [или нескольких поэтов], объединенных наличием общей темы... (В.Н.ТОПОРОВ, Две главы из истории русской поэзии начала века: I. В.А.Комаровский, - II. В.К.Шилейко (К соотношению поэтики символизма и акмеизма)\*.- *Russian Literature*, 1979, VIII-3, 292).

59. Это правило, однако, может видоизменяться в комических текстах, где интертекстуальные контакты часто приводят в соприкосновение такие источники, которые типологически взаимоисключают друг друга. К вопросу о иной (отсылка к отсылке) форме интертекстуальности в рамках комических произведений ср.: Б.М.ГАСПАРОВ, И.А.ПАПЕРНО, "Крокодил" К.И.Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий.\*- *Тезисы I всесоюзной (III)*

*конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века"*, 166.

60. L.JENNY, op. cit., 264. К вопросу о конструктивной интертекстуальности ср. также: K.STIERLE, op. cit., 11-12.

61. Ср. анализ двойного (меняющегося) использования одних и тех же мотивов Грибоедова в "Бесах" Достоевского: И.П.СМИРНОВ, *Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов\** (= Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 4), Wien 1981, 154-162.

62. К ряду подобных автоверификаций относится и прямое цитирование, рассекречивающее предшествующий данному случаю имплицитного обращения к тому же самому источнику. Так, в одном из ранних (1911-1913) черновых набросков Пастернака ("Вместо земли здесь были ели...") мотив возникающего как чертеж мира проводится на фоне воспоминаний героя о его давней юношеской любовной страсти:

...он радостно отдался воспоминаниям /.../ Как в те далекие, далекие годы /.../ ночной воздух, толкаемый изменой, колыбался *разрозненными* черными далями, с ним разминалось его дыхание, сердце падало невпопад. О, все обгоняло его; и он с *восторженным* самозабвением вверял себя разогнанным просторам /.../ О, это была - измена. О как зазвучала она, измена во всем его занявшемся дыхании /.../ Ночные пространства делились, сдвигались, перекрещивались и расступались за их спиной /.../ *Шел какой-то величавый чертеж на мили вокруг* путников (Из ранних прозаических опытов Б.Пастернака. Публикация Д.Ди СИМПЛИЧЧИО.- *Slavica Hierosolymitana*, vol. IV, 1979, 289-290).

Можно допустить, что этот фрагмент интертекстуально зависит от стихотворения Баратынского "В дни безграничных увлечений...":

В дни безграничных увлечений,  
В дни необузданных страстей  
Со мною жил превратный гений,  
Наперсник юности моей.  
Он жар *восторгов несогласных*  
Во мне питал и раздувал;  
Но соразмерностей прекрасных  
В душе носил я идеал:  
Когда лишь праздников смятенья  
Алкал безумец молодой,  
Поэта мерные творенья  
Блистали стройной красотой.

Страстей порывы утихают,  
Страстей мятежные мечты  
Передо мной не затмевают  
Законов вечной красоты;  
*И поэтического мира*  
*Огромный очерк я узрел,*  
И жизни даровать, о лира!

Твое согласие захотел.

(Е.А.БОРАТЫНСКИЙ, *Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма*, Москва 1951, 236).

Если Баратынский противопоставляет юность и зрелость как разрушительное и конструктивное начала, то Пастернак снимает этот контраст: в отрывке "Вместо земли здесь были ели..." юность и зрелость, хаос и гармоническое созидание, микрокосм и макрокосм сливаются в нерасторжимое целое. Догадку о том, что приведенный фрагмент базируется на стихотворении Баратынского, поддерживает сам Пастернак, прямо цитируя это стихотворение в письме Д.Е.Максимову от 25 октября 1957 г. в рамках все той же антитезы юность/зрелость:

Я Вас хочу поздравить с большим успехом и высказать Вам удивление /.../ по поводу Вашего Лермонтова /.../ где /.../ Вы определяете существо магнетической лермонтовской притягательности (как у Баратынского -

И поэтического мира

Огромный очерк я узрел и т.д.),

особенность, особое качество этой оригинальности /.../ Когда в 1917 году я наобум, не долго думая, написал на титуле "Сестры моей жизни" не "Памяти Лермонтова" /.../ но "Посвящается Лермонтову", точно он был еще тогда /.../ в рядах случайных прохожих /.../ я не только имел в виду выразить это чувство /.../ непросохших следов ночного дождя или незатихающих, неотзвучавших отголосков только что прокатившегося звука, - я долго, всю жизнь льстил себя надеждой раскрыть в статье, в прозе это таинственное могущество лермонтовской сущности /.../ Я мечтал так, по случайности, без наперед составленного замысла, мне это удалось в отношении себя, то есть всех моих поэтических книг и их духа, в романе /.../ Как же я должен был поразиться и содрогнуться, заставши Вас за таким внутренне изученным и заветно-знакомым движением души... (Письма Б.Пастернака Д.Е.Максимову. Публикация З.Г.МИНЦ.- Тезисы I всесоюзной (III) конференции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века", 12-13).

Письмо Д.Е.Максимову, без обиняков отправляя к Баратынскому, в то же время рефлексирует в себе некоторые комплексы значений из пастернаковской юношеской прозы, растающие, как и там, в тему двойничества, внезапного совпадения индивидов; ср.:

'восторженное самозабвенье' → "наобум, не долго думая";  
'ночные пространства' → 'ночной дождь'; 'завучавшая измена' → 'неотзвучавшие отголоски'.

63. Дальнейшее теоретическое изучение интертекстуальных отношений не обойдется без попытки разграничить интертекстуальные особенности, присущие художественному, научному и религиозному дискурсам. Взяв эстетически и научно отмеченные типы речи, мо-

жно было бы рассуждать следующим образом. В то время как в рамках художественного дискурса претексты выступают в виде параллельных смысловых образований, в научной (по предположению, базирующейся на инверсии) речи два претекста составляют обязательную антитезу, оба члена которой отрицаются в post-T; научная интертекстуальность возникает за счет негации сразу обоих наличествующих в традиции решений какой-либо проблемы; снятие концептуальной альтернативы открывает путь к новому конституированию самого постигаемого предмета. В плане сохранения зафиксированной на входе текстов информации научный дискурс - это, говоря несколько парадоксально, память о подлежащем забыванию. В религиозном (контрапозитивно устроенном) дискурсе объединяются структурообразующие механизмы художественного и научного типов речи (ср. хотя бы соотношение Ветхого и Нового Заветов: первый отменяется вторым, зачеркивается, но тем не менее не должен быть забыт, оставаясь сакральным сочинением).

64. Б. ПАСТЕРНАК, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград 1965, 110-111. Далее стихи Пастернака цитируются (за исключением особо оговоренных случаев) по этому изданию в тексте работы.

65. М.Ю. ЛЕРМОНТОВ, *Собр. соч. в четырех томах*, т.2, Москва-Ленинград 1959, 504-541.

66. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, Москва-Ленинград 1966, 111 ff.

67. Андрей БЕЛЫЙ, *Четыре симфонии*. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908, München 1971, 64, 116.

68. Об этой мифеме см., в частности: Г.А. ЛЕВИНТОН: 1) К мотиву гибели великанов.- *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам*, 1 (5), Тарту 1974, 129-130; 2) Великаны.- *Мифы народов мира*, т.1, Москва 1980, 228.

69. Подробнее о соотношении мыслимого и чувственно-воспринимаемого в постсимволистском искусстве см.: И.П. СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977, 103 ff; И.Р. ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И.П. СМИРНОВ, *op. cit.*, 122 ff.

70. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, 71.

71. Ibid., 582; ср.: А. БЕЛЫЙ, *Стихотворения III*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert v. J.E. Malmstad, München 1982, 18-19, 83-84. К теме Белый-Ницше ср., в частности: Лена СИЛАРД, О

влиянии ритмики прозы Ф. Ницше на ритмику прозы А. Белого. *Studia*



*Slavica*, 1973, XIX, 289-313; M.DEPPERMAN, *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins*. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende, München 1982, 162 ff; R.LACHMANN, *Intertextualität als Sinnkonstitution...* 91 ff.

72. Ср. возможный отклик Пастернака на последнюю строфу разбираемого стихотворения Белого в той же книге "Сестра моя - жизнь":

А затем прощалось лето  
С полустанком. Снявши шапку,  
Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром (148).

73. F.NIETZSCHE, *Werke in drei Bänden*, B. 2, München 1966, 343.

74. Ibid., 284.

75. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, 72.

76. F.NIETZSCHE, op. cit., B. 1, 26 ff. От Ницше ведут свое происхождение мотивы поэта и стихотворного искусства также в иных ранних произведениях Пастернака. Например, сравнение поэзии с губкой в цикле "Весна" ("Поэзия! греческой губкой в присосках *Будь ты...*" (88)) отправляет нас к "Also sprach Zarathustra":

Aber man muß verstehn, ein Schwamm zu sein, wenn man von übervollen Herzen geliebt sein will (F.NIETZSCHE, op. cit., B. 2, 325).

В "Götzen-Dämmerung..." мы находим источник стихотворения из "Поверх барьеров", изображающего поэта как расточителя; в обоих текстах гений дается в эсхатологическом освещении:

Der große Mensch ist ein Ende; die große Zeit, die Renaissance zum Beispiel, ist ein Ende. Das Genie - in Werk, in Tat - ist notwendig ein Verschwender: daß es sich ausgibt, ist seine Größe... (ibid., 1020);

ср.:

Как казначей последней из планет,  
В какой я книге справлюсь, горожане,  
Во что душе обходится поэт,  
Любви, людей и весен соержанье? /.../

Когда копилка наполовину пуста,  
Как красноречивы ее уста!  
Опилки подчас звучат звончей  
Копилки и доверху полной грошей.

Но поэт, казначей человечества, рад  
Душеизнурительной цифре затрат,  
Затрат, пошедших, например,

На содержание трагедий, царств и химер (504,506). Интересно, что Ницше ассоциируется Пастернаком не только с Белым, но также с Достоевским и Маяковским; ср. окружение процитированных строк из стихотворения "Весна":

Что почек, что клейких заплывших огарков  
Налеплено к веткам! Затеplen  
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,  
И реплики леса окрепли /.../

Поэзия! Греческой губкой в присосках  
Будь ты, и меж зелени клейкой  
Тебя б положил я на мокрую доску  
Зеленой садовой скамейки (88).

Это лексико-семантическое окружение ведет читателей одновременно и к роману "Идиот" (зеленая скамейка в Павловском парке, на которой Мышкин встречается с Аглаей и Настасьей Филипповной), и к началу исповеди Ивана Карамазова:

Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне *клейкие, распускающиеся весной листочки...* (Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, Полн. собр. соч. в 30 тт, т. 14, Ленинград 1976, 209-210).

Объединяя реалии, взятые из двух произведений Достоевского, Пастернак вкладывает в эти предметы один и тот же виталистический смысл и тем самым намекает на инвариантную для прозы Достоевского тему невычислимой, непредсказуемой и не подлежащей досрочному обрыву "живой жизни" (см. также: И.П.СМИРНОВ, Достоевский и поэзия Пастернака ("Marburger")\*. - *Dostojewskij und die Literatur. Vorträge zum 100. Todesjahr des Dichters auf 3. internationalen Tagung des "Slavenkomitees" in München 12.-14. Oktober 1981* (hrsg. v. H.Rothe), Köln/Wien 1983, 286-287; ср.: H.GIFFORD, *Pasternak. A Critical Study*, London e.a., Cambridge University Press 1977, 42). Что касается стихотворения "Как казначей последней из планет..." (1915), то оно расшифровывает адресацию к Ницше, которая содержится в "Нате!" (1913); ср. общий для Маяковского и Пастернака мотив опустошаемой 'копилки' resp. 'шкатулки' на фоне одинаковых у обоих поэтов реминисценций из прозы Ницше:

...а я вам *открыл* столько стихов *шкатулок*,  
я - *бесценных слов мот и транжир*.  
(В.МАЯКОВСКИЙ, Полн. собр., соч., т. 1, Москва 1955, 56).

О других отзвуках сочинений Ницше у Пастернака см.: I.BUSCHMANN, *Boris Pasternak und die deutsche Dichtung, Zweiter Beitrag:*

*Pasternak und Nietzsche*\*.- *Sowjetstudien*, 1966, N 20, 74-87;  
E.GREBER, "Tri glavy iz povesti" (1922) - ein musikkritisches  
Fragment von Boris Pasternak\* (ms).

77. А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 3, Москва-Ленинград 1960, 128.

78. Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, 72-73.

79. А.БЛОК, *op. cit.*, 26.

80. О 'сломанных руках' Демона говорится также в статье Блока  
"Памяти Врубеля":

Юноша в забвении "Скуки", будто обессилевший от каких-то  
мировых объятий; *сломанные руки*, простертые крылья...  
(А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 5, Москва-Ленинград 1962, 423).

Трудно сказать, попала ли блоковская статья в кадр восприятия  
Пастернака. К положительному ответу на этот вопрос как будто по-  
буждает параллелизм заголовков: "Памяти Врубеля" - "Памяти Де-  
мона". Двойное интертекстуальное значение заголовка, вообще го-  
воря, - регулярный художественный прием Пастернака; ср. название  
рассказа "Воздушные пути", которое наводит на стихотворение  
Бальмонта "Воздушная дорога" (1903), цитирующее, в свою очередь,  
Вл. Соловьева:

Недалека воздушная дорога,-  
Как нам сказал единый из певцов,  
Отшельник скромный, обожатель Бога,  
Поэт-монах Владимир Соловьев.

Везде идут незримые течения,  
Они вокруг нас, они в тебе, во мне.  
Всё в мире полно скрытого значенья,  
Мы на земле - как бы в чужой стране.

(К.Д.БАЛЬМОНТ, *Стихотворения*, Ленинград 1969, 299).

81. F.NIETZSCHE, *op. cit.*, В. 1, 114.

82. Эту черту можно считать весьма специфичной для Пастернака,  
если помещать его творчество в рамки футуризма. Другие футури-  
сты организовывали переход от post-T<sub>1</sub> к post-T<sub>2</sub> зачастую пря-  
мо противоположным способом. Так, Хлебников стремился к тому,  
чтобы упоминания какой-либо реалии в разных стихотворениях бу-  
дили у читателей ассоциацию с одним и тем же претекстом (стано-  
вляющимся тем самым репрезентативной отсылочной инстанцией); ре-  
алия приобретала постоянный интертекстуальный предикат вне за-  
висимости от того, в какой непосредственной референтной ситуа-  
ции она называлась. Ср., например, образ дерева в стихотворении  
"Весеннего Корана...":

...Мой тополь спозаранок

Ждал утренних послов /.../  
 Он ловко ловит рев волон  
 И тучу ловит соню...

(В.В.ХЛЕБНИКОВ, *Собр. соч.*, т. 2. Nachdruck der Bände 3 und 4 der Ausgabe Moskau 1928-1933, München 1968, 30).

Атрибутирование 'туче' признака 'сонливость', вероятнее всего, подразумевает стихотворение Лермонтова:

Ночевала тучка золотая  
 На груди утеса-великана.

Этот же признак сохраняется применительно к 'туче' и в хлебниковской "Осени":

Где опустило солнце осеннее  
 Свой золотой и теплый посох  
 И золотые черепа растений  
 Застряли на утесах,  
 Реяли сонные тучи осени синей (ibid., 183).

Здесь лермонтовский подтекст проявлен более эксплицитно, чем в предыдущем случае, - ср. мотив 'утеса' у обоих поэтов.

83. Отмечено в: И.БУШМАН, Пастернак и Рильке\*.- *Сборник статей, посвященный творчеству Б.Л.Пастернака*, Мюнхен 1962, 236.

84. R.M.RILKE, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a. M. 1962, 365.

Заслуживает внимания еще один момент сближения и одновременно расхождения сопоставляемых стихотворений: Рильке прямо вводит в текст венецианский топоним San Giorgio Maggiore, тогда как Пастернак прибегает к сходному приему, анаграммируя название острова Torcello в строке: "Торчал по черенок во мгле". Как известно, Torcello (первоначальное место поселения венецианцев) характеризуется богородичным культом; скрытое упоминание этого острова в стихотворении о женском страдании, таким образом, тематически мотивировано.

85. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч. в 30 тт*, т. 6, Ленинград 1973, 90-91. В дальнейшем ссылки на это издание - с указанием тома и страницы - см. в тексте работы.

86. Наконец, косвенно подтверждает имплицитное наличие в "Венеции" петербургской темы выпущенная Пастернаком при перепечатке стихотворения строфа:

Туда, голодные, противясь,  
 Шли волны, шлендая с тоски,  
 И гондолы рубили привязь,  
 Тоца о пристань тесаки (623), -

где перефразируется описание бунта волн из "Медного всадника"

(и, возможно, анаграммируется название петербургского острова

"Голодай") :

Осада! приступ! злые волны,  
Как воры, лезут в скна. Челны  
С разбега стекла бьют кормой

(А.С.ПУШКИН, *Полн. собр. соч.*, т. 5, Изд. АН СССР, 1948, 140).

О других отождествлениях Петербурга с Венецией в поэтической культуре начала XX в. см.: Р.Д.ТИМЕНЧИК, "Поэтика Санкт-Петербурга" эпохи символизма/постсимволизма.\*- *Труды по знаковым системам*, вып. 18, 117 ff.

87. Ср. эту же интертекстуальную линию в одной из сцен "Доктора Живаго", в которой Лара, просыпаясь, застаёт грабителя у себя дома.

88. *The Poetical Works of Lord BYRON*, vol. 2, London 1866, 196 ff.

89. Быть может, пастернаковское стихотворение имеет еще один источник - описание Венеции у Гете; ср. в "Italienische Reise" мотивы: самодовлеющего бытия (i), города как небесного тела (ii) и - особенно - пения, по ходу которого один из поющих отвечает другому, удаленному от него, не видимому им (iii):

(i) Was sich mir aber vor allem andern aufdringt, ist abermals das Volk, eine große Masse, ein notwendiges unwillkürliches Dasein.

(ii) ...dem Raum vor dem Markusplatze kann wohl nichts an die Seite gesetzt werden. Ich meine den großen Wasserspiegel, der diesseits von dem eigentlichen Venedig im halben Mond umfasst wird.

(iii) Mit einer durchdringenden Stimme /.../ sitzt er am Ufer einer Insel /.../ und läßt sein Lied schallen, so weit er kann. Über den stillen Spiegel verbreitet sich's. In der Ferne vernimmt es ein anderer, der die Melodie kennt, die Worte versteht und mit dem folgenden Verse antwortet; hierauf erwidert der erste, und so ist einer immer das Echo des anderen /.../ Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, bis zu Tränen Rührendes /.../ *Gesang ist es eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit ein anderer, Gleichgestimmter höre und antworte* (GOETHE'S Werke in zwölf Bänden, B. 10, Berlin/Weimar 1968, 65; 69; 87-88).

К вопросу об отражении прозы Гете в стихотворных текстах Пастернака ср.: V.TERRAS, "Im Walde" - Goethe und Boris Pasternak.\*- *Die Welt der Slaven*, 1971, XVI, N. 3, 283-288.

90. В.Н.ТОПОРОВ, Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте.- *Структура текста-81. Тезисы симпозиума*, Москва 1981, 58. Ср. исследования современников Пастернака о городе-женщине: И.Г.ФРАНК-КАМЕНЕЦКИЙ: 1) *Отголоски представлений о*

матери-земле в библейской поэзии.- *Язык и литература*, 1932, т.8, 122 ff; 2) Женщина-город в библейской эсхатологии.- *Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности*. 1882-1932. Сборник статей, Ленинград 1934, 535 ff; О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ, *Поэтика сюжета и жанра*, Ленинград 1936, 84 ff.

91. В самом раннем варианте венецианского стихотворения Пастернака ("Piazza S.Marko", 1912), недавно опубликованном Е.Б. Пастернаком, смыслоорганизирующую функцию несет, как и в "Венеции"-2, женская тема, которая, однако, коннотирует описание не города, но моря:

Я лежу с моей жизнью неслышною,  
С облаками, которых не смять.  
Море встало и вышло, как мать,  
Колыбельная чья - уже лишняя.

Потому что водою вдовиц  
Приделится рифы и россыпи.  
Говор дна - это скрип половиц  
Под его похоронною поступью  
(*День поэзии 1981*, Москва 1981, 161).

В автоинтертекстуальном переходе от мифологемы море-женщина к эквивалентности (приморский) город-женщина проглядывает все тот же принцип смежности, метонимичности, который подчиняет себе и трансформацию "чужого" слова в "Венеции"-2.

92. Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958*. Повести, рассказы, автобиографические произведения, Ann Arbor, Michigan 1961, 254 ff.

93. Тема сна проводится и в марбургских, предшествующих венецианским, главах "Охранной грамоты":

Вероятно, все это было в июле /.../ Я уже и раньше часто проходил мимо учебной площадки /.../ Там учили солдат, и в часы ученья перед плацем застаивались зеваки /.../ Утром /.../ идучи в город и поровнявшись с полем, я вдруг вспомнил, что не дальше часу назад видел это поле во сне /.../ Я лег на рассвете, проспал утро, и вот, перед самым пробуждением, оно мне приснилось. Это был сон о будущей войне /.../ Мне снилось пустынное поле, и что-то подсказывало, что это - Марбург в осаде /.../ Это было самое грустное сновиденье из всех, какие мне когда-либо являлись. Вероятно, я плакал во сне (ibid., 246-247).

Описание сна о грядущей войне также коренится в творчестве Достоевского - в "Подростке". Как и в "Охранной грамоте", сон, увиденный Версиловым, случается в "маленьком немецком городке" (13, 374); приурочивается не к ночи, а к дневному времени ("...я всю ночь был в дороге /.../ и заснул после обеда, в че-

тыре часа пополудни" (13, 375)); сопровождается слезами, которые герой обнаруживает после пробуждения ("...все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами" (ibid.)), и связывается с войной, угрожающей Европе:

И вот это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола (ibid.).

Инtratекстуальная когерентность в "Охранной грамоте" - это в то же самое время сопоставимость источников, на которые ориентированы связанные между собой (темой сна) отрывки пастернаковской прозы.

94. R.M.RILKE, op. cit., 429.

95. См. также: Л.ФЛЕЙШМАН, *Борис Пастернак в двадцатые годы\**, München /1981/, 256 ff.

96. Мотив чистки женщинами обуви в контексте евангельских реминисценций, возможно, намекает на Магдалину, обмывающую ноги Христу (ср. в романе "Доктор Живаго" второе из посвященных Магдалине стихотворений); предложенное толкование тем более вероятно, что названный мотив замыкает ряд отсылок как раз к тому произведению Достоевского, где выведена фигура блудницы-святой.

97. О внутреннем строении "Охранной грамоты" см. подробно: K. POMORSKA, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*, Lisse 1975, 64 ff; Л.ФЛЕЙШМАН, op. cit., 171 ff; J.R.DÖRING-SMIRNOV, "Uznat', čto budet Ja, kogda..." Vergleichende Anmerkungen zu den Autobiographien von B.Pasternak und I.Brodskij.\*- *Die Welt der Slaven*, 1983, XXVIII, N. 2, 339 ff.

98. Об этой мифеме см., в частности: В.М.ДОЛГИЙ, А.Г.ЛЕВИНСОН, Архаическая культура и город.- *Вопросы философии*, 1971, N 7, 97 ff.

99. См. это противопоставление уже в: S.MORAWSKI, *The Basic Functions of Quotation\**.- *Sign. Language. Culture*, The Hague/Paris 1970, 697.

100. Тем самым предпринятое здесь объединение интертекстуального и архетипического подходов к литературному произведению не раздвигает беспредельно границы интертекстуального анализа,

как это случается в некоторых исследованиях последних лет, - ср.:

The study of intertextuality is not the investigation of sources and influences, as traditionally conceived; it casts its net wider to include the anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, which are the conditions of possibility of later textes (J.CULLER, *Presupposition and Intertextuality\**. - *Modern Language Notes*, 1976, vol. 91, 1383).

Ср. также разграничение двух подходов к интертекстуальности, которое предпринимает M.PFISTER (op. cit.):

Unser Überblick über die Entwicklung der Intertextualitätstheorie /.../ hat gezeigt, daß im wesentlichen zwei Konzepte miteinander rivalisieren: das globale Modell des Poststrukturalismus, in dem jeder Text als Teil eines universalen Intertexts erscheint, durch den er in allen seinen Aspekten bedingt wird, und prägnanteren strukturalistischen bzw. hermeneutischen Modellen, in denen der Begriff der Intertextualität auf bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten und Textgruppen eingeengt wird.

101. Ср. плодотворное понятие "reduktive Lektüre": A.A.HANSEN-LÖVE, Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten. - *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, B. 10, 226.

102. О возможности применения риторики к изучению диахронических художественных систем см. подробно: И.Р.ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, op. cit., passim.

103. Еще один вопрос из той же серии: сколь часто писатель может реактивировать и, если так позволительно выразиться, реинтертекстуализовать ту или иную тему? Вяч.Вс.ИВАНОВ (Перевод в свете современной лингвистической теории. - В сб.: *Художественный перевод. Вопросы теории и практики*, Ереван 1982, 161-162) насчитал у Пастернака четыре изображения Венеции ("Венеция"-1, "Венеция"-2, "Охранная грамота", "Автобиографический очерк"). В этом списке не учтено раннее стихотворение "Piazza S.Marco". Кроме того, здесь не назван наследующий "Венеции"-2 эпизод из "Доктора Живаго", который интересен тем, что опустошает тематическое содержание парного ему стихотворения: заглавный герой романа слышит ночью стук в окно, ожидает, что стучится вернувшаяся Лара, однако оказывается, что это шум бури. Переносу действия из Венеции в Мелюзеево соответствует в данном случае отсутствие героини. Однако связь со стихотворением о водной стихии все же не оборвана полностью. Топоним "Мелюзеево", как кажется, образован Пастернаком от имени Melusine, ко-



торое носила в старофранцузской литературе нимфа, зачинательница рода Lusignan, навсегда вернувшаяся в водное царство после того, как смертный муж застал ее в образе морского существа (ср. мотив нимфы в "Venezianischer Morgen"). Этот сюжет нашел продолжение в германоязычной литературе - у Тика, Гриллпарцера, Гете (ср. возможное сложение: Melusine + See = Мелюзеево). О мнимом звучании стекла Пастернак повторно упоминает в "Докторе Живаго", повествуя о самоубийстве Стрельникова (женщина-самоубийца из "Венеции"-2 перевоплощается в мужчину):

...висевшая во сне на стене мамина акварель итальянского взморья вдруг оборвалась, упала на пол и звоном разбившегося стекла разбудила Юрия Андреевича. Он открыл глаза. Нет, это что-то другое. Это, наверное, Антипов, муж Лары, Павел Павлыч, по фамилии Стрельников, опять, как говорит Вакх, в Шутьме волков пужая. Да нет, что за вздор. Конечно, картина сорвалась со стены. Вот она в осколках на полу, - удостоверил он в вернувшемся и продолжающемся сневидении. Он проснулся с головной болью /.../ В нескольких шагах от крыльца, вкось поперек дорожки, упав и уткнувшись головой в сугроб, лежал застрелившийся Павел Павлович (Б.Л.ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.2, Paris 1959, 538-539).

В шестой (если считать два эпизода из "Доктора Живаго" вариантами одного - глубинного) и последний раз Пастернак поднял (в "Автобиографическом очерке") венецианскую тему как полностью лишенную всякого содержания, кроме изобразительно-миметического:

...моя постоянная забота обращена была на содержание, моя постоянная мечта, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину /.../ Например, я писал стихотворение "Венеция" /.../ Город на воде стоял передо мной, и круги и восьмерки его отражений плыли и множились, разбухая, как сахар в чаю (Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 32).

104. В.МАЯКОВСКИЙ, *op. cit.*, 175 ff.

105. Ср. полемику с Маяковским в пастернаковском стихотворении "Зеркало" (J.M.SCHULTZ, Pasternak's "Zerkalo".\* - *Russian Literature*, 1983, XIII-1, 91, 99). Спор с Маяковским (а также с ЛЕФом) содержат в себе и венецианские разделы "Охранной грамоты": M.AUCOUTURIER, Об одном ключе к *Охранной грамоте*\*.- *Boris Pasternak 1890-1960. Colloque de Cerisy-la-Salle* (11-14 septembre 1975), Paris 1979, 342 ff; Л.ФЛЕЙШМАН, *Борис Пастернак в тридцатые годы*\*; Jerusalem 1984, 15 ff. В функции имплицитно антилефовских пассажей M.AUCOUTURIER (*op. cit.*, 345-346) рассматривает, в частности, следующие отрывки "Охранной грамоты"

(второй из них был изъят цензурой):

Эмблема льва многообразно фигурировала в Венеции. Так, и опускная щель для тайных доносов на лестнице цензоров, в соседстве с росписями Веронезе и Тинторетто, была изваяна в виде львиной пасти. Известно, какой страх внушала эта "bosca di leoni" современникам, и как мало-помалу стало признаком невоспитанности упоминание о лицах, загадочно провалившихся в прекрасно изваянную щель, когда сама власть не выражала по этому поводу огорчения.

Кругом львиные морды, всюду мерещащиеся, сующиеся во все интимности, все обнюхивающие, — львиные пасти, тайно сглатывающие у себя в берлоге за жизнью жизнь. Кругом львиный рык мнимого бессмертия, мыслимого без смеху только потому, что все бессмертное у него в руках и взято на крепкий львиный повод. Все это чувствуют, все это терпят. Для того, чтобы ощутить только это, не требуется гениальности: это видят и терпят все. Но раз это терпят сообща, значит в этом зверинце должно быть и нечто такое, чего не чувствует и не видит никто. Это и есть та капля, которая переполняет чашу терпения гения.

Соглашаясь с дешифровкой этих мест, которую развили M. Aiscouturier и Л. Флейшман, добавим сюда, что в двух приведенных фрагментах Пастернак, кроме всего прочего, подразумевает (негативно оцениваемый им) утопический проект Хлебникова, который был изложен в стихотворении "Город будущего", где также называется венецианская щель для доносов и проводится (взятая у Н. Федорова) тема воскрешения отцов (ср. мотив 'мнимого бессмертия' в "Охранной грамоте"). В этом контексте весьма правдоподобно, что пастернаковский 'город-зверинец' контрапозитивен хлебниковскому образу антропоморфных животных из стихотворения в прозе "Зверинец". Ср. выдержки из "Города будущего":

В высоком и отвесном храме  
Здесь рода смертного отца  
Взошли на купола концы,  
Но лица их своим окном,  
Как невод, не задержат свет.  
На черном вырезе хором  
Стоит толпа людей завета /.../  
Весь город — лист зеркальных окон /.../  
Ты мечешь в даль стеклянный дол,  
Разрез страниц стеклянного объема  
Широкой книгой открывал.  
А здесь на вал окутал вал прозрачного холста,  
Над полом громоздил устало пол,  
Здесь речи лил сквозь львиные уста  
И рос, как множество зеркального излома  
(В.В.ХЛЕБНИКОВ, *op. cit.*, т. 2, 64-65 ).

Если все сказанное нами правильно, то в споре с Хлебниковым бы-

ла введена в "Охранную грамоту" и картина женщин в зоопарке (противостоящая картине человекоподобных животных в клетках):

...весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок /.../ первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан (Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 204-205).

106. *Аполлон*, 1917, № 1, 1.

107. История личных контактов Пастернака и Белого в ее основных пунктах была прослежена Л.ФЛЕЙШМАНОМ (Б.Пастернак и А.Белый\*.- *Russian Literature Triquarterly*, 1975, № 13, 545-546). По предположению, которое обосновал R.E.PETERSON (Andrej Belyj and Nikolaj N. Vedenjapin\*.- *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, В. 9, 111-117), факты из жизни Белого нашли отражение в романе Пастернака, а именно: в биографии Веденяпина, дяди Юрия Живаго. R.E.Peterson обращает внимание на то, что Веденяпин, как и Белый, оказывается во время Первой мировой войны в Швейцарии, откуда возвращается на родину в дни Февральской революции - на год позже, чем его прототип. Добавим, что во второй Автобиографии Пастернак, рассказывая о приезде Белого из Дорнаха, также называет не (фактически достоверный) 1916-й, но 1917-й год:

В июле 1917 года меня, по совету Брюсова, разыскал Эренбург. Тогда я узнал этого умного писателя, человека противоположного мне склада, деятельного, незамкнутого. Тогда начался большой приток возвращающихся из-за границы политических эмигрантов, людей, застигнутых на чужбине войной и там интернированных, и других. Приехал из Швейцарии Андрей Белый. Приехал Эренбург (Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 45).

В Швейцарии Веденяпин оставляет "молодую пассию", в чем R.E. Peterson видит намек на Асю Тургеневу (заметим дополнительно, что слово 'пассия' анаграммирует имя "Ася"). За границей остается и "недописанная книга". Расширяя аргументацию, которую предложил R.E.Peterson, следует сказать, что мотив 'недописанной книги' адресует нас к первым страницам "Записок чудака", где идет речь о брошенных Белым в Дорнахе при отъезде на родину материалах к "Котику Летаеву", которые, "если бы их обработать, составили 6 книгу" (Андрей БЕЛЫЙ, *Записки чудака*, Lausanne 1973 (Москва/Берлин 1922), т. 1, 17). Наконец, есть еще один довод, подкрепляющий догадку о том, что Белый явился прообразом Веденяпина. Допустимо, что фамилия дяди Юрия Живаго подра-

зумекает члена ЦК Партии социалистов-революционеров Михаила Веденяпина, ставшего, вместе с его единомышленниками, жертвой политического процесса, который был устроен в Москве в 1922 г. (о процессе см. подробно: M. JANSEN, *A Show Trial under Lenin. The Trial of the Socialist Revolutionaries*, Moskow 1922, The Hague 1982). Таким образом, фамилия связывает дядю Юрия с эсерами и тем самым - косвенно - с Белым (ср. эсеровскую тему в "Петербурге", сотрудничество Белого в левозэсеровском "Знамени труда" после революции 1917-ого г. и т.п.). Впрочем, не следует преувеличивать сходство пастернаковского персонажа с Белым. Веденяпин - собирательная фигура, вобравшая в себя черты сразу нескольких представителей символизма: см. ниже сопоставление идеологий Веденяпина и В.В.Розанова; ср. также параллель Веденяпин-Скрябин: G. de MALLAC, *Boris Pasternak. His Life and Art*, Norman 1981, 36-37. Точно так же собирательны и другие герои пастернаковского романа. Так, Юрий Живаго - это не просто alter ego автора, но репрезентативная фигура, указывающая сразу на нескольких поэтов постсимволистского поколения, например, на Гумилева. Сцена смерти Юрия определенно включает в себя реминисценции из гумилевского "Заблудившегося трамвая":

*Сверкнула молния, раскатился гром. Несчастный трамвай в который уже раз застрял на спуске от Кудринской к Зоологическому. Дама в лиловом появилась немного спустя в раме окна, миновала трамвай, стала удаляться. Первые крупные капли дождя упали на тротуар и мостовую, на даму. Порыв пыльного ветра проволокся по деревьям...* (Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 2, 568).

Ср.:

Шел я по улице незнакомой  
И вдруг услышал вороний грай,  
И звоны лютни и дальние громи,  
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,  
Было загадкою для меня,  
В воздухе огненную дорожку  
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,  
Он заблудился в бездне времен /.../

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет

(Н. ГУМИЛЕВ, *Собр. соч.*, т. 2, Вашингтон 1964, 48-49).

108. Ср. близкое, но не полностью совпадающее с нашим, опреде-

ление сверхъестественного: Tz.TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, 61 ff.

109. Андрей БЕЛЫЙ, *Арабески*. Книга статей, Москва 1911, 226, 229, 231.

110. Б.ПАСТЕРНАК, *Стихи 1936-1959*. Стихи для детей. Стихи 1912-1957, не собранные в книги автора. Статьи и выступления, Ann Arbor, Michigan 1961, 149.

111. Ср. мотив автометаморфозы вещей в трагедии "Владимир Маяковский":

И вдруг // все вещи // кинулись, // раздирая голос, // скидывать лохмотья изношенных имен (В.МАЯКОВСКИЙ, *op. cit.*, 163).

Этот текст Маяковского - второй источник пастернаковского стихотворения; ср. особенно интертекстуальную рифму "наоборот" - "рот" - "широт":

Многие вещи сшиты наоборот // ...И там, где у человека вырезан рот, // многим вещам пришито ухо! (*ibid.*, 158) → ...нет таких широт /ср.: "сшиты наоборот"/, которым на зиму замазкой Зажать не вызвались бы рот...

Ср. дальнейшую судьбу проведенного в "Черном бокале" мотива вечного как мгновенного:

Как-то в конце старого октября, часов в десять вечера Юрий Андреевич быстро шел по улице /.../ Вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель, которая в открытом поле с визгом стелется по земле, а в городе мечется в тесном тупике, как заблудившаяся /.../ Доктор подошел к горевшему в двух шагах от него уличному фонарю, чтобы тут же, не откладывая, пробежать главное /.../ Метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки газеты серой и шуршащей снежной крупой. Но не это мешало его чтению. Величие и вековечность минуты потрясли его и не давали опомниться (Б.Л.ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.1, 223-224).

Помимо автореминисценции, процитированный отрывок пастернаковского романа вбирает в себя мотив 'визжащей вьюги' из "Кубка метелей" Белого, сменяемый точно так же, как в источнике, упоминанием фонаря:

Вьюжные рои взвихрились у домов /.../ В окне вздохнули: "Кто может заснежить все?" Вьюга сказала: "Ну, конечно, я!" Грустно задыхалась и бросила под ноги новые снега. Новые стаи взвизгнувшей пали стремительно ринулись из-под забора в синий бархат ночи, мимо с гудением пронеслись и облепили, холодея, оконные стекла. Белые шмели роились у фонарей (Андрей БЕЛЫЙ, *Четыре симфонии...*, 27, третья пагинация).

В отличие от Белого, Пастернак локализует 'визжащую вьюгу' не в городском пространстве, но в "открытом поле". Мотив вечного как мгновенного удостоверяет здесь отсылку к Белому. Локализация 'визжащей вьюги' за городом свидетельствует, что Пастернак расшифровал источник источника, а именно: пушкинские "Бесы", послужившие точкой отсчета для "Кубка метелей"; ср.:

Еду, еду в чистом поле /.../ Мчатся бесы рой за роем /откуда у Белого: "Вьюжные рои взвихрились..."/ В бес-предельной вышине, Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне (А.С.ПУШКИН, Полн. собр. соч., т. 3, 226).

Еще один сверхъестественный мотив в "Докторе Живаго" ('деревья-проповедники христианства') возвращает нас к "Серебряному голубю" Белого:

Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище /.../ И не то, чтобы говорили одни только люди. Сошлись и *собеседуют* звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов (Б.ПАСТЕРНАК, Доктор Живаго, т. 1, 169);

ср.:

А кругом шум: кучки *деревьев*, - осин, дубов, вязов, - закипают попеременно; и стоит вдалеке беспеременный шум, *прошлому* говорящий "прости". Точно шла проповедь красных апостолов о том, чего нет, но что вскоре случится; а вблизи дерева замирали, поджидая к ним летевшую, непетую песнь... (А.БЕЛЫЙ, Серебряный голубь, Ann Arbor/Michigan /б.г./, 214).

Сочетание революции и метели регулярно наслаивается у Пастернака на тексты Белого. Таково вступление к поэме "Девятьсот пятый год":

Еще спутан и свеж первопуток,  
Еще чуток и жуток, как весть,  
В неземной новизне этих суток,  
Революция, вся ты, как есть /.../

Ты из сумерек, социалистка,  
Секла свет, как из груди огнив.  
Ты рыдала, лицом василиска  
Озарив нас и оледенив /.../

И в блуждании хлопьев кутёжных  
Тот же гордый, уклончивый жест:  
Как собой недовольный художник,  
Отстраняешься ты от торжеств (245).

Представление о метельном опьянении было подхвачено Пастернаком из все той же четвертой "Симфонии", как и мотив 'визжащей вьюги'. Сходное представление варьируется и в "Снежной маске" Блока (ср. хотя бы название стихотворения "Снежное вино"). Однако можно без

оговорок утверждать, что Пастернак идет во вступлении к "Девятьсот пятому году" не от Блока, но от Белого. И в пастернаковской поэме, и в "Кубке метелей" мотив пьяной вьюги манифестирован с помощью слов, производных от глагола 'кутить' ("кутежных"-"кутила"), которые в "Снежной маске" не встречаются:

Кто-то, все тот же, кутила и пьяница, осыпал руки лакея серебряными, ледяными рублями: все проструилось в метель из его кошелька, и метельные деньги блистали у фонарей (А. БЕЛЫЙ, *Четыре симфонии*, 9, третья пагинация).

Как и в "Памяти Демона", Пастернак ссылается во вступлении к поэме "Девятьсот пятый год" одновременно и на прозаический, и на стихотворный тексты Белого, семантически связанные между собой. К стихотворению Белого "Родине", написанному во время Второй русской революции (ср. изображение революции 1905-7 гг в "Кубке метелей"), восходит пастернаковский образ 'рыдающей революции' ("Ты рыдала, лицом василиска Озарив нас и оледенив"):

*Рыдай, буревая стихия,  
В столбах громового огня!  
Россия, Россия, Россия,-  
Безумствуй, сжигая меня*  
(Андрей БЕЛЫЙ, *Стихотворения и поэмы*, 381).

По ходу развертывания поэмы, в главе "Студенты", Пастернак вновь адресуется к четвертой "Симфонии":

...Угол улицы - в желтом ожоге.  
На площади свет!  
Вьюга лошадью пляшет буланой,  
И в шапке улана  
Пляшут книжные лавки,  
Манеж  
И университет (263).

Пастернаковская метонимия 'вьюга как лошадь улана', связывающая предметы изображения по смежности, являет собой трансформацию повторяющейся в "Кубке метелей" метафоры "вьюжные кони" (Андрей БЕЛЫЙ, *Четыре симфонии*, 12, третья пагинация).

112. Андрей БЕЛЫЙ, *Символизм*, Москва 1910, 430, 431, 437, 448.

113. Б. ПАСТЕРНАК, *Стихи 1936-1959...*, 152-153.

114. *Ibid.*, 153.

115. Андрей БЕЛЫЙ, *Символизм*, 430-431.

116. Об истории названия пастернаковской статьи см.: Л. ФЛЕЙШМАН, *Неизвестный автограф Б. Пастернака. - Материалы XXVI научной студенческой конференции*. Литературоведение. Лингвистика, Тарту 1971, 34-37.

117. Л.ФЛЕЙШМАН, *Б.Пастернак и А.Белый*, 549. О конкретно-политическом поводе цитируемого письма см.: Л.ФЛЕЙШМАН, *Борис Пастернак в тридцатые годы*, 20-21.

118. Л.ФЛЕЙШМАН, *Б.Пастернак и А.Белый*, 548.

119. Континуальное понимание Пастернаком символистской и пост-символистской литератур сказалось и в его неосуществленном намерении издавать журнал "трех Борисов" (*ibid.*, 545), в котором, кроме него самого, печатались бы Белый и Пильняк. Мало того, что Пастернак стремился объединить под одной обложкой символизм и пост-символизм. Сама идея журнала троих, с одной стороны, напоминает о футуристическом альманахе "Требник троих", а с другой, - повторяет замысел Вяч.Иванова, который писал Блоку (1911):

...давайте издавать Дневник трех поэтов /.../ Трое, конечно, - Вы, Андрей Белый и я /.../ быть может, издание возьмет на себя "Мусагет" (Из переписки Александра Блока с Вяч.Ивановым. Публикация Н.В.КОТРЕЛЕВА. - *Известия АН СССР. Серия Литературы и Языка*, 1982, т. 41, № 2, 173-174).

Участвовавший в литературном кружке при "Мусагете" Пастернак, конечно же, мог быть знаком с издательскими планами Вяч.Иванова.

### 3.

120. Фикциональное событие может конституироваться как свидетельствующее либо о недостаточности чувственно-воспринимаемых данных, либо об избыточности средств, предназначенных для их описания; ср. в особенности: W.ISER, *Akte des Fingierens*. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? - *Funktionen des Fiktiven*. Poetik und Hermeneutik, X, hrsg. v. D.Henrich und W. Iser, München 1983, 121-151.

121. Ср.: W.SCHMID, *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion...*, 152.

122. Б.Л.ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.1, 166 (154-192).

123. Клинцов-Погоревших охотится на уток и дарит Юрию при прощании "дикого селезня". Robert L.JACKSON (The Symbol of the Wild Duck in *Dr. Zhivago*\*. - *Comparative Literature*, 1963, vol. XV, N 1, 39-45) усматривает в этом отсылку к Ибсену. В концовке пьесы Ибсена "Дикая утка" взрослые, собравшиеся в доме, слышат выстрел и думают, что идет охота на уток; этим выстрелом, однако, обрывает свою жизнь четырнадцатилетняя девочка (ср. процитированное в сноске № 103 описание самоубийства Антипова-Стрельникова: Юрию Живаго, находящемуся в доме, кажется, что выстрел снаружи



произведен по волкам). Если пьеса и в самом деле входит в presupпозицию "Доктора Живаго", тогда Погоревших, стреляющий уток, косвенно наследует тем персонажам Достоевского (Свидригайлсв, Ставрогин и пр.), которые несут ответственность за страдание детей (ср. у Ибсена эквивалентность 'дикая утка'  $\hat{=}$  девочка). Подчеркнем, что роман Пастернака завершается темой страдания детей в годы революции. В эпилоге повествования дочь Лары рассказывает о нападении разбойников на дом, в котором она жила (ср., между прочим "Степь" Чехова), и о своих последующих скитаниях по России. Слушающий ее Гордон подводит итог этой исповеди:

Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. Возьми ты это Блоковское "Мы, дети страшных лет России", и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально /.../ А теперь все переносное стало буквальным...  
(Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 2, 598-599).

Как явствует из цитаты, в эпилоге Пастернак отрефлектировал основополагающий для его романа перевод виртуальных референциальных ситуаций источников в реальные социофизические. Непосредственно ссылаясь здесь на Блока, Пастернак в косвенной форме адресует читателей к Достоевскому. Революция концептуализуется Пастернаком, с одной стороны, в теме выстрелов (Лара слышит их во время Декабрьского восстания, позднее сама пытается убить Корнакова, товарища прокурора, участвовавшего в суде над группой революционеров; Памфил Палых убивает комиссара Гинца). С другой стороны, революция делает детей мучениками. Прообразом столкновения этих двух тем послужила, конечно же, глава "Бунт" из романа "Братья Карамазовы", в которой Иван спрашивает Алешу, может ли тот расстрелять человека, замучившего ребенка, и получает положительный ответ. По Пастернаку, революционное насилие имеет своим оправданием те мучения девочки-подростка, о которых повествует история Лары и ее соблазнителя Комаровского. В то же время революция не освобождает детей от страдания: дочь Лары попадает в иную, но столь же трагичную ситуацию, что и ее мать.

Революционная эпоха в целом представлена Пастернаком в "Докторе Живаго" как апокалиптическая (см. также сноску № 174). Описанные в романе выстрелы разделяются интервалом в шесть лет: 1905 (пальба на московских улицах) - 1911 (покушение Лары на Корна-

кова) - 1917 (выстрел Памфила Палых в комиссара Временного правительства). Эта периодичность образует апокалиптическое число "666" (если считать от последнего года XIX в.); ср. шестилетние интервалы в "Охранной грамоте" и "Спекторском" (см. о них: Л. ФЛЕЙШМАН, *Борис Пастернак в двадцатые годы*, 209). Шестилетний промежуток между событиями в "Спекторском" ("Прошли года /.../ Их точно сто. Но только шесть прошло" (332)) совпадает с членением времени в "Падучей стремнине" Игоря Северянина: "Настали дни ужасные: шесть лет в чужой стране, холодной и бездушной, Со- всем одна..." (Игорь СЕВЕРЯНИН, *Падучая стремнина*, роман в 2-х частях, Berlin 1922, 111). О том, что это сходство отнюдь не случайно, свидетельствуют многочисленные интертекстуальные зависимости "Спекторского" от "Падучей стремнины" - ср. хотя бы отклик Пастернака на северянинский мотив поэта-полубога:

#### ПАДУЧАЯ СТРЕМНИНА

Ничтожны все, рожденные в убогом  
И брэнном мире нравственных калек,  
Но в миг, когда поэт стал полубогом,  
Остался человеком человек.

Так пусть молчат прозаики-невежды:  
Ах, не для них и святость, и краса  
(Ibid., 8-9).

#### СПЕКТОРСКИЙ

За что же пьют? За четырех хозяек.  
За их глаза, за встречи в мясоед.  
За то, чтобы поэтом стал прозаик  
И полубогом сделался поэт (313).

Но в "Спекторском" число "6" еще не мультиплицировано и не вовлечено в семантическое поле, образованное понятиями 'выстрелов', 'смерти', 'суда', как это имеет место в "Докторе Живаго". Апокалиптическое восприятие революции берет начало у Пастернака в "Высокой болезни". Выступление Ленина на IX съезде Советов интертекстуально связывается здесь с "Краткой повестью об антихристе" Вл. Соловьева:

Чем мне закончить мой отрывок?  
Я помню, говорок его  
Пронзил мне искрами загривок,  
Как шорох молнии шаровой.  
Все встали с мест, глазами втуне  
Обшаривая крайний стол,  
Как вдруг он вырос на трибуне  
И вырос раньше, чем вошел.  
Он проскользнул неуследимо

Сквозь строй препятствий и подмог,  
 Как этот, в комнату без дыма  
 Грози влетающий комок (243).

Мотив влетающей в зал собрания шаровой молнии объединяет эти стихи с рассказом Вл. Соловьева о Вселенском соборе, на котором император-антихрист убивает не подчинившихся ему праведников:

Только помертвевшее и потемневшее лицо его /антихриста,- И.С./ все перекоилось, и из глаз вылетали искри /.../ В открытые окна храма было видно, что нашла огромная черная туча, и скоро все потемнело. Старец Иоанн не сводил изумленных и испуганных глаз с лица безмолвного императора, и вдруг он в ужасе отпрянул и, обернувшись назад, сдавленным голосом крикнул: "Детушки, антихрист!" В это время вместе с оглушительным ударом грома в храме вспыхнула огромная круглая молния и покрыла собою старца. Все замерло на мгновение, и, когда оглушенные христиане пришли в себя, старец Иоанн лежал мертвый (Вл. СОЛОВЬЕВ, *Собр. соч.*, т. 10, Brüssel 1966, 213).

Пастернак произвел обычную для него метонимическую трансформацию претекста: в "Краткой повести об антихристе" орудие (шаровая молния) и лицо, использующее его, различаются - в "Высокой болезни" то и другое слито воедино. Знаменательно, что обсуждаемый фрагмент из "Высокой болезни" был опубликован Пастернаком в том же 1928 году, что и третья редакция "Марбурга", в которой апокалиптическая тема также была усвоена из претекста-посредника:

Когда-то под рыцарским этим гнездом  
 Чума полыхала. А нынешний хупел -  
 Насупленный лязг и полет поездов  
 Из жарко, как ульи, курящихся дупел (630).

Соприсутствие 'чумы' и пугающих современников 'железных дорог' заставляет вспомнить то толкование апокалиптической "звезды По-льнь", которое отстаивает в "Идиоте" Лебедев:

...была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы и не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли! Покажите же вы мне что-нибудь подобное такой силе в наш век пороков и железных дорог... то есть надо бы сказать: в наш век пароходов и железных дорог, но я говорю: в наш век пороков и железных дорог /.../ Покажите мне связующую настоящее человечество мысль хоть вполонину такой силы, как в тех столетях. И осмейтесь сказать, наконец, что не ослабели, не помутились источники жизни под эту "звездой", под эту сеть, опутавшей людей (8, 315).

124. При этом жизнь "в истории" трактуется Пастернаком как ведущая к бессмертию:

Я думаю, надо быть верным бессмертию, этому другому имени жизни, немного усиленному (Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 1, 16);

ср. статью Достоевского "Голословные утверждения":

*...идея о бессмертии - это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества (24, 49-50).*

Рассуждения о бессмертии человека в истории в "Докторе Живаго" чрезвычайно сложны по своему происхождению, их интертекстуальная цель - в том, чтобы синтезировать русскую историософию, исподволь указать на совместимость ее разновременных проявлений. Наряду с "Дневником писателя" Достоевского, в число источников этих рассуждений входит, например, сочинение Герцена "С того берега", откуда Пастернак перенял эквивалентность 'история' ≡ 'жизнь у себя дома':

Но видеть гибель сложа руки, знать, что не принесешь никакой пользы, понимать, чем можно бы помочь, и не иметь возможности передать, указать, растолковать; быть праздным свидетелем, как люди, пораженные каким-то повальным безумием, мнуттся, крутятся, губят друг друга, как ломится целая цивилизация, целый мир, вызывая хаос и разрушения, - это выше сил человека /.../ в мире истории человек дома, тут он не только зритель, но и деятель, тут он имеет голос, и, если не может принять участия, он должен протестовать хоть своим отсутствием (А.И. ГЕРЦЕН, *Собр. соч.* в 30-ти тт, т. 6, Москва 1955, 65-66).

Из первого "Философического письма" Чаадаева в пастернаковский роман перешла мысль о христианской истории как о совместной работе поколений, руководствующихся общей идеей (повидимому, Пастернак читал письмо в переводе М.О. Гершензона, который цитируется ниже с исправлением опечатки):

Совершенно не понимает христианства тот, кто не видит, что в нем есть чисто историческая сторона, которая является одним из самых существенных элементов догмата и которая заключает в себе, можно сказать, всю философию христианства, так как показывает, что оно дало людям и что даст им в будущем /.../ теперь каждому важно знать, какое место отведено ему в общем призвании христиан, т.е. какие средства он может найти в самом себе и вокруг себя, чтобы содействовать достижению цели, поставленной всему человечеству. Отсюда необходимо возникает особый круг идей, в котором и вращаются умы того общества, где эта цель должна осуществиться, т.е. где идея, которую Бог открыл людям, должна созреть и достигнуть всей своей полноты. Этот круг идей, эта нравственная сфера в свою оче-

редь естественно обуславливают определенный строй жизни и определенное мировоззрение, которые, не будучи тождественными для всех, тем не менее создают у нас, как и у всех европейских народов, одинаковый бытовой уклад, являющийся плодом той огромной 18-вековой духовной работы, в которой участвовали все страсти, все интересы, все страдания, все мечты, все усилия разума (П.Я.ЧААДАЕВ, *Сочинения и письма*, т. 2, под ред. М.Гершензона, Москва 1914, 119-120).

Ср.:

...человек живет не в природе, а в истории /.../ в нынешнем ее понимании она основана Христом /.../ А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению /.../ Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно, идея свободной личности и идея жизни, как жертвы /.../ Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, оспой изрытых калигул, не подозревавших, как бездарен всякий порабититель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме (Б.Л.ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 1, 16-17).

К первому "Философическому письму" Пастернак вернулся в стихотворении "Быть знаменитым некрасиво...":

...мы жили и продолжаем жить лишь для того, чтобы послужить каким-то важным уроком для отдаленных поколений /.../ ныне же мы /.../ составляем пробел в нравственном миропорядке /.../ в этом повинен отчасти неисповедимый рок... (П.Я.ЧААДАЕВ, *op. cit.*, 117) → И надо оставлять пробелы в судьбе, а не среди бумаг (448).

Если в романе Пастернак воспринял "Философическое письмо" аффирмативно, то в стихотворении вступает с ним в полемику, делая сугубо положительным мотив 'пробела в бытии', амбивалентный у Чаадаева.

125. Интертекстуальная связь с "Бесами" находит по мере развертывания пастернаковского романа продолжение в описании отца и сына Микулицыных, которые параллельны старшему и младшему Верховенским: I.MASING-DELIC, *Some Allusions to Besy in Doktor Živago*. \* - *International Dostoevsky Society. Bulletin*, 1978, N 8, 31-41.

126. О других обращениях Пастернака к Достоевскому в "Докторе Живаго" см.: O.L.HUGHES, *The Poetic World of Boris Pasternak* \*.-

Princeton/London 1974, 95; R.SHORE, A Note of the Literary Genesis of Doktor Zhivago.\*- *Ulbandus Review*, 1979, vol 2, N 1, 186-193; ср. также: E.GREBER, Boris Pasternaks *Detstvo Ljuvers* und Fedor M. Dostoevskijs *Netočka Nezvanova* - zur Intertextualität einer Sozialisation\* (ms).

127. К.ПАВЛОВА, *Полн. собр. стихотворений*, Москва-Ленинград 1964, 213-214.

128. J.KRISTEVA, Pour une sémiologie des paragrammes.\*- In: J.K., *Semeiotiké*, 185.

129. Еще менее детальна стратификация интертекстуальных зависимостей у В.М.Паперного, который исходит из противопоставления планов содержания и выражения и различает на этой основе "репродуктивную стилизацию" (она совершается в обоих планах), "стилистическую цитацию" (= контакт в сфере выражения) и "генеративную стилизацию" (= контакт на уровне содержания) (В.М.ПАПЕРНЫЙ, Андрей Белый и Гоголь. Статья вторая\*.- *Учение записки ТГУ*, вып. 620. Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, Тарту 1983, 87).

130. А.-J.GREIMAS, Pour une théorie du discours poétique.- *Essais de sémiotique poétique*, par A.-J.Greimas, Paris 1972, 12.

131. Обоснование и экспликацию принимаемой здесь стратификации см.: И.П.СМИРНОВ, *Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза* (ms).

132. Ср. исчисление интратекстуальных (то есть имеющих исходной областью язык) генеративных операций: T.A. van DIJK, *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung* (übers. v. Ch. Sauer), Tübingen 1980, 118 ff.

133. А.К.Жолковский полагает, что пустое пересечение иногда подчиняет себе и соотнесенность двух произведений в целом, которая тогда может быть восстановлена лишь из других произведений данного автора:

Поэт сознательно отправляется от чужого текста ( $T_1$ ), но в его собственном окончательном тексте ( $T_2$ ) эта связь не видна. Так, поэт Юрий Живаго, alter ego Пастернака, вспоминая пушкинские стихи *И соловей, вески любовник, Поет всю ночь, Цветет шиповник /.../* размышляет: "Почему - любовник? Вообще говоря, эпитет естественный, уместный. Кроме того - рифма к слову *шиповник*. Но звуковым образом не сказался ли также былинный *соловей-разбойник*?" Такова, по видимому, исходная точка /.../ создания "Весенней распутицы" (цикл "Стихи из романа") /.../ В плане /.../ художественной структуры никакой цитаты и вообще никакой соотнесенности  $T_2$  с  $T_1$  здесь нет (А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, *Заметки о тек-*

те, подтексте и цитации у Пастернака (к различению структурных и генетических связей).\*- *Boris Pasternak. Essays*, ed. by N.Å.Nilsson, Stockholm 1976, 73; см. также: А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, О трех важных принципах семиотического описания.\*- *Семиотика и информатика*, вып. 10, Москва 1978, 21-22; ср. о "забытой цитате" у Ахматовой: Р.Д.ТИМЕНЧИК, *Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком*, 124-125).

Соглашаясь с А.К.Жолковским в принципе (ср. ниже), следует заметить, что некоторая соотнесенность  $T_1$  и  $T_2$  в разобранный им ситуации все же наличествует, - ср. хотя бы четырехстопный, как и в "Евгении Онегине", ямб "Весенней распутицы" и открывающий это стихотворение, как и поэму Пушкина, мотив поездки героя в сельскую местность. К проблеме пустого интертекстуального пересечения ср. еще: О.РОНЕН, К истории акмеистических текстов. Опущенные строфы и подтекст.\*- *Slavica Hierosolymitana*, 1978, vol. III, 68 ff.

134. А.-J.GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris 1966, 25 ff.

135. Ср. понятие "transvolarisation": G.GENETTE, op. cit., 383 ff.

136. О такого рода формах см.: U.BROICH, *Formen der Markierung von Intertextualität*.\*- *Symposion: Intertextualität - Formen und Funktionen...* (ms).

137. M.RIFFATERRE, *L'intertexte inconnu*\*.- *Littérature. Intertextualités médiévales*, 1981 février, 5; ср. M.RIFFATERRE:

1) *La production du texte*, 120; 2) *Hermeneutic Models*\*.- *Poetics Today*, 1983, vol. 4/1, 8 ff.

138. Повидимому, Пастернак обратился к творительному сравнительному с целью метонимизировать источник ('лицо' делается как бы принадлежащим 'платку'). Перевод сопоставления в отношении партиципации очень обычен для тех "темных мест" в пастернаковской поэзии, которые функционируют в качестве сигналов интертекстуальности. Ср. одно из интратекстуально не мотивированных смысловых сцеплений в цикле "Весна": "Поэзия! /.../ Расте себе *пшние брыжки и физми...*" (88). Это сцепление отправляет читателей к стихотворению Случевского "Про старые годы" (ср. четырехстопный у Пастернака и трехстопный у Случевского амфибрахий; напомним также одно из значений слова 'брыжки' - 'манжеты'):

Не смейся стихам мадригалов,  
Топорщенью физм и манжетов,  
Вихрам боевых генералов,  
Качавшихся в лад менуэтов!

(К.К.СЛУЧЕВСКИЙ, *Стихотворения и поэма*, Москва-Ленинград 1962, 94).

Параллелизм 'мадригалы' - 'наряды, вышедшие из моды', преобразуется Пастернаком так, что 'поэтическое' партиципирует 'старомодное'.

139. Ср.: "У Ахматовой существуют типовые лексические индикаторы 'цитатности' данного места текста, например, *снова*" (Р.Д.ТИМЕНЧИК, Автометаописание у Ахматовой.\*- *Russian Literature*, 1977, № 10/11, 219). Характерная черта поэтики Пастернака состоит в том, что избыточными в его текстах чаще всего делаются периферийные лексико-грамматические элементы, не несущие основной для данного сообщения семантической информации и потому с особой интенсивностью требующие от читателя дешифровки в интертекстуальном освещении. Например, в одном из стихотворений первого пастернаковского сборника "Близнец в тучах" мы встречаем шестикратный повтор слов "так", "таков":

Сегодня мы исполним *грусть* его:-  
*Так, верно*, встречи обо мне сказали,  
*Таков* был *лавок* сумрак. *Таково*  
 Окно с мечтой смятенною азалий.

*Таков* подъезд был. *Такови* друзья,  
 Что сняли номер *дома рокового*.  
 Окном застигнутая даль моя  
 Была *вождем* похода *такового* /.../

О, пой, земля, как поданные сходни;  
 Под брызги птиц готов отчалить я:  
 О город мой, весь день, весь день сегодня  
 Не сходит с уст твоих печаль моя! (66, 662).

Эта лексическая плеонастичность возникает в интертекстуальной связи со "Смертью Ивана Ильича"; Пастернак базирует свое стихотворение на том отрывке толстовской повести, где речь идет о посещении героем доктора (ср. завершающий стихотворение мотив смерти):

И ему казалось, что смысл всего сказанного доктором был тот, что очень плохо. Все *грустно* показалось Ивану Ильичу на улицах. Извозчики были *грустны*, дома *грустны*, прохожие, *лавки* *грустны* (Л.Н.ТОЛСТОЙ, *Собр. соч.* в 22-х тт, т.12, Москва 1982, 78-79).

140. К вопросу об интертекстуальных анаграммах и каламбурах ср.: R.LACHMANN, *Intertextualität als Sinnkonstitution...*, 99 ff.

141. Имажинист Вадим ШЕРШЕНЕВИЧ, *Вечный жид*. Трагедия великопленного отчаяния, изд. 2-е /б.г., б.м., стр. не нумерованы/.

142. Б.ПАСТЕРНАК, *Вассерманова реакция*. - *Руконог*, Москва, кн-во "Центрифуга" 1914, 29 ff. В связи со сказанным в § 2.3.1.2 о ква-



зидиахронической интертекстуальности показательно, как Пастернак обосновывает неприятие поэзии Шершеневича. С точки зрения автора "Вассермановой реакции" стихи Шершеневича

...изобилуют /.../ всем тем, в чем публика всегда видела *родовой признак поэзии*. Соответствие это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять к сознанию потребителя, а такое уравнивание есть формула непроизводительного, посреднического сознания /.../ Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности - вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически (*ibid.*, 35, 37).

Поэзия Шершеневича идентифицируется здесь лишь как принадлежащая к транссистемной традиции - к такой лирике, которая издавна базировалась на аналогии. Между тем Пастернак не замечает, что, помимо этого транссистемного содержания, творчество Шершеневича несло в себе и типично постсимволистское - метонимическое - содержание; ср. хотя бы замену целого ('тело') частью ('рука') в процитированных стихах:

Из уютной двуспальной славы, как *вимах*  
Огромной руки, я удрал...

143. Отклики Пастернака на (говоря не вполне точно) периферийную футуристическую поэзию столь значительны по объему, что могли бы составить предмет специальной монографии. Ср. о Пастернаке и Е. Гуро: А. ЮНГРЕН, *Juvenilia В. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини\**, Stockholm 1984, 177 ff. О Пастернаке и Хрисанфе (псевдоним Л. В. Зака) см.: J. R. DÖRING-SMIRNOV, *Ein karnevaleskes Spiel mit fremden Texten. Zur Interpretation von В. Pasternaks Poem Vakchanalija\**. - *Text. Symbol. Weltmodell*. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag, München 1984, 74-75. К сказанному в этой статье нужно добавить, что обращения Пастернака к стихам Хрисанфа ощутимы и в "Марбурге"; ср.:

Кто позовет меня к ужину, Где шалости и капризы? Двери их с музыкой заперты Близкие и далекие. *Шатаюсь, твержу безалаберно Незаданные уроки. За стеклами окон нет месяца, Скользит уже ночь по инерции. Нежность и боль не поместятся* В ими замученном сердце (*Верниссаж*, вып. 1, "Мезонин поэзии", сентябрь 1913, 8) → В тот день всю тебя, от гребенок до ног, Как трагик в провинции драму Шекспирову, Носил я с собою и знал на зубок, *Шатался по городу и репетировал /.../ Повсюду портпледы разложит туман, И в обе оконницы вставят по месяцу. Тоска пассажиркой скользнет по томам И с книжкой на оттоманке поместится* (108).

Позднее, в стихотворении "Все наклоненья и залого...", Пастернак более точно воспроизведет строки Хрисанфа:

...твержу безалаберно Незаданные уроки → ...с годами все покорней *Твержу, не знаю чей, урок...* (556).

4.

144. В.С.СОЛОВЬЕВ, *Собр. соч.*, т. 12, Brüssel 1970, 74 ff.

145. *Слово о полку Игореве*, составление и подготовка текстов Л.А. ДМИТРИЕВА и Д.С.ЛИХАЧЕВА, Ленинград 1967, 54.

146. Не исключено, что "ты" у Пастернака имеет в виду стихотворение Блока "Ты не обманешь, призрак бледный...", которое, как и процитированные строки из "Волн", надстраивается над "Ответом на "Плач Ярославны"":

Ты не обманешь, призрак бледный  
 Давно испытанных страстей.  
 Твой вид нестройный, образ бедный  
 Не паразит души моей.  
*Я знаю дальнее билое,*  
*Но в близком будущем не жду*  
 Волнений страсти. Молодое -  
 Оно прошло, - я не найду  
 В твоём усталом, но зовущем,  
 Ненужном призраке - огня.  
 Ты только замыслом гнетущим  
 Ещё измучаешь меня

(А.БЛОК, *Собр. соч.*, т. 1, Москва-Ленинград 1960, 72).

Этот отклик Блока на стихотворение Вл.Соловьева объясняет, почему, собственно, Пастернак совместил в "Волнах" суждения о социализме с адресацией к "Ответу на "Плач Ярославны"", никакого отношения к социалистической идеологии не имеющему. Блоковский "призрак" послужил Пастернаку, вероятно, тем промежуточным ассоциативным звеном, которое соединило в его сознании формулу "Коммунистического Манифеста" ("Призрак бродит по Европе...") с поэзией Вл.Соловьева на тему "Слова о полку Игореве".

147. Под этим углом зрения допустимо высказать догадку о том, почему Пастернак, употребив в "Волнах" цитатное слово "зегзица", тем не менее был неудовлетворен использованием той же самой лексической цитаты ("По зегзице в зенице...") в стихотворении Мандельштама "Были очи острее точимой косы..."; см. об этом анонимную статью "Заметки о пересечении биографий Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака"\* (*Память. Исторический сборник*, вып 4, Москва 1979, Париж 1981, 324). Нужно думать, что Пастернак критически отнесся к тому обстоятельству, что текст Мандельштама, прямо возобновляя тему "Слова о полку Игореве",

циклически возвращает читателя к ситуации, изображенной в источнике, как к прецеденту переживаемой современности. Не случайно, в противоположность этому, Пастернаку "особенно понравилась" мандельштамовская строка, констатирующая невоспроизводимость прошлого в настоящем: "Тому не быть, трагедий не вернуть" (*ibid.*, 325).

148. Б. ПАСТЕРНАК, *Воздушные пути*. Проза разных лет, Москва 1982, 119. Ср. специальную работу об источниках рассматриваемого текста: E. GREBER, "Tri glavy iz povesti" (1922)... (*ms*).

149. А.А. ПОТЕБНЯ, *Слово о полку Игореве*, изд. 2-е, Харьков 1914, 30.

150. См. подробно: Г.А. ЛЕВИНТОН, И.П. СМИРНОВ, "На поле Куликовом" Блока и памятники Куликовского цикла.\* - *Куликовская битва и подъем национального самосознания* (= Труды Отдела древнерусской литературы, т. XXXIV), Ленинград 1979, 78.

151. А.А. БЛОК, *op. cit.*, т. 3, 360.

152. Аналогично строится отсылка к тому же первоисточнику и в "Охранной грамоте"; как показал Л. ФЛЕЙШМАН (*Борис Пастернак в двадцатые годы*, 287-288), здесь Пастернак полемизирует с хлебниковским отношением к "Слову о полку Игореве". О других отзвуках "Слова о полку Игореве" в стихах Пастернака см.: И.П. СМИРНОВ, *Диакронические трансформации литературных жанров и мотивов*, 196-197.

153. В. БРЮСОВ, *Собр. соч.*, т. 1, Москва 1973, 271.

154. В связи с мотивом самообуздания в "Волнах" ср. критическое замечание Пастернака о брюсовском "эгоизме", сделанное при перечитывании сборников "Juvenilia" и "Chefs d'oeuvre", и дальнейшее противопоставление 'эгоистической'/'исторической' личностей:

Блистательное знание механики эгоизма /.../ Драматическая, историческая, историей поглощенная личность, а не эгоистическая, замкнутая, самоудовлетворенная (Пастернак и Брюсов. К истории отношений. Публикация Елены ПАСТЕРНАК. - *Россия/Russia*, 1977, № 3, 257).

155. О позднесимволистских вариантах этой темы см.: К.Ф. ТАРАНОВСКИЙ, *Вдаль влекомые*. Один случай поэтической полемики Блока и Белого с Вяч. Ивановым.\* - *Slavica Hierosolymitana*, 1981, vol.V-VI, 289-296. Ср. интервью, данное Брюсовым газете "Новости дня" (1894, № 4024), где тот сочувственно пересказывает идеи А. Добролюбова и тем самым выражает коллективное самосознание символистов (цит. по: Е.В. ИВАНОВА, Валерий Брюсов и Александр Добро-

любов.- *Известия АН СССР. Серия Литературы и Языка*, 1981, т.40, № 3, 257):

В каждом движении есть момент начальный, момент предельный и момент центральный. Момент центральный - это цель, сущность, объяснение всего акта данного движения. Им занималась классическая эпоха. Следующая эпоха изображала только конечный момент движения. Третья эпоха - реалистическая: она стремится изобразить движение в его целом, во всех трех моментах. Наконец, наш период - период символизма: мы изображаем только *начальный момент движения*, предоставляя остальное угадыванию.

К символистскому образу пути ср. также: Д.МАКСИМОВ, *Идея пути в поэтическом мире Ал.Блока.*- В: Д.Е.М., *Поэзия и проза Ал.Блока*, Ленинград 1981, 6 ff; А.В.ЛАВРОВ, *Мифотворчество аргонавтов.*- *Миф-фольклор-литература*, Ленинград 1978, 144 ff.

156. Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. II, Брюссель 1974, 257.

157. А.С.ПУШКИН, *Полн. собр. соч.*, т. 3, Изд. АН СССР 1948, 40.

158. По ходу разбора пастернаковских текстов были отмечены уже три интертекстуальные анаграммы. Чтобы подчеркнуть регулярность этого приема в поэзии Пастернака приведем еще один аналогичный пример: в стихотворении "Кругом семящейся ватой..." название блоковской поэмы "Ночная фиалка" трансформируется в 'болотную фиалку'; начинающая строку звуковая цепочка "Бол" в сочетании со словом "Бока", которое заключает этот стих, образует имя "Блок":

А в комнате пахнет, как ночью  
Болотной фиалкой. Бока  
Опущенной шторы морочат  
Доверье ночного цветка (364).

159. Ф.СОЛОГУБ, *Стихотворения*, Москва 1978, 331. В ответном стихотворении Вяч.Иванов удержал из множества предложенных Сологубом "расшифровок" имени "Вячеслав" только одну - этимологически достоверную:

Хотят пленить кольцом волшебным,  
Угломонить, как смутный звон,  
Того, кто пением хвалебным  
Восславить Вящий Свет рожден.  
(Вяч. ИВАНОВ, *op. cit.*, 326).

Если Пастернак и впрямь ориентировался на текст Сологуба, тогда и в этом случае он предпочел первичный источник вторичному. К проблеме Пастернак-Сологуб ср.: В.С.БАЕВСКИЙ, *Этнографические темы в лирике Пастернака.*- *Типологический анализ литературного произведения*. Сборник научных трудов, Кемерово 1982, 152-153.

160. А.С.ПУШКИН, *Полн. собр. соч.*, т.3, 141.

161. Л. ФЛЕЙШМАН (*Борис Пастернак в двадцатые годы*, 189) отмечает следы знакомства Пастернака с этой статьей уже в "Вассермановой реакции". К этому наблюдению следует присовокупить, что статья "О веселом ремесле и умном веселии" дала импульс и столь решающей для становления пастернаковского самосознания дихотомии, какой явилось изложенное в "Охранной грамоте" различение романтической/не-романтической позиций поэта, - ср.:

#### О ВЕСЕЛОМ РЕМЕСЛЕ И УМНОМ ВЕСЕЛИИ

Всякого рода "гениальничанье" ("genialisches Treiben") и романтизм есть надменное праздношатайство художнической богемы, принужденной работать не иначе, как впрок и про запас, что немедленно она возводит в принцип и на своем кичливом жаргоне называет "искусством для искусства". Если, однако, к этим "гулякам праздным", "единого прекрасного жрецам", начинают, наконец, прислушиваться, они принимают возбужденное ими внимание за идеальный суррогат платного заказа, рассматривают как заказчика самую "жизнь" или "эпоху" и охотно соглашаются "творить" за неопределенно обещанную им в будущем славу вождей и освободителей человечества. Таким образом они оказываются не прочь и от формулы "искусство для жизни" - если только под жизнью им позволяется разуместь свою мечту о жизни и вообразить себя ее устроителями или прямо - творцами/.../ Как часто забывают /.../ что безрассудно требовать в революционные эпохи от произведений искусства тем или заявлений революционных! Если революция переживаемая есть истинная революция, она совершается не на поверхности жизни только и не в одних формах ее, но в самых глубинах сознания. Истинный талант не может не выразить последнюю глубину современного ему сознания. Итак, истинный талант в такие эпохи необходимо служит революции, хотя бы казался другим и даже себе самому ее противником. Малейшие черты его произведений содержат в себе яд общей переоценки отживших ценностей (Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. III, Брюссель 1979, 63, 65).

#### ОХРАННАЯ ГРАМОТА

Я отказался от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика "Поверх барьеров". Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировоззрение. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, и символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких /.../ Усилили его Маяковский и Есенин. В своей символике, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством, в этом полагающем себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающемся поэте романтическое жизнепонимание покоряюще ярко и неоспоримо /.../ Но вне легенды романтической этот план фальшив /.../ В отличие от пассионалий, нуждавшихся в небе, чтобы быть услышанными, эта драма нуждается во эле посредственности

чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишавшийся половины своего содержания /.../

Я эту концепцию разделял со всеми /.../ И /.../ я /.../ сознательно избегал ее, как блеска, мне неподходящего, потому что, *ограничив себя ремеслом*, я боялся всякой поэтизации, которая поставила бы меня в ложное и несоответственное положение.

Когда же явилась "Сестра моя жизнь", в которой нашли выражение совсем несовременные стороны поэзии, открывшиеся мне революционным летом, мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали (Б. ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 281-282).

162. Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. III, 62-63.

163. *Ibid.*, 75. Интерес Пастернака к прозе Вяч. Иванова демонстрируют также "Волны", входящие в ту же книгу стихов "Второе рождение", что и "Столетье с лишним - не вчера...":

В родстве со всем, что есть, уверясь  
И знаясь с будущим в быту,  
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,  
В неслышанную простоту.

Но мы пощажены не будем,  
Когда ее не утаим.  
Она всего нужнее людям,  
Но сложное понятней им (351).

Мотив простоты как более высокой ступени творчества, нежели сложность, скорее всего, вырастает из последнего в "Переписке из двух углов" письма Вяч. Иванова М.О. Гершензону (1920):

В глубине глубин, нам не достигаемых, все мы - одна система вселенского кровообращения, питающая единое всечеловеческое сердце /.../ "Опроститься" - вот магическое слово для интеллигенции нашей; в этой жажде сказывается вся ее оторванность от корней /.../ Опрошение - измена, забвение, бегство, реакция трусливая и усталая /.../ Простота, как верховное и увенчательное достижение, есть преодоление незавершенности окончательным совершением /ср.: "Нельзя не впасть к концу..."), несовершенства - совершенством. К простоте вожделенной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением /.../ И не помнящие родства /ср.: В родстве со всем, что есть..."/ - беглые рабы или вольноотпущенники, а не свободно-рожденные /.../ Путь человечества - все более ясное самосознание человека, как "забитого и себя забившего бога" /ср.: "Нельзя не впасть /.../ как в ересь..."/ (Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. III, 410, 412).

В книге "Второе рождение", в стихотворении "Когда я устаю от пустозвонства...", Пастернак еще раз соотносит Вяч. Иванова и Пушкина:

*...Мне хочется, как сон при свете солнца,  
Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо.*

И вот года строительного плана,  
И вновь зима, и вот четвертый год.  
Две женщины, как отблеск ламп Светлана,  
Горят и светят средь его тягот.

Мы в будущем, твержу я им, как все, кто  
Жил в эти дни. А если из калек,  
То все равно: телегою проекта  
Нас переехал новый человек.

Когда ж от смерти не спасет таблетка,  
То тем свободней время поспешит  
В ту даль, куда вторая пятилетка  
Протягивает тезисы души.

Тогда не убивайтесь, не тужите... (371-372).

"Телегою проекта" - это, бесспорно, модернизация названия пушкинского стихотворения "Телега жизни". Между тем в стихотворении Вяч.Иванова "Время" (цикл "Suspiria") тот же пушкинский мотив, напротив, архаизован в рамках античных реминисценций ("Глядеть назад с бегущей колесницы Живых удел"). Пушкинскому 'ямщику', аллегоризирующему время ("Ямщик лихой, седое время, Везет, не слезет с облучка /.../ А время гонит лошадей" (А.С.ПУШКИН, Полн. собр. соч., т.2, 306)), у Пастернака функционально соответствует "новый человек" ("...телегою проекта *Нас переехал новый человек*. Когда ж от смерти не спасет таблетка, *То тем свободней время поспешит...*"). Что до Вяч. Иванова, то в его тексте пушкинская аллегория лишается антропоморфизма и превращается в метафорическую параллель время - кони ("Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони - Нас Время мчит"). Хотя Вяч. Иванов и Пастернак по-разному трансформируют семантику "Телеги жизни", непосредственная связь их стихотворений поддается верификации, поскольку оба поэта, вне зависимости от Пушкина, описывают попытку восстановить единство и целостность "я"-образа, нарушенные ходом времени, и уравнивают это с припоминанием сна:

Душа скорбит, - с собой самой, единой,  
Разлучена!

Устала ты, невольница Мгновенья,  
Себя рождать,  
Свой призрак звать из темного забвенья,  
Свободы ждать /.../

И к призраку подьемлю трижды длани,  
И, трижды он,  
Как тонкий жлад, бежит моих желаний,

*Как чуткий сон...*

И Ткач все тклет; и Демон от погони  
 Не опочит.  
 Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони -  
 Нас Время мчит.

Глядеть назад с бегущей колесницы -  
 Живых удел,  
 Где плачет свет неведомой денницы  
 На Асфодел /.../

И, разлучен, единой молит встречи  
 Единый лик...  
 И шепчет вслед непонятые речи  
 Души двойник.

(Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. I, Брюссель 1971, 698-699).

164. Вяч. ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. III, 76-77.

165. Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 2, 632-634.

166. H. RÖHLING, *Gethsemane bei Rilke und Pasternak.\*- Die Welt der Slaven*, 1963, B. VIII, 388-402; A. BODIN, *Nine Poems from DOKTOR ŽIVAGO. A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry\**, Stockholm 1976, 116-131.

167. R. M. RILKE, *op. cit.*, 249 (248-250).

168. В. БРЮСОВ, *op. cit.*, 180.

169. Александр ДОБРОЛЮБОВ, *Сочинения.- Modern Russian Literature and Culture, Studies and Texts*, vol. 10, Berkley 1981, 60.

170. H. RÖHLING (Boris Leonidovič Pasternak und die russische Rilke-Rezeption\*.- *Die Welt der Slaven*, 1972, H. 2, 125) допускает, что "Der Ölbaum-Garten" был репликой Рильке на картину Крамского "Христос в пустыне" и что Пастернак заметил эту интермедиальную связь, однако для такого рода предположений нет никаких текстовых аргументов.

171. Gérard de NERVAL, *Poésies et Souvenirs*, Paris 1974, 129 ff.

172. Ср. восприятие поэзии Нерваля, в том числе рассматриваемого цикла сонетов, в кругу акмеистов: В.Н. ТОПОРОВ, Об одном случае соотношения поэтического текста с его литературным претекстом ("EL DESDICHADO" и его параллели в русском акмеизме)\*.- *Структура текста-81. Тезисы симпозиума*, Москва 1981, 154-157; В.Н. ТОПОРОВ, Т.В. ЦИВЬЯН, О нервалианском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам)\*.- *Russian Literature*, 1984, vol. XV-1, 29-50.

173. Н. МИНСКИЙ, *Полн. собр. стихотворений*, т. 3, С.-Петербург 1907, 3-18.



174. А.ЮНГГРЕН (О поэтическом генозесе "Доктора Живаго"<sup>4</sup>. - *Studies in 20th Century Russian Prose*, ed. by N.Å.Nilsson, Stockholm 1982, 245) считает, что на апокалиптическую семантику в стихотворении Пастернака наслаивается реминисценция из блоковского "Возмездия":

Позволь хоть малую страницу Из книги жизни повернуть -  
...книга жизни подошла к странице...

Однако следует учесть, что, амплифицируя метафору Апокалипсиса "книга жизни", Блок адресует нас к названию главы ("Страница из исповеди, из книги жизни моей") в сочинении А.Добролюбова "Из книги невидимой" (А.ДОБРОЛЮБОВ, *Сочинения. Из книги невидимой*. - *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts*, vol. 11, Berkeley 1983, 73). Нельзя исключать, что Пастернак подразумевал в концовке "Гефсиманского сада" не только Блока, но и А.Добролюбова, к творчеству которого он испытывал очевидную тягу. В другом месте (И.Р.ДЁРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, *op. cit.*, 139-140) было замечено, что заголовок пастернаковского сборника "Сестра моя - жизнь" представляет собой буквальную цитату из прозы А.Добролюбова ("Так шепнула мне девушка, сестра моя - Жизнь"), где, добавим, этот мотив трансформирует по контрасту взятые эпиграфом канты солнцу св. Франциска:

Laudato si, mi signore, per sora nostra  
morte corporale,  
de la quale nullu homo vivente pò skappare  
(FRANÇOIS D'ASSISE, *Ecrits*, Paris 1981, 344).

Возможный интерес Пастернака к творчеству св. Франциска первым, насколько мы знаем, начал обсуждать в 60-е гг Г.Суперфин; ср. также: Н.GIFFORD, *Pasternak: A Critical Study*, 53; Л.ФЛЕЙШМАН, *Борис Пастернак в двадцатые годы*, 228-229).

Стоит задуматься над тем, почему Пастернак завершил ряд евангельских переложений в "Докторе Живаго" стихотворением о гефсиманском эпизоде, а не изображением, допустим, страстей. Вставленный в "Гефсиманский сад" апокалиптический мотив Христа-судьи мира позволяет следующим образом воссоздать пастернаковский замысел. В апокалиптической традиции (например, в "Sibylla Tiburtina") антихрист принимает смерть на Масличной горе. Стихотворение "Гефсиманский сад" группирует в себе несколько мотивов, которые в прозаическом корпусе романа характеризовали сцену знакомства Юрия Живаго с Антиповым-Стрельниковым. Послед-

нему отведена в романе роль военно-полевого *судьи*; у Стрельникова нет времени для сна; встреча доктора с ним происходит на берегу "широкой реки" (подчеркнута ее судоходность; ср.: "...как баржи каравана, Столетия поплывут..."), неподалеку от горы, на которой расположена станция "Развилье" (топоним содержит в себе семы 'выбор', 'путь' и тем самым коррелирует с содержанием той ситуации, в которой оказался Христос в Гефсимании). Сходство горы, на которой находится станция, и Масличной горы усиливается за счет того, что Пастернак помещает в трех верстах от Развилья сакральный город:

...на горе, более высокой, чем предместье, выступал большой город /.../ Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынно-жительства на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке (Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т. 1, 288).

Подобно Христу в стихотворении "Гефсиманский сад", остановившему бессмысленное кровопролитие после того, как Петр отсекает ухо одному из нападавших, Стрельников прекращает мучения, которым его подчиненные подвергают раненого в голову (!) гимназиста. Стрельников, далее, заявляет Юрию Живаго:

Сейчас страшный суд на земле, милостивый государь, существа из апокалипсиса с мечами и крылатые звери, а не вполне сочувствующие и лояльные доктора (*ibid.*, 293-294).

В восприятии Юрия Живаго его судья выступает как одаренный имитатор:

Этот человек должен был обладать каким-то даром, не обязательно самобытным. Дар, проглядывавший во всех его движениях, мог быть даром подражания (*ibid.*, 289).

Короче, Стрельников - это один из вариантов антихриста (ср.: Антипов), присваивающего себе роль исполнителя Страшного суда и предвосхищающего Второе пришествие Христа (поезд диктатора не случайно стоит на "паровозном кладбище"). Таким образом, завершение всего романа эпизодом на Масличной горе знаменует собой замену лжесудьи подлинным судьей человечества и подразумевает конец власти антихриста. Подобно иным персонажам романа, Стрельников сопричастен теме выстрелов, но он стреляет не в Другого, а в себя. Знаменательно, что его самоубийство, как и выстрелы, о которых говорилось выше, приурочивается Пастернаком к концу шестилетнего периода: Стрельников лишает себя жизни через

шесть лет после начала Первой мировой войны, на которую он ушел, расставшись с Ларой (он говорит Юрию Живаго: "Подумайте, шесть лет разлуки, шесть лет невыносимой выдержки" (ibid., т. 2, 537)). Мотив самоубийства Стрельникова поэтому находится в том же ряду, что и мотивы выстрела Лары и убийства комиссара Гинца зыбушинскими дезертирами, хотя при этом периодичность судьбы Стрельникова имеет иную точку отсчета (война), нежели периодичность выстрелов, начатых во время Декабрьского восстания в Москве. Финал эры антихриста, следовательно, связывается Пастернаком с прекращением шестилетней ритмичности событий.

О Масличной горе как месте смерти антихриста Пастернак мог узнать из различных вторичных источников, среди прочего, из пользовавшегося популярностью исследования: W. BOUSSET, *Der Antichrist in der Überlieferung des Judenthums, des neuen Testaments und der alten Kirche. Ein Beitrag zur Auslegung der Apokalypse*, Göttingen 1895, 153. Мы можем с достаточной уверенностью утверждать, что Пастернак читал названную работу; ср. у W. Bousset: "Der Antichrist hat eine Schaar von besonders *ergebenen* Dienern unter sich" (ibid., 124), - и прямо перекликающиеся с этим слова Стрельникова в его последнем диалоге с Юрием Живаго: "Жизнь всегда баловала меня людьми верными, преданными" (Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.2, 531).

Под предложенным углом зрения интертекстуально значимым становится мотив пребывания Антипова-Стрельникова в немецком плену. В границах апокалиптической тематики это событие связывает пастернаковский роман с народными легендами о Петре Великом как антихристе, переданными в романе Мережковского "Петр и Алексей":

- Я, батюшки, знаю, все про государя доподлинно знаю, - подхватила Виталия. - Слышала я о том на Керженце от старуцы бродящей, да крылошанки Вознесенского монастыря в Москве о том же сказывали точно: как-де был наш царь благочестивый Петр Алексеевич за морем в *Немцах* и ходил по немецким землям, и был в Стекольном, а в немецкой земле стекольное царство держит девица, и та девица, над государем ругаючись, ставила его на горячую сковородку, а потом в бочку с гвоздями заковала, да в море пустила.  
- Нет, не в бочку, - поправил кто-то, - а в столп закладен.  
- Ну, в столп ли, в бочку ли, только *пропал без вести* - ни слуху, ни духу. А на место его явился оттуда же, из-за моря, некий жидовин проклятый из колена Данова, от нечистой девицы рожденный. И в те поры никто его не познал. А как скоро на Москву наехал /.../ никого из царского рода,

ни царицы, ни царевича, ни царевен не видал, боясь, что они обличат его... (Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ, Полн. собр. соч., т.4, Москва 1914, 54).

Что Пастернак держал в памяти легенды о подменном государе, следует из подчеркнутого нежелания Стрельникова встретиться после плена с женой и дочерью; ср. также сказочную природу Антипова-Стрельникова:

Антипов казался заколдованным, как в сказке (Б.Л.ПАСТЕРНАК, Доктор Живаго, т.1, 135).

Разговор об антихристе в романе Мережковского происходит ночью на плотях:

Против мыса, образуемого Невюю и Малою Невкою /.../ среди других плотов, барок, стругов и карбусов, стояли дубовые плоти царевича Алексея, сплавленные из Нижегородского края в Петербург для Адмиралтейской верфи. В ночь праздника Венеры в Летнем саду сидел на одном из этих плотов у руля старый лодочник-бурлак /.../ Медленно покачиваясь из стороны в сторону, он пел протяжным, заунывным голосом:

Древян гроб сосновен  
Ради меня строен.  
Буду в нем лежати,  
Трубна гласа ждати.  
Ангелы вострубят,  
Из гробов возбудят,  
Пойду к Богу на суд  
(Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ, ор. cit., 50-51).

Не отсюда ли возникла заключительная строфа "Гефсиманского сада"?- ср.:

И, как сплавляют по реке плоти,  
Ко Мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты.

175. Ср. стихотворение Бунина "В Гефсиманском саду":

...И в этот час, гласит преданье,  
Когда, сомнением томим,  
Изнемогал он от страданья,  
Все преклонилось перед ним.

Затихла ночь в благоговенье,  
И слышал он: "Моих ветвей  
Колючий терн - венцом мученья  
Возложат на главе твоей;

Но терн короною зеленой  
Чело святое обовьет -  
В мир под страдальческой короной,  
Как царь царей, Господь войдет!"

И кипарис, над ним шумящий,  
Ему шептал во тьме ночной:  
"Благословен Господь скорбящий,-  
Велик и славен подвиг твой!"

Я вознесу над всей вселенной  
 Мой тяжкий крест, и на кресте  
 Весь мир узрит тебя, смиренный,  
 В неизреченной красоте!"

Но снова он в тоске склонялся,  
 Но снова он скорбел душой -  
 И ветер ласковой струей  
 Его чела в тиши касался:

"О, подними свой грустный взор!  
 В час скорби, в темный час страданья  
 Прохлады свежее дыханье  
 Я принесу с долин и гор,

Я нежной лаской аромата  
 Твои мученья облегчу,  
 Я от востока до заката  
 Твои глаголы возведу!"

(И.А.БУНИН, *Собр. соч.*, т.1. Стихотворения 1886-1917, Москва 1965, 92).

176. Ibid., 91.

177. В.В.РОЗАНОВ, *Темный лик. Метафизика христианства*, Würzburg, Jal-Reprint 1975, 1-4.

178. В.РОЗАНОВ, *Избранное*, München 1970, 193-194. О самоотрицании у Розанова см. также: А.СИНЯВСКИЙ, "Опавшие листья" В.В.Розанова, Париж 1982, 5 ff.

179. Интертекстуальные корреляции с произведениями Розанова релевантны также для прозаического корпуса романа "Доктор Живаго", причем в прозе, как и в стихотворении, они возникают там, где обсуждается оппозиция смерть/бессмертие. Только один пример: в высказываниях и записях Веденяпина (кстати, здесь же прямо называется имя Розанова) языческое и христианское расподобляются как негативно-космологическое и позитивно-антропоцентрическое, при том что второй член отмечен в качестве эстетически значимого:

...в Евангелии /.../ самое главное то, что Христос говорит притчами из бита, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна /.../

Космогонии были естественны на старой земле, заселенной человеком так редко, что он не заслонял еще природы /.../ Этот древний мир кончился в Риме от перенаселения. Рим был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов /.../

И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галлилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде, человек-человек, человек, ни капельки ни звучащий гордо, человек,

*благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира (Б.Л.ПАСТЕРНАК, Доктор Живаго, т.1, 53-54).*

Это расподобление обращает знаки оценки и перевешивает признак эстетической значимости в идентичном ему по семантическому содержанию противопоставлении дохристианского и христианского, сформулированном Розановым в "Апокалипсисе нашего времени":

*Евангелие - человеческая история /.../*

*Солнце загорелось раньше христианства. И солнце не потухнет, если христианство и кончится /.../*

*Христианство не космологично /.../*

*"Без грешного человек не проживет, а без святого - слишком проживет". Это-то и составляет самую, самую главную часть а-космичности христианства.*

*Не только: "читаю ли я Евангелие с начала к концу, или от конца к началу", я совершенно ничего не понимаю:*

*как мир устроен? и почему?*

*Так что Иисус Христос уж никак не научил нас мирозданию /.../*

*Я хочу сказать, что "утреннюю звезду" Бог дал человеку в раю: и тайным созданием Эдема Он выразил и вообще весь план сотворения чего-то изумительного, великолепного, единственного, неповторимого. Все к этому рвется: "лучше", "лучше", "лучше" /.../*

*Много в Евангелии притчей, но где же молитва, гимн, псалом? И почему-то Христос ни разу не взял в руки арфу, свирель, цитру и ни разу не "воззвал"? /.../ Почему-то таинственно и неисповедимо людям никогда не пришло на ум, что Евангелие есть религиозно-холодная книга, чтобы не сказать - религиозно-равнодушная /.../ рассказ "из житейского" на поучительную обиденную "мораль" /.../*

*Евреи молились вовсе не так, как описано в Евангелии /.../*

*Единственное, в чем они "прогрешили против Евангелия", - это, что так любили и Храм, и город, и народ /.../*

*И приходит на ум, что арфу Давида, лиру Аполлона и свирель Марсия, - мы окидываем весь древний мир - откине заменят богословствующие споры (В.РОЗАНОВ, Избранное, 455, 457, 466, 495-496).*

Сочинения Розанова продолжали быть актуальными и для творчества Пастернака самого последнего периода (стихотворение "Ночь") - см. об этом: И.Р.ДЁРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, *op.cit.*, 139-140. Для настоящего исследования имеет значение, что "Ночь" скреплена с "Гефсиманским садом" мотивом 'борьбы с дремотой' (ср.: "осиленные дремой"), причем тут же присутствует и отсылка к "Опавшим листьям":

*У, как я хочу вечного. "Раб времени", тысячелетия или минуты - все равно. У, как я не хочу этого "раба времени" (В.РОЗАНОВ, Избранное, 167) - Не спи, не спи, художник, Не предавайся сну. Ты вечности заложник У /ср. междометие "у" в прозе Розанова/ времени в плену (463).*

Ср. попытку возвести процитированную строфу к ранней прозе Рильке, не противоречащую сказанному выше: H.GIFFORD, *Pasternak. A Critical Study*, 123. Самый повтор "Не спи, не спи..." - это цитата из "Макбета" (сцена убийства Дункана во время сна).

180. /В./ PASKAL, *Les Pensées*, éd. par F.Kaplan, Paris 1982, 573 ff.

181. Ibid., 571-572.

182. Знаменательным образом Пастернак считал, что и какая-либо синхронно существующая художественная система должна проявлять себя не в творчестве многих авторов, но в произведениях лишь одного, репрезентативного относительно всей этой системы; ср. письмо Пастернака от 15 декабря 1955 начинающему поэту (*Грани*, 1981, № 122, 131-132):

Я бы не мог сказать, как Маяковский: "Побольше поэтов - и разных", - мне это совершенно не нужно. В согласии с моим пониманием этой стороны жизни, мне хотелось бы, чтобы не только их было как можно меньше, но чтобы, по возможности, был один, очень большой, а стихотворства или даже поэзии как вида занятий, пусть даже "боговдохновенного", многих или для многих - не существовало.

Ср. также критику разнообразия поэзии в стихотворении "Все наклоненья и залогии...": "Талантов много, духу нет" (556); эта формула перефразирует, помимо слов Маяковского, которые Пастернак привел в его письме молодому поэту, также сатиру Д.Горчакова "Послание к князю С.Н.Долгорукому":

Всем хочется писать, велик иль мал их дар;  
Повсюду авторства в сердцах затлелся жар;  
Исполнить торопясь писательски желанья,  
Все в ежемесячны пустились изданья.  
И наконец я зрю в стране моей родной  
*Журналов тысячи, а книги ни одной!*

(*Вольная русская поэзия второй половины XVIII-первой половины XIX века*, Ленинград 1970, 156).

183. В.Э.МЕЙЕРХОЛЬД, *Переписка*. 1896-1939, Москва 1976, 279.

184. См. подробно: И.Р.ДЁРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, *op. cit.*, 117 ff.

185. P.BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, 28 ff.

186. *Пир во время чумы*. "Мезонин поэзии", 1913, вып. 2 (стр. не нумерованы).

187. Б.ЛИВШИЦ, *Полутороглазый стрелец*, Ленинград 1933, 29.

188. Еще один случай из той же серии - это "аинтертекстуальные" футуристические сочинения, для лексико-семантического уровня ко-

торых не отыскивается никакого соответствующего текста-антецедента (= немаркированность литературного источника в смысловом плане). Интертекстуальная связь подменяется здесь связью с языком. Произведение порождается в силу трансформации языковых тропов. Примеры такого рода текстопорождения у Маяковского и Хлебникова общеизвестны. Само собой разумеется, что "аинтертекстуальные" произведения не полностью выпадают из литературной традиции, сохраняя соприкосновение с ней на звуко-интонационном уровне в качестве стихотворной речи. В отличие от Маяковского, у Пастернака "аинтертекстуальность" не распространяется на все произведение или на его достаточно протяженный отрывок. Преобразования языковых тропов в поэзии Пастернака, как правило, продолжают семантические трансформации претекстов - ср. хотя бы в "Венеции"-2 мотив города-'каменной баранки', который согласован с литературным источником (ср. "Преступление и наказание"), но непосредственно вытекает из языкового сравнения 'баранка как каменная'. Интересный пример игры с языком, продолжающей работу с претекстом, находим в стихотворении "Столетье с лишним - не вчера...": "И тех же эр сопоставленья". Эта строка, без обиняков указывающая на пушкинские "Стансы", каламбурна, поскольку "эр" - это не только родительный падеж множественного числа слова 'эра', но и обозначение одной из букв алфавита (каламбур имеет в виду, скорее всего, фамилию "Романовы", и тогда речь идет о сопоставлении разных представителей царского дома - Петра и Николая I). Ср. интратекстуальный анализ пастернаковских "микросюжетов", "вырастающих из тропов и фигур": Д.СЕГАЛ, Заметки о сюжетности в лирической поэзии Пастернака.- *Slavica Hierosolymitana*, vol.III, 291 ff.

189. И.П.СМИРНОВ: 1) *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, 3-162; 2) *Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов*, passim; 3) *О барочном комизме*.- *Wiener Slawistischer Almanach*, 1980, В. 6, 5-15; 4) *О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре (ранний период)*.- *Wiener Slawistischer Almanach*, 1982, В. 9, 5-61; И.Р.ДЕРИНГ-СМИРНОВА, И.П.СМИРНОВ, op. cit., passim.

190. Ср. одно из положений раннего формализма, провозглашенное Шкловским:

Искусство в основе своей иронично и разручительно. /



Задача его – создание неравенств. Оно создает их путем сопоставлений (В.ШКЛОВСКИЙ, *Сектиментальное путешествие*, Ленинград 1924, 130).

Высказывание Шкловского указывает на облигаторность схождения несходного. В реконструктивной интертекстуальной работе Пастернака мы проследили, напротив, превращение сопоставимых источников в строго противопоставленные один другому. Однако приемы конструктивной интертекстуальности у Пастернака прямо соответствуют формуле Шкловского. По ходу конструктивной интертекстуальности Пастернак стремился совместить контрастирующие, взаимоисключающие antecedенты. Конструктивный интертекстуальный акт становился пародийным, а порождаемая таким путем пародия теряла комическое содержание (поскольку совмещение несовместимого было выведено за пределы лишь определенных – строящих смеховую картину мира – речевых жанров и понято как неустранимый момент любой объединительной операции). Один из самых разительных примеров некомической пародии у Пастернака – первое стихотворение из цикла "Художник" (1936):

Но кто ж он? На какой *арене*  
Стяжал он поздний опыт *свой*?  
С кем протекли его *боренья*?  
С самим собой, с самим *собой* (381).

Эта строфа рифмуется с партийно-государственным (так – во время создания пастернаковского текста) гимном "Интернационал" и воссоздает, помимо фоно-мелодической структуры источника, также проведенную в нем тему 'последнего боя' (ср.: "поздний опыт", "боренья"):

Никто не даст нам *избавленья*:  
Ни бог, ни царь и не *герой*.  
Добьемся мы *освобожденья*  
Своею собственной *рукой*.  
  
Это есть наш последний  
И решительный *бой*...

С другой стороны, пастернаковское четверостишие дословно цитирует замечание Льва Шестова о Достоевском, в свой черед, опирающееся на Пушкинскую речь самого Достоевского:

С кем *борется* Достоевский? Ответ: *С собой и только с самим собой* (Л.ШЕСТОВ, *Достоевский и Ницше* (Философия трагедии), Берлин 1922, 71).

Отметим, что Пастернак воспроизводит, помимо прочего, и вопросно-ответную синтаксическую форму соответствующего места из шестовской "Философии трагедии"; ср. в **ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ ЭТОМУ ИСХОД-**

ный для Шестова отрывок из Пушкинской речи Достоевского:

"Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой - и узришь правду /.../ Победишь себя, усмиришь себя - и станешь свободен..." (26, 139).

Ссылка на сочинение Л.Шестова (оно вышло в свет как раз в том году, когда Пастернак побывал в Берлине) объясняется тем, что в "Художнике" присутствует мотив 'подвальной, подземной жизни', явно имеющий в виду "Записки из подполья" Достоевского:

Мне по душе *строптивый коров*  
 Артиста в силе: он отвык  
 От фраз, и прячется от взоров,  
 И собственных стыдится книг.

Но всем известен этот облик.  
 Он миг для прятков прозевал.  
 Назад не повернуть оглобли,  
 Хотя б и *затаясь в подвал*.

*Судьбы под землю не займать.*

Суммируем: Пастернак (1) использует формальные особенности "Интернационала", (2) обращает тему гимна (направленный вовне 'последний бой' интроецируется), (3) производит это перевертывание за счет цитирования еще одного, несовместимого с "Интернационалом", источника - книги Шестова. Возникающая в результате квазисакральная пародия не рассчитана на то, чтобы вызвать смех. Отсутствие смехового эффекта обусловлено тем, что Пастернак сталкивает, хотя и взаимоисключающие, но тем не менее одинаково серьезные претексты - политико-эсхатологическую песню, сделавшуюся государственным символом, и философское сочинение о трагизме судьбы художника. В концовке газетной версии первого стихотворения из цикла "Художник" совмещение несовместимого было тематизировано как близость правителя (Сталина) и поэта:

И этим гением поступка  
 Так поглощен другой поэт,  
 Что тяжелеет, словно губка,  
 Любою из его примет.

Как в этой двухголосой фуге  
 Он сам ни бесконечно мал,  
 Он верит в знанье друг о друге  
 Предельно крайних двух начал.

(Б.ПАСТЕРНАК, *Стихи 1936-1959....*, 241).

Вне пародийности Пастернак процитировал "Интернационал" в более раннем стихотворении "1 мая" (1923):

...Мы в боги свое **человечество прочим**.

То будет последний решительный бой (541).

191. Андрей БЕЛЫЙ, *Символизм*, 143.

192. Ф.СОЛОГУБ, *Искусство наших дней.* - *Русская мысль*, 1915, кн. XII, 36.

193. Ср. с этой точки зрения критику, направленную против моделирования диахронических систем с помощью дихотомии синтагматика/парадигматика: И.П.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, 14 ff.

194. Ср., с одной стороны, обращение позднего Пастернака к синтагматической интертекстуальности, а с другой, - его высказывание о родстве искусства и истории, записанное А.К.ГЛАДКОВЫМ (*Встречи с Пастернаком*, Paris 1973, 59) в годы Второй мировой войны:

Искусство - это преодоление хаоса, как христианство - преодоление доисторических бесконечных массивов времени. Доисторический хаос не знает явлений памяти: память - это история и память - это искусство. Прошлое вне памяти не существует: оно дается нам памятью. История и искусство - дети одной матери - памяти.

195. Вразрез с этим новейший авангард в лице J.Derrida и его последователей сообщает фундаментальный характер категории "différance" (см. хотя бы: J.DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris 1967).

196. R.JAKOBSON, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.* - *Slavische Rundschau*, 1935, N 25, 357-374.

##### 5.

197. Стихотворение Гейне "Ich hab im Traum geweinet..." Блок не точно цитирует по переводу М.Л.Михайлова: "Мне снилось - ты умерла" (М.Л.МИХАЙЛОВ, *Собрание стихотворений*, Ленинград 1969, 276); см. об этом комментарий в: А.БЛОК, *Собр. соч.*, т.1, 575).

198. А.БЛОК, *op. cit.*, 12. В дальнейшем стихи Блока цитируются по этому изданию; ссылка - в тексте работы с указанием тома и страницы.

199. М.А.РЫБНИКОВА, *Блок - Гамлет*, Москва, изд-во "Светлана" 1923, 15-16.

200. В связи с "Уроками английского" ср. стихотворение Блока о гибели поющей Офелии, тематически наиболее близкое к пастернаковскому тексту, но не сопоставимое с ним в плане средств изображения и называемых реалий:

Офелия в цветах, в уборе  
Из майских роз и нимф речных  
В кудрях, с безумием во взоре,  
Внимала звукам дум своих.

Я видел: ива молодая  
Томилась, в озеро клонясь,  
А девушка, венки сплетая,  
Всё пела, плача и смеясь.

Я видел принца над потоком,  
В его глазах была печаль.  
В оцепенении глубоком  
Он наблюдал речную сталь.

А мимо тихо проплывало  
Под ветками плакучих ив  
Ее девичье покрывало  
В сплетеньи майских роз и нимф (1, 390-391).

201. Интересный пример такого рода интертекстуальности - пастернаковский "Гамлет". По тематическому содержанию это стихотворение сходно с восьмистишием Блока "Я - Гамлет. Холодеет кровь..." Однако медиальная связь между названным текстом Блока и стихотворением Пастернака не прослеживается. Несмотря на это, в "Гамлете" есть ориентир, указывающий на творчество Блока как на интертекстуально значимое для Пастернака. Строка: "Прислонясь к дверному косяку..." (Б.Л. ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.2, 600), - цитирует одно из блоковских стихотворений, не имеющее никакого отношения к шекспировской тематике:

К вечеру вышло тихое солнце,  
И ветер понес дымки из труб.  
*Хорошо прислониться к дверному косяку*  
После ночной попойки моей (2, 195).

Как интерпретировать цитирование Пастернаком именно этого стихотворения Блока? Быть может, ключом к толкованию является самое начало пастернаковского "Гамлета": "Гул затих. Я вышел на подмости" (ср.: "...вышло тихое солнце"). Слово "гул" Блок дважды употребил в дневниковых записях о "Двенадцати". Если начало "Гамлета" воспроизводит эти записи, тогда смысл реминисценции из стихотворения "К вечеру вышло тихое солнце..." заключался бы в том, что Пастернак подразумевал отрезвление, наступающее после революционного опьянения. "Гул", который мнил себе Блок, когда писал революционную поэму, сходит на нет у Пастернака; одновременно с этим в "Гамлет" включается цитата из блоковского текста, описывающего утро после попойки. Укажем вероятные основания для проделанного Пастернаком контрастного совмещения дневниковых заметок и стихов Блока: "Выпитость /ср.: "после попойки"/. На днях, лежа в темноте /ср.: "вышло солнце"/ с открытыми глазами, слушал гул, гул..." (А. БЛОК, *Записные книжки*. 1901-

1920, Москва 1965, 383). Все наше построение как будто поддерживается первоначальной редакцией "Гамлета" (Неизвестный Пастернак в собрании Томаса П. Уитни. Публикация Алексиса РАННИТА.- *Новый журнал*, 1984, кн. 156, 20):

Вот я весь. Я вышел на подмостки.  
Прислонясь к дверному косяку.  
Я ловлю в далеком отголоске  
То, что будет на моем веку.

*Это шум* вдали идущих действий.  
Я играю в них во всех пяти.  
Я один. Все тонет в фарисействе.  
Жизнь пройти - не поле перейти.

В ранней редакции нет 'гула', но ему эквивалентен "шум" - ср. еще одну запись Блока о "Двенадцати":

Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. *Этот шум* слышал Гоголь... (А.БЛОК, *Записные книжки*, 387).

Ср. к этому ассоциирование гибели Блока и пятиактной трагедии у Б.М.Эйхенбаума:

...Смерть его ощущается нами /.../ как подготовленная трагическая развязка, как *пятый акт трагедии*, зрителями которой были мы все (Б.М.ЭЙХЕНБАУМ, *Сквозь литературу*. Сборник статей, Ленинград 1924, 217).

О восприятии Пастернаком научной прозы Б.М.Эйхенбаума см. ниже. 202. См. подробно: И.П.СМИРНОВ, Б.Пастернак. "Метель".\* - *Поэтический строй русской лирики*, Ленинград 1973, 244.

203. Метрико-ритмически пастернаковская "Метель" исходит из четырехдольника на амфибрахической основе в стихотворении С.Соловьева "Поединок" (ср. также общую для этих текстов тему снежного бурана):

Куда, куда? Восстала метель  
И небо шумит без луны и без звезд.  
Безумный! Безумный! о, неужель  
Не знаешь ты, кто жилец этих мест?

(С.СОЛОВЬЕВ, *Апрель*. Вторая книга стихов. 1906-1909, Москва, изд-во "Мусагет" 1910, 70).

204. Еще один отзвук этого блоковского стихотворения содержится в "Вакханалии"; см. подробно: J.R.DÖRING-SMIRNOV, *Ein karnevaleskes Spiel mit fremden Texten...*, 61-62.

205. Ср. интертекстуальный анализ стихотворений Пастернака "Весна в лесу" и "Иней", изометричных, но не изотематичных относительно сопоставимых с ними текстов Блока: В.С.БАЕВСКИЙ, *Стихи Блока как текст и подтекст.\* - Тезисы I Всесоюзной (ГЛТ) конферен-*

ции "Творчество А.А.Блока и русская культура XX века", 65-66. 206. Ю.И.Левин показал, что существенная часть antecedентов пастернаковской поэмы состоит из документальной прозы (мемуары) и "текстов-событий" (письма, Манифест 17 октября и пр.) (Ю.И. ЛЕВИН, Заметки о "Лейтенанте Шмидте" Б.Л.Пастернака\*.- *Boris Pasternak. Essays*, ed. by N.Å.Nilsson, Stockholm 1976, 124 ff). Как свидетельствует наш пример, Пастернак обращается в этом произведении не только к внелитературному, но также к эстетически маркированному материалу. Организация претекстовой сферы за счет привативных оппозиций может, следовательно, воплощаться и в одновременном использовании художественно отмеченных и художественно не отмеченных источников. Это обстоятельство становится особенно наглядным при анализе тех сочинений Пастернака, которые посвящены искусству и писателям. В такого рода произведениях Пастернак обычно перемежает отсылки к литературному и литературоведческому претекстам. Например, в "Охранной грамоте" Пастернак называет Маяковского 'избранником' ("*...в воздухе уже висела судьба /.../ избранника*") и "оправданием тиража" (Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 268-269) и тем самым адресуется к стихотворению "А все-таки":

Меня одного сквозь горящие здания  
проститутки, как святыню на руках понесут  
и покажут Богу в свое оправдание  
(В.МАЯКОВСКИЙ, *op. cit.*, 62).

Далее Пастернак заводит речь о "насущности" поэтического опыта Маяковского:

Едва ли найдется в истории другой пример того, чтобы человек, так далеко ушедший в новом опыте, в час, им самим предсказанный, когда этот опыт, пусть и ценой неудобств, стал бы так *насушко* нужен, так полно бы от него отказался (Б.ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 274).

Интертекстуальная подоплека этой аттестации Маяковского - опубликованная незадолго до "Охранной грамоты" работа Б.М.Эйхенбаума "Журнализм Некрасова":

Некрасов *оправдал* самую *необходимость* поэзии, показал *насущность* стиховой речи, которая была взята под подозрение. Мы теперь знаем, что потребность в стихе так же *насушка*, как и потребность в речи вообще (Б.ЭЙХЕНБАУМ, *Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Смесь*, Изд-во Писателей в Ленинграде 1929, 103; разрядка автора, курсив наш, - И.С.).

Итак, слово "оправдание" в "Охранной грамоте" смешивает текст

Маяковского с метатекстом Б.М.Эйхенбаума. Труды Б.М.Эйхенбаума, надо думать, особенно ценились Пастернаком. В стихотворном послании "Мейерхольдам" ("*Так играл пред землей молодой Одаренный один режиссер, Что носился как дух над водою...*", 202), кроме очевидной отсылки к "Бытию" (ср.: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Инварианты и структура поэтического текста Пастернака.- В: А.К.ЖОЛКОВСКИЙ, Ю.К.ЩЕГЛОВ, *Поэтика выразительности*. Сборник статей (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2), Wien 1980, 216-217), содержатся и мотивы из разбора комедии "Ревизор", осуществленного Б.М.Эйхенбаумом в статье "Как сделана 'Шинель' Гоголя":

Его /Гоголя,- И.С./ действующие лица - окаменевшие поэты. *Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника (Б.М.ЭЙХЕНБАУМ, О прозе. Сборник статей, Ленинград 1969, 311).*

Таким образом, пастернаковское послание отождествляет Мейерхольда как режиссера-интерпретатора Гоголя с интерпретированным им писателем. Агенса (интерпретатора) делается в интертекстуальной перспективе пациенсом (тем, кого он интерпретирует). Неразличение агенса и пациенса, вообще, характерно для интертекстуального содержания этого послания. Так, стихи: "*Как дурак, я зайду к вам в антракте, И смешаюсь и слов не найду*" (202), - ставят лирического субъекта в агентивную позицию в противоположность источнику - "поэзе" Северянина "Валентина":

*Ты зашла ко мне в антракте (не зови его пробелом)  
С тайной розой, с красной грезой, с бирюзовою грозой  
Глаз восторженных и наглых. Ты была в простом и белом,  
Говорила очень быстро и казалась стрекозой*  
(Игорь СЕВЕРЯНИН, *Ананас в шампанском*. Поэты. Москва 1916, 19).

Добавим, что склонность соединять в стихотворном тексте эстетически отмеченные и внехудожественные источники Пастернак отрефлексовал в письме А.М.Рипеллино (17 августа 1956):

Поэзия никогда не начинала собою, не определяла состояния умов /.../ но наоборот, служила выражением этих взглядов после того, как их складывали достижения наук, публицистика, художественная проза, новый круг государственных стремлений и интересов (Б.Л.ПАСТЕРНАК, Письма к А.М.Рипеллино.- *Россия. Russia. Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada, 1980, N 4, 318*).

207. Сказанное приложимо и к творчеству других постсимволистов. Так, в поэзии Хлебникова интертекстуальный контакт нередко реализуется в плане выражения, в то время как содержательное пе-

ресечение post-T и pre-T опустошается. Примером такого рода паронимастической интертекстуальности может служить строка из поэмы "Внучка Малуши": "Среди зеленой нищеты..." (В.В.ХЛЕБНИКОВ, *op. cit.*, т. 1, 65 (вторая пагинация)). Один из источников этой строки - "Слово о полку Игореве", на что обратил внимание Н.В.В. BARAN (Chlebnikov's Poem "Vech"\*. - *Russian Literature*, 1974, № 6, 12): "Ничить трава жалошами..." (*Слово о полку Игореве...*, 49). Существительное 'нищета' созвучно глаголу "ничить", но не имеет с ним ничего общего в референтном плане. Рассматриваемый стих интертекстуально бивалентен - вторым его источником является стихотворение Фета "Не первый год у этих мест..."; ср.: "Среди зеленой густоты..." (А.А.ФЕТ, *Полн. собр. стихотворений*, Ленинград 1959, 95). Лексические формы "нищеты" и "густоты" сходны по морфологическому и силлабическому составу, но опять же никак не совпадают между собой референтно.

208. Пастернак о Блоке. Сообщение и публикация Е.В. ПАСТЕРНАК. - *Блоковский сборник*, II, Тарту 1972, 451. Ср. письмо Пастернака Вяч.Вс.Иванову от 15 июля 1955:

После войны я собрался писать о Блоке, я разметил для себя первые его страницы, поры "Ante lucem". Тут тоже предвосхищено много будущего, воспоследовавшего, в отвлеченных слабых очертаниях, которые наивны, как слова взрослых в устах ребенка (*ibid.*, 447).

Понимание разного рода начальных этапов как несущих в себе всю существенную информацию о развивающемся и становящемся явлении в целом (*pars pro toto*) было одной из констант пастернаковских высказываний по поводу диахронических процессов; ср. в "Охранной грамоте":

В возрастах отлично разбиралась Греция /.../ Она умела мыслить *детство* замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро (Б. ПАСТЕРНАК, *Проза 1915-1958...*, 211).

Мотив детства-ядра был извлечен Пастернаком из сочинения П. Наторпа "Philosophische Grundlegung der Pädagogik":

Die Seele des Kindes lebt noch ganz in spontan schaffender Tätigkeit, sie ist daher jenes freien Gestaltungsgefühls, welches den Kern des Ästhetischen ausmacht... (цитирую по: *Neukantianismus. Texte der Marburger und der Südwestdeutschen Schule, ihrer Vorläufer und Kritiker* (hrsg. v. H.-L. Ollig), Stuttgart 1982, 118-119).

Ср. увлечение Пастернака психологией П. Наторпа: Борис Пастернак о предмете и методе психологии. Комментарий С.Г. ГЕЛЛЕРШТЕЙНА. -



*Slavica Hierosolymitana*, 1979, vol. IV, 274-285.

209. Ср., так сказать, источниковедческий метод, которым пользовался Пастернак, читая раннюю лирику Блока:

...в стихотворении "Тебя в чужие страны звали" отчеркнуты две первые строфы и против второй начисано: "Пушк/ин/. Шли годы"; сверху над стихотворением "Не пой ты мне и сладостно, и нежно" заметка: "Против музыки. Пушк/ин/". Ассоциации с Тютчевым вызывают у Пастернака стихи "Кругом далекая равнина", где первые строфы отчеркнуты и выделены строки: "Да толпы обгорелых пней" и "Здесь между небом и землей" и снабжены сноской на Тютчева, и, конечно, "Люблю высокие соборы", отмеченные на полях: "Тютч/ев/. Я лютер/ан/ люблю богослуж/енье/". Стихотворение "Я просыпался и всходил к окну на темные ступени" носит пометку: "Бальм/онт/", в нем выделена третья строфа и особенно строки "Всходил к окну и видел газ, Мерцавший в улицах цепями (Пастернак о Блоке, 448).

210. А.А.ФЕТ, op. cit., 200; к проблеме подтекстов из Фета у Пастернака ср.: N.A.NILSSON, "With Oars at Rest" and the Poetic Tradition\*.- *Boris Pasternak. Essays*, 181 ff.

211. Ср. ассоциирование поэзии Фета с пятистопным ямбом в письме Пастернака Спасскому (1928), посвященном работе над "Спекторским":

Ведь только путем Сизифовых усилий (в 1-й части) я не даю этому глупому, социально понятому пятистопнику, уже однажды отъевшемуся на Фетовой трагедии того же порядка, выесть всех моих потрохов без вычета и таким образом почти ценою судороги остаюсь при части внутренностей /.../ Форма минусом приставлена к нам, та самая форма, которая когда-то смеялась над таким положительным обещаньем поддержки и приращенья... (Из писем Б.Пастернака к С.Спасскому. Комментарий и публикация В.СПАССКОЙ.- *Вопросы литературы*, 1969, № 9, 167).

212. Соположение Шекспира и Гейне в "Мне снилась смерть любимого созданья..." объясняется, быть может, знакомством Блока с сочинением Гейне "Shakespeares Mädchen und Frauen", где Гамлет отождествляется с авторским "я" и - шире - с современным человеком.

213. H.HEINE, *Werke und Briefe*, B.1, Berlin 1961, 96.

214. Б.Л.ПАСТЕРНАК, *Доктор Живаго*, т.2, 616-617.

215. Л.С.ФЛЕЙШМАН (*Статьи о Пастернаке\**, Времен 1977, 107) называет один из вероятных источников "Августа" - стихотворение Фета "Грезы". Если это предположение верно, то "Сон" и "Август" соприкасаются между собой, кроме всего остального, как тексты, спроектированные на поэзию Фета. К теме трансфигурации

Христа в "Августе" ср. прежде всего "Преображение" Есенина и "Записки чудака" Белого. Тематически и метрико-ритмически (четырёхстопный ямб с дактилическими и женскими рифмами) "Август" следует за стихотворением Северянина "Мои похороны":

Меня положат в гроб фарфоровый  
На ткань снежинок яблонových,  
И похоронят (...как Суворова...)  
Меня, новейшего из новых.

Не повезут поэта лошади,-  
Век даст мотор для катафалка.  
На гроб букеты вы положите:  
Мимоза, лилия, фиалка.

Под искры музыки оркестровой,  
Под вздох изнеженной малины -  
Она, кого я так приветствовал,  
Протрелит полонез Филины.

Всем будет весело и солнечно,  
Осветит лица милосердьe...  
И светозарно-ореолочно  
Согреет всех мое бессмертье!

(Игорь СЕВЕРЯНИН, *Громокипящий кубок*. Поэты, Москва 1915, 175).

Тематическая близость "Августа" и "Моих похорон" сопровождается мотивным сближением: и здесь, и там погребению поэта сопутствует солнечный свет. В этой связи цветовой эпитет 'шафрановый' у Пастернака, быть может, конкретизирует северянинский эпитет 'яблонových' (ср. слово "шафран" как обозначение сорта яблок). О специфике изображения смерти Пастернаком и Северяниным см. подробнее: J.R.DÖRING-SMIRNOV, I.P.SMIRNOV, *Der Futurismus Chlebnikovs* (ms).

216. См. об этом, например: П.ГРОМОВ, *А.Блок, его предшественники и современники*, Москва-Ленинград 1966, 18 ff.

217. А.А.ФЕТ, *op. cit.*, 132.

218. Еще одна реминисценция из цикла Фета "К Офелии" в книге "Сестра моя - жизнь" - последняя строфа стихотворения "Любить - идти, - не смолкнул гром..." Здесь Пастернак дважды подряд употребляет глагол 'петь' и затем использует ритмико-синтаксическую фигуру "стык" (по терминологии О.М.Брика), повторяя в начале второй строки глагол "умирал", завершавший первую строку:

Так пел я, пел и умирал,  
И умирал и возвращался  
К ее рукам, как бумеранг,  
И - сколько помнится - прощался (153).

Тем самым приведенная строфа выдает родство с фетовским четверо-

стишем:

Офелия *гибла и пела,*  
*И пела,* сплетая венки;  
 С цветами, венками и песнью  
 На дно опустилась реки  
 (А.А.ФЕТ, *op. cit.*, 133).

Интертекстуальная операция, предпринятая Пастернаком, заменила то лексическое (терминальное) содержание, которое имел "стык" у Фета, с помощью перестановки значений источника ("гибла и пела" → "пел и умирал") и, сверх того, предцировала действия женского персонажа мужскому.

219. С.Я.НАДСОН, *Полн. собр. стихотворений*, Москва-Ленинград 1962, 245-246.

220. Можно думать, что интерес Пастернака к стихотворению "Снилось мне, что я болен, что мозг мой горит..." был вызван, вообще говоря, не только поэзией Блока, но и статьей Коневского "На рассвете" (1896-97), в которой этот текст Надсона сочувственно квалифицируется как единственное его произведение, свободное от "риторических возгласов" (И.КОНЕВСКОЙ, *Стихи и проза*, Москва, "Скорпион" 1904, 134-135). Авторитетность Коневского в среде поэтов-футуристов, вместе с которыми начинал Пастернак, была отмечена - без детализации - В.В.ТРЕНИНЫМ и Н.И.ХАРДЖИЕВЫМ (О Борисе Пастернаке.- *Boris Pasternak. Essays*, 9). Было бы нетрудно продемонстрировать многочисленные интертекстуальные связи, тянущиеся от стихов Коневского к лирике Пастернака; ср. хотя бы мотив двойника, реализованный обоими авторами метрически сходно:

Нет, один я - не все мирозданье... Выйди, мой воплощенный двойник! На распутьи земного скитанья Предо мной он, как вызов, возник (И.КОНЕВСКОЙ, *op. cit.*, 65) → За стаканчиком купороса Ничего не бывало и нет. Над пучиною черного хода, Истерзавши рубашку вконец, - Обнаженный, в поля, на свободу Вырывается бледный близнец (ранняя редакция пастернаковской "Зимы", 582).

221. Неотчетливый намек на стихотворение Надсона "Снилось мне, что я болен, что мозг мой горит..." скрывается, возможно, уже в самом раннем подступе Пастернака к "Сну":

Облака были осенью набело  
 В заскорузлые мхи перенесены  
 На дорогах безвременье грабило  
 Прошлой ночи отъезжие сны  
 И семьей постригаемых падчерц

Зачернели порывы елей  
 Перебегами палевых ящериц  
 Были судороги полей

О, подветренных вересков вретиче!  
 О просторов разнузданных ветр  
 Полнокровными гребнями мерящий  
 Побережье березовых недр

(Первые опыты Бориса Пастернака. Публикация Е.В. ПАСТЕРНАК.-  
*Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту 1969, 265-266). По-  
 хоже, что начало этого незавершенного текста ("Облака были  
 /.../ набело в /.../ мхи перенесены") преобразует в метафору  
 мир как книга герр. рукопись строку: "Низко белые тучи пол-  
 зли". О распространенности этой метафоры в творчестве футурист-  
 тов см.: Aage A. HANSEN-LÖVE, *Die Entfaltung des "Welt-Text"-*  
*Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs* (in Druck). Ряд вари-  
 антов метафоры мир-книга в поэзии Пастернака обсуждается в:  
 Е. ФАРЫНО, К проблеме кода лирики Пастернака.- *Russian Literature*,  
 1979, VI-1, 85-86.

222. Так, не был затронут вопрос о конструктивной интертекст-  
 уальности в "Сне". Между тем стихотворение Пастернака вбира-  
 ет в себя, наряду с текстами юного Блока, также лирику других  
 символистов. В частности, мотив сердца-сокола у Пастернака  
 восходит к "Менаде" Вяч.Иванова:

Бурно ринулась Менада,  
 Словно лань,  
 Словно лань,  
 С сердцем, вспугнутым из персей,  
 Словно лань,  
 Словно лань,  
 С сердцем, бьющимся, как сокол  
 Во плену,  
 Во плену,  
 С сердцем, яростным, как солнце  
 Поутру,  
 Поутру,  
 С сердцем, жертвенным, как солнце  
 Вечеру,  
 Вечеру...

(Вяч.ИВАНОВ, *Собр. соч.*, т. II, 227).

Продланное Пастернаком совмещение "Менады" и текстов об Офелии  
 из "Ante lucem" может быть объяснено тематическим сходством этих  
 источников: и Вяч.Иванов, и Блок развивают тему женщины, жертву-  
 ющей собой. Об особой роли "Менады" в поэтической коммуникации  
 начала XX в. см. в "Воспоминаниях об Александре Блоке" Городец-  
 кого (Александр Блок в воспоминаниях современников, Т. 1, Москва

- 1980, 333); ср. также: И.АННЕНСКИЙ, О современном лиризме.- В: И.А., *Книга отражений*, Москва 1979, 328-330.
223. Б.ПАСТЕРНАК, Из переписки с писателями. Предисловие и публикация Е.Б. и Е.В.Пастернаков.- *Литературное наследство*, т.93. Из истории советской литературы 1920-1930-х годов. Новые материалы и исследования, Москва 1983, 681.
224. Б.ПАСТЕРНАК, *Стихи 1936-1959...*, 150.
225. Ср. дихотомию "dekonstruktive vs. konservative Intertextualität": R.LACHMANN, *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs*, 138.
226. Ср. иную трактовку новаторства, присущего ранней лирике Пастернака: Ю.М.ЛЮТМАН, *Стихотворения раннего Пастернака и вопросы структурного изучения текста*, 206-238.
227. Именно поэтому не увенчалась успехом ни одна из (игнорирующих индивидуальность двоюродного брата) просьб О.М.Фрейденберг о том, чтобы Пастернак опосредовал ее отношения с третьими лицами (ср.: Б.ПАСТЕРНАК, *Переписка с Ольгой Фрейденберг* (ред. Э.Моссмана), New York/London 1980, 73 ff). Поэтому же Пастернак был не в силах сыграть роль действительного посредника между Сталиным и сосланным Мандельштамом. Первой попыткой Б.Л.Пастернака восстать против творчества отца было падение с лошади, когда Л.О.Пастернак создавал картину о "ночном"; ср. воспоминания А.Л.Пастернака:

Отец чувствовал, что тут намечался какой-то новый для него и очень серьезный шаг; от осуществления этой картины он ждал для себя многого и очень нужного, как некоторого самообновления /.../ Все разом прекратилось - и навсегда! И никогда более не прикасался отец к начатой работе и даже избегал к ней подходить. Была ли причина столь резкой и неожиданно-страшной развязки? Причина была /.../ Мой брат с детства отличался неодолимой страстью овладеть тем, что явно ему было не под силу или что совершенно не соответствовало складу его мыслей и характера. Так случилось с ним и тут: ежедневно глядя на выезды наездниц, он решил испытать себя в этой трудности. Тут никакие уговоры не могли поколебать или отклонить его от исполнения задуманного. В спорах он так всем надоел, что на него махнули рукой /.../ Когда табун подходил уже к речке, где-то раздалось призывное ржанье чужой лошади. Тут весь табун взбеленился. Резко повернув за вожаком, табун бросился к ржавшей лошади; мы ясно увидели, как кобылка, на которой скакал потерявший управление и равновесие растерявшийся Боря, стала подкидывать задом, и Боря, не ожидавший еще и этого, стал заваливаться. В конце концов он не удержался и упал на бок... (А.Л.ПАСТЕРНАК, *Воспоминания*, München e.a. 1983, 98-99).

## 6.

228. Tz. TODOROV, *La notion de littérature.- Langue. Discours. Société.* Pour Emile Benveniste, Paris 1975, 352-364; ср. развитие взглядов Tz.T. на определение литературы: Tz.TODOROV, *Critique de la critique.* Un roman d'apprentissage, Paris 1984, 145 ff.

229. Ю.ЛОТМАН, О содержании и структуре понятия "художественная литература".- *Проблемы поэтики и истории литературы.* (Сборник статей), Саранск 1973, 35.

230. M.BROWN, *Memory Matters,* Newton e.a. 1977, 17 ff.

231. Ср. одну из последних формулировок, на которую опирается в его экспериментах E.TULVING (*Elements of Episodic Memory,* New York 1983, V):

Episodic memory is concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer's past; semantic memory refers to a person's abstract, timeless knowledge of the world that he shares with others.

232. Ср. хорошо известное разграничение: "Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1° dans des mécanismes moteurs; 2° dans des souvenirs indépendants" (H.BERGSON, *Matière et mémoire.* Essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris 1982, 82); ср. оппозицию: "primäre Erinnerung (Retention)"/ "sekundäre (Wieder)Erinnerung" (E.HUSSERL, *Gesammelte Werke,* В. X. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), hrsg. v. R. Voehm, Haag 1966, 32 ff.

233. Эту формулу Белый употреблял многократно - ср. особенно роман "Котик Летаев".