

## ЗНАКИ АНТИЧНОСТИ В ПАРАТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Статья посвящена исследованию знаков Античности в паратекстуальных элементах русской поэзии второй половины XX в. Выделены типы рамочных текстов стихотворений, в которых используется античный претекст. В работе рассматриваются функции следующих типов паратекста: «Из...», «Подражание», субъектное заглавие, заглавия, содержащие субъект и его расширения (предикат, признак), названия античных художественных произведений, включенные в рамочный текст.

**Ключевые слова:** интертекст; паратекст; рамочный текст.

Правомерность постановки проблемы рецепции Античности в современной русской поэзии не вызывает сомнений – достаточно назвать ряд имен поэтов, активно включающих античный интертекст в свой художественный мир: И. Бродский, А. Тарковский, Е. Винокуров, А. Кушнер, Ю. Кузнецов, Г. Сапгир, В. Соснора, С. Липкин, М. Щербаков, Б. Кенжеев, М. Амелин и т.д.

Термин «интертекстуальность» в настоящее время при всей его востребованности употребляется в нескольких существенно отличающихся друг от друга значениях. Понятийное поле этого термина чрезвычайно широко и предполагает наличие разных точек зрения. Неоднозначная трактовка термина связана прежде всего с разными подходами к определению текста, а также с разнообразием текстовых включений.

В концепции Ю. Кристевой и Р. Барта интертекстуальность является онтологическим свойством любого текста, любой текст является интертекстом [1, 2]. Речь идет не о филиации и подражании, не о заимствованиях, а о бессознательных следах. Интертекстуальность в этом случае включает в себя все универсальное социокультурное знание: и написанные тексты, и окружающие текст дискурсы. Такое понимание текста и межтекстовых связей приводит к утрате операциональности интертекстовой теории. Поэтому большинство ученых стремится сузить и конкретизировать понятия «текст» и «интертекстуальность», а также четко определить задачи теории интертекста (Ж. Женетт, М. Риффатер, Л. Жени и др.).

По мнению Н. Пьеге-Гро, книга которой представляет собой обобщающее исследование интертекстологии как раздела поэтики, «интертекстуальность – это общее понятие, охватывающее такие различные формы, как пародия, плагиат, переадресация, коллаж и т.д. Такое определение охватывает не только те отношения, которые могут приобретать форму цитаты, пародии или аллюзии, или выступать в виде точечных и мало заметных пересечений, но и такие связи между двумя текстами, которые хотя и ощущаются, но с трудом поддаются формализации» [3. С. 48].

Интертекстуальность, понимаемая таким образом, «существовала задолго до того, как сложился теоретический контекст шестидесятых – семидесятых годов, когда интертекстуальность стала предметом рефлексии и энергичного внедрения в литературно-критический дискурс эпохи. Интертекстуальность... не открывает нам какое-то новое явление, но позволяет по-новому осмыслить и освоить формы эксплицитного и имплицитного пересечения двух текстов» [3. С. 49].

Работа посвящена заглавиям, элементам текста, которые принадлежат автору и сознательно выдвинуты в

сильную позицию текста и являются эксплицитными формами пересечения двух текстов. То есть интертекстуальность понимается как сознательное включение автором в новый текст элементов претекста. Претекст понимается как текст или совокупность текстов, источников аллюзии или реминисценции.

Цель работы – исследовать функционирование античного претекста в паратекстуальных элементах (рамочный текст сборника, цикла, стихотворения).

Использование чужого слова в рамочном тексте создает эффект двойной интертекстуальности: как отношения текста и паратекста и как взаимосвязи текста и претекста. Заглавие содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию. Рамочные компоненты, находясь в сильной позиции текста (заглавие, первая строка, первый абзац, концовка и т.д.), создают горизонт ожидания (Х.-Р. Юсс), установку на восприятие произведения, ключ к интерпретации текста (У. Эко).

Античные цитаты, аллюзии и реминисценции в современной русской поэзии встречаются как в паратекстуальных элементах книги, сборника, цикла (М. Амелин «Конь Горгоны» (название сборника), эпиграфы к сборнику «Конь Горгоны» [4], А. Кушнер «Аполлон в снегу» (1991) [5], Б. Кенжеев «AMO ERGO SUM» (1993) [6]), так и в рамочных текстах отдельных стихотворений.

Выделены следующие виды рамочных текстов стихотворений, в которых используется античный претекст: 1) заглавия а) «Из...», «Подражание»; б) субъектное заглавие; в) заглавия, содержащие субъект и его расширения (предикат, признак); г) названия античных художественных произведений, включенные в рамочный текст; д) топоним; е) латинское название/цитата из римских поэтов; ж) имитация латинского языка; з) переводная цитата; и) жанровое обозначение; к) стихотворный размер; л) заглавие-адресат, посвящение; 2) эпиграфы; 3) подзаголовки и примечания автора. В эпиграфах и подзаголовках возможны все те же типы, что и в заглавиях.

В работе исследуются стихотворения поэтов разных поколений и направлений, выбор материала мотивируется не единством эстетик и не близостью поэтических миров, а видом заглавия. Нам важно не то, как механизмы функционирования античных элементов в интертекстуальных заглавиях стихотворений определяются разными эстетиками, а как создаются горизонты ожидания разного типа у читателя нового текста. Отношение паратекста и основного текста, а также предпочтения в выборе того или иного типа интертекстуального заголовка, безусловно, зависят от

эстетики поэта, но эта задача относится к перспективе исследования.

Одним из знаков, отсылающих к античному претексту, остается в названии указание первоисточника – «Из...». «Из...» обозначает традицию переводов из античной поэзии, но стало маркировать пограничное явление между переводом и оригинальным стихотворением, поскольку указывает на отбор материала, на фрагмент претекста. Кроме того, известны мистификации, подобно пушкинскому «Из Пиндемонти». В современной русской поэзии, с одной стороны, сохраняется традиция так обозначать перевод отрывков из античных авторов. Например, И. Бродский «Из Еврипида (Пролог и хоры из трагедии «Медея»)» (1994–1995) [7. Т. 4. С. 306–316] в подзаголовке конкретизирует, что именно переведено. С другой стороны, формируется традиция таким образом обозначать подражания или отправную точку размышления, содержанием которого может быть и полемика с претекстом. Причем подражание может касаться метра, стиля, жанра, мировоззренческой парадигмы.

Так, стихотворение А. Тарковского «Из Анакреона» [8. С. 55] косвенно можно соотносить с 25-м фрагментом древнегреческого поэта: «Страшным ударом меня поразил ты, Эрот беспощадный! / Словно кузнец своим молотом, в сердце ударил и бросил / В бурный поток, разбушеванный зимним ненастьем». Пер. Л. Мей [9. Т. 1. С. 113].

Тарковский сохраняет основную семантику лирической ситуации (потрясение от удара в сердце бога любви) и образа ледяного потока. Однако модификация этих образов, а также обращение Эрота к лирическому герою, эпитет «жестокий», ситуация падения в водный поток от страсти, виноградная лоза как атрибут Диониса, а значит, пиров, неразрывно связанных во фрагментах Анакреонта с любовной темой, – все эти реминисценции отсылают не к конкретному тексту, а к обобщенному образу поэзии Анакреонта. Ср. например, фрагменты 2, 20, 21, 22, 23, 24 и т.д.

Два стихотворения Г. Сапгира с одинаковым названием «Из Катуллы» воплощают разные функции паратекста. В обоих случаях указание на перевод или даже переложение Катуллы оказывается мнимым. Однако в первом стихотворении с поэтикой Катуллы соотносится многое: размер – элегическое двустишие, жанр – эпиграмма, тема – любовь, особенность лирической ситуации – иллюзия мгновенного отклика на незначительное событие частной жизни, атмосфера молодежного быта Рима – Москвы с пирушками и гетерами («С яблоком голубем розами ждал я вчера Афродиту / Пьяная Нинка и чех с польскою водкой пришли») (1970–1974) [10. С. 143]. Второе стихотворение «Из Катуллы» («Оставь, о Лесбия, лампаду...») (1985) [10. С. 213–214] относится к циклу «Черновики Пушкина», в котором Г. Сапгир, отталкиваясь от фразы Пушкина, стремится не столько сосязаться, по словам поэта, сколько поучиться у Пушкина, «последовать за мыслью гения» [10. С. 212–213], поэтому в этом стихотворении поэтический мир Катуллы опосредован сознанием Пушкина. Причем авторской задачей было подражание, переложение, угадывание не Катуллы, а Пушкина. Тем не менее существенные черты катулловского цикла стихо-

творений, обращенных к Лесбии, восстановлены и здесь: ревность, множество поцелуев, смешиваемых «и день и ночь».

Стихотворение И. Бродского «Письма римскому другу» имеет подзаголовок «Из Марциала» (1987) [7. Т. 3. С. 10–12]. Вынесение этой формулы не в заглавие, а в подзаголовок значимо, поскольку поэтика стихотворения строится не на воплощении индивидуального поэтического сознания Марциала, а на системе античных аллюзий и реминисценций: заглавие отсылает к Овидию, адресат писем – Постум – является адресатом известной оды Горация (II, 14). Кроме того, в тексте упоминаются Плиний Старший, Цезарь (как титул), война в Ливии, сестерций, легионер. Исследователи выделяют также скрытые цитаты и аллюзии на Симонида Кеосского и Платона [11]. Хронология событий и лиц намеренно не восстанавливается, так как в стихотворении Рим (и – шире – Античность) важен как образ и парадигма империи.

Сходные функции заголовочного комплекса «Из...» имеет заголовок или подзаголовок «Подражание». При этом возможно как указание на конкретный претекст (или, по крайней мере, ограниченное число претекстов), так и указание на широкий круг текстов-источников, в последнем случае текст понимается как обобщенный, универсальный образ античной культуры.

Вместе с тем есть существенные отличия между заголовком или подзаголовком «Из...», который сам по себе не подразумевает отклонения, игры и полемики, а только осознанный отбор материала, и «Подражанием». Подражание как принцип имеет глубокие эстетические и философские основания. Оно подразумевает осознанное следование некому образцу и вплоть до эпохи романтизма воспринималось как основное правило искусства. При этом образцовым, эталонным признавалось, как правило, произведение античного искусства. Эта устойчивая традиция делает эстетику подражания эстетикой аристократического письма и чтения. Так понимаемое подражание глубоко отлично от случайного подражания, а также от перевода, оно не равно простому копированию [3. С. 152–153]. Напротив, «подражание – основа эстетики отклонения, а не копирования» [3. С. 155]. В обращении к подражанию проявляется осознанная «вторичность» поэзии.

Так, стихотворение И. Бродского «Подражание Горацию» (1993) [7. Т. 4. С. 155–156] воплощает устойчивую поэтическую метафору «государство-корабль», источником которой является ода Горация (I, 14), в свою очередь восходящая к греческой архаической мелике (Алкей фр. 33, 35 и др.), кроме того, метафора опосредована использованием этого образа в русской поэзии (Пушкин «Арион», О. Мандельштам, С. Есенин и др.).

Однако нельзя согласиться с мнением, что стихотворение И. Бродского «лишь поверхностно соотносено с одой Горация, посвященной Римскому государству» [12. С. 95]. Бродский не ограничивается метафорой «государство-корабль» как отправной точкой размышления – повторяются и переосмысляются все ключевые образы римского поэта. Во-первых, И. Бродский сразу недвусмысленно проясняет для реципиента претекст, текст-источник: картина бури и признаки крушения

корабля передаются им в логике и системе образов Горация.

Ср. Гораций: «твой борт потерял уже / Весла», «буре твоя мачта надломлена», «снасти страшно трещат», «паруса – в клочья растерзаны», «борта расписные... не помогут пловцу», «ты будешь / Только ветра игралицем», «не пускайся ты в море».

И. Бродский: «скрипят борта», «не бойся бури», «трещит обшивка по швам на ребрах», «твой парус похож на помятый рублик», «она и сама не знает, в ту ли / сторону ей / кинуться, или в эту. Или / в третью. Их вообще четыре», «лети по волнам стать частью моря».

Наиболее узнаваемые образы вынесены Бродским в первое и второе четверостишия и акцентированы сильной позицией в стихе: «твой парус», «скрипят», «трещит» – в начало стиха, а обращение «кораблик», «визг республик» (переосмысленное посвящение «К Республике»), борта – в конец стиха, поддержанный рифмой.

Во-вторых, И. Бродский организует высказывание, как и в стихотворении Горация: обращение к кораблю и императивы, выражающие просьбу, пожелание, побуждение, позицию лирического субъекта, неравнодушного к судьбе корабля-государства.

Ср. Гораций: «удержись!», «(якорь) брось», «берегись!», «не пускайся (в море)».

И. Бродский: «лети» (6 раз), «не бойся» (2 раза), «не верь», «верь», «не отличай».

Поскольку претекст для читателя очевиден, подтекстом стихотворения Бродского становятся слова Горация, буквально не воспроизведенные русским поэтом:

О, недавний предмет помысла горького,

Пробудивший теперь чувства сыновние...

В стихотворении Бродского этот подтекст поддержан уменьшительно-ласкательной формой – «кораблик», а также реальными приметам корабля-государства, адресата стихотворения: «визг республик», «помятый рублик», «но ты, кораблик, чей кормщик Боря».

В отличие от оды Горация, в которой лирический субъект стремится предостеречь адресата, уберечь от бури, предлагает переждать бурю, несущую гибель, в гавани, что предполагает саму возможность спасения корабля-государства, в стихотворении Бродского интенция лирического субъекта иная. Она связана в первую очередь с разрушением социальных иллюзий в мире Бродского, в отличие от Горация, для творчества которого характерна гармония между личным и сверхличным, и судьба государства и миссия Рима равноценны и равновелики судьбе отдельного человека и его самоопределению в мире.

Лирический субъект Бродского, напротив, приветствует плавание, пусть и неотличимое от гибели, поскольку образы Горация, используемые в стихотворении, получают иной смысл. «Кораблик» означает, с одной стороны, не столько конкретное государство (хотя приметы рухнувшей империи очевидны), сколько судьбу всякой цивилизации и всякой империи. Разрушение государства, цивилизации воспринимается как страдание, не отчуждаемое от бытия («не отличай горизонт от горя»). С другой стороны, «кораблик» в лирическом сознании воплощает представление о России вне какой-либо государственности («владелец – Гипер-

борей»). Таким образом, традиционный образ корабля-государства трансформируется в кораблик-страну как этническую и культурную общность людей, населяющих ее. «Повторяющийся образ, воплощающий разрыв и одиночество лирического героя, – гибнущий корабль» [12. С. 24], делает «кораблик» «Подражания Горацию» метафорой лирического героя.

Иной тип паратекста представляет собой *субъектное заглавие*. Оно фиксирует лишь отношение к определенному сюжету или своду сюжетов, не проясняя характера этого обращения: цитатное или аллюзивное, положительное или полемическое. При анализе стихотворений с таким заглавием выясняется, что встречаются все эти варианты отношения к претексту. Поэту важна актуализация в сознании читателя всего комплекса ассоциаций, не суженных предикацией в самом заглавии.

Например: А. Тарковский «Эвридика» [8. С. 304], «Кора» [8. С. 256], «Психея» [8. С. 80], «Титания» [8. С. 250], Е. Винокуров «Афродита» [13. С. 35], Г. Сапгир «Икар» (1958–1962) [10. С. 38–39], «Дионис» (1970–1974) [10. С. 139–143], «Приап» (1975–1979) [10. С. 157], «Герострат» (1958–1962) [10. С. 43–44], Ю. Кузнецов «Елена» (1971) [14. С. 90], «Афродита» (1978) [14. С. 158–162], «Европа» 1980 [14. С. 179], Е. Бачурин «Психея» (1999) [15. С. 162], Ю. Мориц «Прометей» [16. С. 90–91], «Филомела» [16. С. 257–258], «Афина Паллада» [16. С. 306–307], И. Бродский «Орфей и Артемида» (1964) [7. Т. 2. С. 63], «Дидона и Эней» (1969) [7. Т. 2. С. 313], «Кентавры I–IV» (1988) [7. Т. 4. С. 44–47], «Вертумн» (1990) [7. Т. 4. С. 82–90].

Так, в стихотворении Ю. Кузнецова заглавие «Елена» [14. С. 90] необходимо для формирования читательской установки на весь контекст связанных с Еленой мифов. Отношения претекста и нового текста двойные. В первой части стихотворения это цитата с атрибуцией, поскольку назван Гомер и используются предикации, характерные для его поэмы: «...Стар и млад / Из-за тебя в огне», «Гомер, слепой певец богов, / донес из пустоты / Вздох потрясенных стариков, / Но не твои черты». Однако уже в этой части стихотворения лирический субъект обращается к Елене не только как к персонажу поэмы Гомера, но и как к метафизическому существу вне времени и вне пространства, с которым возможна коммуникация: «Ты кто, Елена?», «Пускай цари повременят, / Ты вспомни обо мне». Вторая часть стихотворения придает образу новую предикацию, приобретает аллюзивный характер: Елена оказывается инвариантом женщины, идеалом женщины вообще, существенные признаки которой – отсутствие определенности, индивидуальных черт, способность влиять на мужчин, что превращает гомеровский образ в знак любви и красоты. Совпадение в сознании лирического субъекта Елены и конкретной женщины таит подвох – вместе с исчезновением чувства исчезают и черты Елены: «Тебя я чувствовал во всех, / Как славу и подвох. / Когда другая за мечты / Меня сожгла любя, / Ты приняла ее черты – / Я потерял тебя».

Вариант субъектного заглавия – когда в рамочный текст выносятся не имя персонажа мифа или литературного произведения, а имя поэта, философа и т.д. В сознании читателя горизонт ожидания еще более

раздвинут. Например, А. Тарковский «Эсхил» (1959) [8. С. 267], «Сократ» (1959) [8. С. 270], «Шекспир – Эсхил» 1960 [8. С. 300], Л. Мартынов «Диодор Сицилийский» [17. Т. 2. С. 61], В. Соснора «Гомер» [18. С. 83].

Самая объемная группа заглавий – заглавия, содержащие субъект и его расширения (предикат, признак).

Например: А. Тарковский «Мщение Ахилла» [8. С. 326], Е. Винокуров «Фронтовые амур» [13. С. 90], «Улыбка сфинкса» [13. С. 62], Г. Сапгир «Умиравший Адонис» (1970–1974) [10. С. 135–136], «Зевс во гневе» (1970–1974) [10. С. 138–139], В. Соснора «Продолжение Пигмалиона» [18. С. 76], «Муза моя – дочь Мидааса» [18. С. 130], «Исповедь Дедала» [18. С. 85], Ю. Кузнецов «Новый Герострат» (1999) [14. С. 407], «Явление под Олимпом» (2001) [14. С. 457], «Изречение Гермеса» [19. С. 51–52], С. Липкин «Говорит Сократ» [20. С. 350], А. Кушнер «Аполлон в снегу» (сб. «Живая изгородь», 1988), «Аполлон в траве» (сб. «Ночная музыка», 1991), «Аполлон в снегу» (1999) (сб. «Летучая гряда», 2000), Ю. Мориц «Сатир с Русалкой. Античная картина» [16. С. 140–141], «Случай с Афродитой» [16. С. 182], Е. Бачурин «Пегасик» (1981) [15. С. 228], «Огюст, Орест и Оноре» (1967) [15. С. 266–267], И. Бродский «Одиссей Телемаку» (1972) [7. Т. 3. С. 27], «Война в убежище Киприды» (1974) [7. Т. 3. С. 61], «Развивая Платона» (1976) [7. Т. 3. С. 122–124], «Бюст Тиберия» (1984–1985) [7. Т. 3. С. 274–276], «Дедал в Сицилии» (1993) [7. Т. 4. С. 137].

В этом случае автор сужает горизонт восприятия стихотворения, моделируя в рамочном тексте в свернутом виде лирический сюжет. Так, заголовок «Мщение Ахилла» актуализирует не весь комплекс мифов, связанных с героем (рождение, предсказания судьбы, попытка матери сделать сына бессмертным, подвиги и события Троянской войны, смерть), а только мщение Гектору за друга Патрокла. Смысловой акцент переносится в стихотворении на слово «мщение». Пять первых четверостиший восстанавливают ход событий «Илиады» от смерти Патрокла до выдачи тела Гектора Приаму. Следовательно, этот фрагмент стихотворения по отношению к претексту является цитатой, атрибуция которой необязательна, так как очевидна. Затем в мотиве мести Ахилла меняются местами протагонист и антагонист – герой сам гибнет от руки «нового мстителя». Финал стихотворения можно интерпретировать как молитву, взывание к богу уберечь лирического субъекта от мести: «Так не дай пролить мне крови, / Чистой, грешной, дорогой, / Чтобы клейкой красной глины / в смертный час не мять рукой». Рефлексия лирического субъекта, таким образом, выходит за рамки гомеровской этики, что вносит новую предикацию элементов претекста.

Возникновение новой предикации, а значит, аллюзивность, может присутствовать уже в рамочном тексте. Если заголовок «Мщение Ахилла» не фиксирует рефлексии лирического субъекта в стихотворении, то, например, название стихотворения Е. Винокурова «Фронтовые амур» вводит античный претекст в новую ситуацию еще до знакомства с текстом стихотворения (сравни также Ю. Кузнецов «Новый Герострат», А. Кушнер «Аполлон в снегу», И. Бродский «Развивая Платона» и др.).

Название «Фронтовые амур» маркирует содержащуюся в лирической ситуации антитезу, которая оказывается основой сюжета стихотворения: противостояние двух семантических рядов. Первый, относящийся к амурам, создает облегченный, выхолощенный и трансформированный европейской культурой образ римского божества: игривый, беззаботный младенец-бог: «классический лук», «вы порхали легко», «ваши крылья», «ваши стрелы», «вы летали свободно», «босые ребята», «Только перышко, колыхаясь, летело, / Мягко выпавшее из крыла», «Но игрива улыбка кудрявеньких бестий, / Напрягающих тетиву». Основными мотивами этого семантического ряда становятся мотивы свободы, легкости, отсутствия страха и страданий. Второй семантический ряд создается намеренно натуралистично: страдания, смерть, насилие, грязь: «щель амбразуры», «крылья в крови и грязи», «чтобы в рыжих глазах диковатых комбата / Загорелась тяжелая страсть. / Чтоб текло бы под пальцами девичье тело / Да лохматой овчины пола...», «Воют жены, хрипя, без мужей без известий, / Трупы кровью набрякли во рву». Заглавие и финал стихотворения создают раму, которая в стихотворении интерпретируется, несмотря на лубочность семантики амуров, как торжество жизни, как естественный порядок вещей, который не может изменить даже война.

Сходную функцию выполняет использование в качестве собственного паратекста названий античных художественных произведений. В этом случае роль субъекта играет само античное название, которое может использоваться и без предиката, и с ним. Ср.: С. Липкин «Метаморфозы», Ю. Мориц «Дафнис и Хлоя», М. Амелин «Пиндарова Пифийская двунадесятая ода» [4. С. 89–91], Ю. Левитанский «Ars poetica» [22. С. 295] и И. Бродский «Ex Ponto» с подзаголовком «(Последнее письмо Овидия в Рим)» (1965) [7. Т. 2. С. 124].

Претекстом становится художественное произведение, воплощающее определенную концепцию оригинального автора, его миропонимание, специфику образной системы, уже ставшее частью культурного сознания читателя, поэтому название отсылает к этому целому, актуализируя в читательском восприятии определенные аспекты содержания и формы. В таком названии заключается обязательное со- или противопоставление художественных концепций цитируемого и нового произведения. Эти отношения в тексте стихотворения могут иметь имплицитно или эксплицитно выраженный характер.

Так, первые пять четверостиший стихотворения С. Липкина «Метаморфозы» в соответствии с названием оригинала представляют собой переложение фрагмента «Метаморфоз» Овидия [25. I, 293 сл.], связанного с описанием всемирного потопа. Масштаб потопа передается за счет продуманных реминисценций поэмы: это наиболее узнаваемые образы, считающиеся в мировой культуре находками Овидия.

Ср.:

Овидий: «Кто перебрался на холм, кто в лодке сидит крутобокой / И загребает веслом, где сам обрабатывал пашню. / <...> Рыбу другой уже ловит в вершине у вяза» [25. I, 293–296].

Липкин: «Там, где железо рылось в пашне, / Там воду загребет весло / Забьется рыба в листьях дуба...» [20. С. 39].

Отношения текста стихотворения Ю. Левитанского «*Arts poetica*» с посланием Горация, напротив, выражены имплицитно. Латинское название – исключение у Левитанского. Его функция как раз в том, чтобы однозначно указать текст-источник (перевод названия мог бы коррелировать с другими многочисленными «Поэтиками»).

Сюжет представляет собой рефлексиию процесса создания стихотворения как поиска точного слова и его места в поэтическом целом. Исходный тезис рефлексии лирического субъекта вводится уже первым стихом: «Все стихи однажды уже были». Эта мысль многозначна, ее можно рассматривать как восходящую к идеям Платона и представлениям о поэте в античном мире вообще (поэт как медиум, проводник прекрасного, божественного знания), что соотносится с представлениями Горация (и вообще античных поэтов) о творчестве и поэзии. С другой стороны, можно говорить о понимании Левитанским античной поэзии как уже сказавшей все, воплотившей все человеческие состояния, но утраченной под напором времени. Вместе с ней исчезло и то первоначальное значение слова, тот поэтический язык, на котором говорил античный поэт, поэтому задача лирического субъекта в стихотворении Левитанского – возвращать из небытия первоначальный смысл и слог поэзии: «Слоем пепла занесло их, слою пыли / замело, и постепенно их забыли – / нам восстановить их предстоит. / Наше дело в том и состоит, / чтоб восстановить за словом слово / и опять расставить по местам / так, как они некогда стояли» [22. С. 295]. Таким образом, не все идеи из «*Arts poetica*» Горация актуальны для Левитанского, лишь представления о роли слова, о поэзии, о поэте, о творческом процессе, существующие в послании Горация.

Доминантами творческого процесса у Горация являются связанность поэтических образов, умение создавать художественное целое («Возле Эмильевой школы любой ремесленник сможет / Очень похоже отлить из бронзы и ноготь и волос, / Статуи все же ему не создать, коли он не умеет / В целое их сочетать...», 32–35), уместность высказывания в ситуации коммуникации («Ясность порядка и прелесть его (или я ошибаюсь?) / В том состоит, чтоб у места сказать об уместном», 42–43), искусство выбора («Даже в плетении слов поэт осторожный и чуткий, / Песню начав, одно предпочтет, а другое отвергнет. / Лучше всего освежить слова сочетаньем умелым – / Ново звучит и привычное в нем...», 45–48), поиск совершенства («Точно так и стихи, услада душевная наша, / От совершенства на шаг отступив, бездарными будут», 377–378).

Тщательная отделка стихов (*Saepe stylum vertas*), умение трудиться над словом – неперемное требование Горация («Вы, о Помпилия кровь, не хвалите сти-

ха, над которым / Много и дней и трудов не потратил напилок поэта, Десятикратно пройдясь и вылощив гладко под ноготь!»), 292–294). С другой стороны, Горацию в поэзии важны мысль, содержание, смысл: точное слово найдется и встанет на свое место в едином поэтическом целом тогда, когда поэт уловит смысл, суть предмета, о котором пишет: «Мудрость – вот настоящих стихов исток и начало! / Всякий предмет тебе разъяснят философские книги, / А уяснится предмет – без труда и слова подберутся» (309–311). Более того, глубина содержания для него извиняет некоторое отсутствие формального совершенства («Драма, где мысли умны, а нравы очерчены метко, / Даже если в ней нет изящества, важности, блеска, / Большой имеет успех и держится дольше на сцене, / Нежели та, где одни пустые и звонкие строчки», 319–323).

У Ю. Левитанского творчество – мучительный, тщательный поиск нужных слов, их расстановка по местам также непременно связана с мыслью, предметом, сутью, которую необходимо уловить, чтобы возникло художественное целое («Вот и смотришь – так или не так, вспоминаешь – так или не так, мучаешься – так ли это было? / Примеряешь слово – нет, не так, / начинаешь снова – нет не так, / из себя выходишь – нет не так, / господи, да как же это было? / И внезапно вздрогнешь – было так! / И внезапно вспомнишь – вот как было! / Ну конечно – так оно и было, только так и было, только так!») [22. С. 295].

Анализ некоторых рамочных текстов стихотворений, в которых используется античный претекст, показал их важную роль в семантике текста стихотворения.

1. Заглавия, маркирующие, на первый взгляд, перевод, переложение, подражания в современной русской поэзии разрушают горизонт ожидания и отсылают к сконцентрированному образу поэтического мира античного поэта (шире – группы античных претекстов) вплоть до обобщенного образа Античности вообще.

2. Субъектное заглавие необходимо для формирования читательской установки на весь контекст связанных с вынесенным в заглавие персонажем мифов.

3. Заглавия, содержащие субъект и его расширения (предикат, признак), сужают горизонт восприятия стихотворения, моделируя в рамочном тексте в свернутом виде лирический сюжет. Предикация может относиться как к претексту («Мщение Ахилла»), так и к новому тексту («Фронтовые амурь»).

4. Использование названий античных художественных произведений выполняет функцию, сходную с субъектным заглавием и заглавием, содержащим субъект и предикат. Роль субъекта играет само античное название, которое может использоваться и без предиката, и с ним; претекстом становится художественное целое. Художественная концепция нового произведения формируется в процессе со- или противопоставления художественного целого цитируемого и нового произведений.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 4.
2. Барт Р. *S/Z* / пер. с фр. Г.К. Косикова, В.П. Мурат; под ред. Г.К. Косикова; 3-е изд. М.: Академ. проект, 2009. 373 с.
3. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008.
4. Амелин М.А. Конь Горгоны. М.: Время, 2003. 128 с.

5. *Кушнер А.С.* Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л. : Сов. писатель, 1991.
6. *Кенжеев Б.* Из книги AMO ERGO SUM. М., 1993.
7. *Бродский И.* Соч. : в 7 т. СПб. : Пушкинский фонд, 2000–2001. 312 с.
8. *Тарковский А.А.* Избранное. Смоленск : Русич, 2001. 448 с.
9. *Голосовкер В.Э.* Антология античной лирики в русских переводах. Лирика Эллиды. Кн. Первая. Томск ; Москва : Водолей Publishers, 2004. 560 с.
10. *Сапгир Г.В.* Неоконченный сонет. М. : Олимп ; АСТ, 2000. 288 с.
11. *Ковалева И.* На пиру Мнемозины // Бродский И. Кентавры. Античные сюжеты. СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 2001. С. 5–59.
12. *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М. : Новое литературное обозрение, 2001. 464 с.
13. *Винокуров Е.М.* Она. Стихи о любви. М. : Мол. гвардия, 1977. 192 с.
14. *Кузнецов Ю.П.* Крестный ход: Стихотворения и поэмы. М. : СовА, 2006. 640 с.
15. *Бачурин Е.В.* Деревя вы мои, деревья... : стихи и песни. М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2002. 288 с.
16. *Мориц Ю.П.* Избранное. М. : Сов. писатель, 1982. 496 с.
17. *Мартынов Л.Н.* Избранные произведения : в 2 т. М. : Худ. лит., 1990.
18. *Соснора В.А.* Песнь лунная. Л. : Сов. писатель, 1982. 174 с.
19. *Кузнецов Ю.П.* Стихотворения. М. : Мол. гвардия, 1990. 253 с.
20. *Липкин С.И.* Семь десятилетий. Стихотворения и поэмы. М. : Возвращение, 2000. 592 с.
21. *Кушнер А.* Живая изгородь. Л. : Сов. писатель, 1988. 142 с. URL: <http://kushner.poet-premium.ru/>
22. *Кушнер А.* Ночная музыка. Л. : Лениздат, 1991. 110 с. URL: <http://kushner.poet-premium.ru/>
23. *Кушнер А.* Летучая гряда. СПб. : Блиц, 2000. 95 с. URL: <http://kushner.poet-premium.ru/>
24. *Левитанский Ю.Д.* «...год две тысячи» / сост. И.В. Машковская. М. : Время, 2000. 624 с.
25. *Овидий Назон Публий.* Метаморфозы. М. : Худ. лит., 1977. 429 с.
26. *Горацкий.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М. : Худ. лит., 1970. 479 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 20 октября 2011 г.