

Ставропольский государственный университет

На правах рукописи

**Трепачко Анна Николаевна**

**«Чужая речь» в творчестве Давида Самойлова**

Диссертация

на соискание учёной степени

кандидата филологических наук

Специальность 10.01.01. – русская литература

Научный руководитель –

доктор филологических наук, Бронская Л.И.

г. Ставрополь, 2004

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. «Чужая речь»: теоретико-литературные концепции</b>	
1.1. Интертекстуальность – «диалог» двух или более текстов.....	9
1.2. Диалогические отношения в художественном тексте.....	22
1.3. Понятия язык и речь в литературоведении.....	29
<b>Глава 2. Разновидности «чужой речи» и её роль в творчестве Давида Самойлова.</b>	
2.1. Цитаты как средство создания полифонизма.....	35
2.2. Аллюзии как способ раскрытия внутреннего мира героев.....	45
2.3. Эпиграфы и их функции в творчестве Д. Самойлова.....	56
2.4. Реминисценции как способ генерализации новых смыслов.....	72
2.5. Стилизация как синтез идейно-художественных особенностей предшественников в творчестве Д. Самойлова.....	102
2.6. Сказ как особая форма организации лирического произведения...	120
<b>Глава 3. Функционирование «чужой речи» в лексическом и синтаксическом аспектах творчества Д. Самойлова</b>	
3.1. Роль ассоциативных значений, идиоматических конструкций и архаизмов в лирике поэта.....	129
3.2. Основной принцип композиционной организации стихотворений Д. Самойлова: анафорические конструкции, инверсия, внутренняя рифма.....	154
<b>Заключение.....</b>	<b>175</b>
<b>Библиография.....</b>	<b>178</b>

## Введение

В современном литературоведении творчество Давида Самойлова не обойдено исследовательским вниманием. Лирика поэта, его литературная судьба, связи с русской и европейской традициями, особенности творческой эволюции – вот те вопросы, которые с различной степенью глубины рассматриваются литературоведами.

Однако исследования, посвящённые творчеству Д. Самойлова, не только не дают достаточного представления о его поэзии и содержат в себе противоречивые оценки его творчества.

В. Баевский и Л. Лавлинский отмечали, что Д. Самойлов находит опору в традициях А. Пушкина и Ф. Тютчева.

П. Вегин в статье «Волна и камень» писал: «Сначала Давида Самойлова причисляли к военным поэтам, потом к «тихим», совсем недавно – к продолжателям философской лирики Ф. Тютчева и А. Фета» (43, с 216).

А. Зверев воспринимал поэта как не совсем определившегося в своих исканиях. В его поэзии критик видел скорее нейтральное, чем действенное начало. Приведём несколько тезисов из критических работ А. Зверева, в которых он оценивает Д. Самойлова как поэта и человека: «Самойлов не стал на сторону прогресса», «не отвергал предысторию», «не стремился к спору», «держался от власти в стороне», «не жёг партбилет», «никогда не становился бунтовщиком мысли» (103, с 41-43). Каково же в действительности направление творчества поэта? Что являлось ориентиром в его поэтических исканиях?

Чтобы до конца устранить противоречивые оценки во мнениях критиков, необходимо обратиться к интертекстуальному прочтению текстов поэта, выделить «чужую» речь, способствующую разрешению проблем, возникающих при изучении творчества Д. Самойлова.

В современном литературоведении всё больший интерес вызывает проблема интертекстуальности, которая понимается как свойство любого текста вступать в диалог с другими текстами. Интертекстуальность знаменует собой и взаимодействие внутритекстовых дискурсов: повествователя и персонажа, одного персонажа с другим. Проблема трактуется и как процесс метаязыковой рефлексии, с помощью которого определяется генезис текста и устанавливаются многомерные связи с другими текстами.

Изучение интертекстуальных отношений, возникающих между творчеством Д. Самойлова и творчеством его предшественников, исследование диалогических отношений поэта с его современниками позволит выявить «чужое» и решить вопрос о том, на каких традициях и идеалах основано творчество поэта, какое место в русской литературе занимает Давид Самойлов. Этим и объясняется **актуальность** данного исследования.

**Объектом и материалом** исследования стали поэтические тексты Д. Самойлова, представленные в сборниках разных лет, дневниковые записи поэта, опубликованные в периодических изданиях, его книги «Памятные записки», «Книга о русской рифме».

**Предметом исследования** является система художественных средств Самойлова, которая понимается как система принципов, структурно организующих его тексты. При этом учитывается обращение к мотивам и сюжетам, приёмам и принципам стихосложения, лексическим и синтаксическим конструкциям, обращение к размеру и рифме, существующим в русской литературе.

**Цель исследования** определяется выявлением интертекстуальных отношений текстов Давида Самойлова с текстами классиков русской литературы XIX -XX веков и его современников в плане художественно-творческого взаимодействия, установление

закономерностей, связывающих творчество Д. Самойлова с творчеством А. Пушкина, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака, А. Тарковского, А. Межирова и др.

#### **Задачи исследования.**

- Исходя из концептуальных разработок М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж.Жаннет, трудов современных учёных Г. Пospelова, Ю. Лотмана, Я. Яблокова, В. Чернявской, Н. Фатеевой и ряда других исследователей, выделить интертекстуальные единицы в лирике Д. Самойлова, предложить возможную их иерархию.
- Исследовать механизм реализации «чужой речи» в творчестве Д.Самойлова, имея в виду его смысловую и художественную направленность. Определить его значение для характерологии его произведений.
- Провести анализ «чужой речи» в текстах Д.Самойлова, позволяющий на основе объективного содержания и субъективной речевой коннотации выявить информацию о духовной культуре и эстетических установках поэтов, взаимодействующих в творческом диалоге.
- Исследовать функционирование «чужой» речи в лексическом и синтаксическом аспектах творчества Д. Самойлова, показать её идейное, композиционное и стилевое своеобразие.

**Методология исследования** обуславливается решением конкретных задач на различных этапах работы и определяется характером исследуемого материала, целью и задачами диссертации. Работа базируется на сравнительно-историческом, структурно-семиотическом, интерпретационном, сравнительно-сопоставительном, историко-функциональном, биографическом методах исследования. Принцип анализа произведения как семиологического факта

способствует определению текста как особой организации текстового пространства в свете интертекстуальности.

**Новизна исследования** заключается в углубленном исследовании «чужой речи» в текстах Д. Самойлова, которая рассматривается сквозь призму смыслового, философского и культурно-исторического аспектов. Новизна диссертации связана с обнаружением и интерпретацией ряда новых факторов интертекстуального взаимодействия творчества Д. Самойлова с традициями его предшественников и современников, трактовкой специфики самоейловского литературно-эстетического феномена как своеобразного сплава творческих принципов, сходных с принципами А. Пушкина, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, Н. Некрасова, О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Ахматовой.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

- Цитаты и их разновидности наиболее часто встречаются в текстах Д. Самойлова. Они являются результатом взаимодействия с «чужим» словом, способствующим рождению «своего», выступают в поэтике Д. Самойлова как отправные точки для развития мысли. Цитаты показывают отражение диахронного историко-литературного пласта в синхронности отдельного произведения, создают полифонизм между текстами Самойлова и его предшественников.
- Аллюзии способствуют представлению конкретного литературного образа с комплексом только ему присущих черт, раскрытию внутреннего мира героев, аккумуляции фактов истории.
- Эпиграфы создают напряжение между «своим» и «чужим» словом, на основе которого открывается позиция автора. С помощью эпиграфов, взятых из произведений разных авторов, поэт создаёт целостную систему культуры, выстраивает ассоциативные ряды в контексте эпох.

- Реминисценции способствуют генерализации новых смыслов в диалоге различных видов культур, возникновению новых сюжетных, идеологических, философских и онтологических направлений в текстах Д. Самойлова.
- В стилизованных текстах выявляются идейно-художественные особенности творчества автора, основанные на достижениях классиков русской литературы и традициях народного творчества. В творчестве поэта наблюдается множество стилей, существующих в литературе. В этом проявляется желание автора сохранить коды предшествующей культуры, литературы, перенести их в современность.
- В сказовой форме Д. Самойлов передаёт различные сознания автора и героя в пространственно-временных рамках, разные манеры говорения героев, представляет ситуации, отражающие авторскую точку зрения.
- «Чужая речь», проявившаяся на лексическом уровне, основана на ассоциативных значениях слов, включает в себя употребление архаизмов, идиоматических конструкций, способствующих созданию литературно-фольклорного диалога.
- Синтаксический строй поэтического пространства Д. Самойлова приближен к классическому, отражает связь между литературными поколениями и динамическими процессами языка.

**Теоретическая значимость диссертационной работы** заключается в том, что вносится определённый вклад в разработку проблемы «чужая речь». Исследование строится на сопоставлении теории диалога, берущей начало в трудах русских учёных (В. Веселовского, М. Бахтина, Б. Томашевского), и теории интертекстуальности, разработанной западными постструктуралистами (Р. Бартом, Ю. Кристевой, В. Лейчем), берутся во внимание разработки крупных

современных учёных (Ю. Лотмана, М. Полякова, Г. Пospelова, В. Чернявской, Н. Фатеевой). Элементы интертекста теоретически осмысливаются и интерпретируются как ценностные ориентиры, выполняющие ряд функций. Концептуальное ядро работы может послужить базой для дальнейших исследований в области проблемы «чужая речь».

**Научно-практическая значимость** Результаты и материалы исследования могут быть использованы на лекционных, практических занятиях по истории русской литературы XX века, на спецкурсах и семинарах, а также будут полезны для преподавания в средней школе.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были изложены на межвузовских, всероссийских и международных научно-методических конференциях (2001-2003гг), в ряде научных публикаций. По теме диссертации опубликовано 6 статей.

**Структура диссертационной работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка, включающего 404 источника. Общий объём работы - 205 страниц.



## Глава I. Теоретико-литературные концепции понятия «чужая речь»

### *1.1.Интертекстуальность: «диалог» двух или более текстов*

«Чужая речь» - это речь какого-либо лица, включённая в авторский контекст. «Речь в речи» (55, с. 331), - как определил её В. Волошинов. Она значима для литературы, так как, по убеждению учёного, передача и обсуждение «чужих речей», «чужого слова» - одна из самых распространённых и существенных тем человеческой речи. «Наша речь во всех областях переполнена «чужими словами», переданными со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия» (20, с. 150).

В жизни, как и в литературе, используется чужой опыт, уже материализовавшийся когда-то в чьём-либо высказывании. Следовательно, главным резервом знаний является опыт прошлых поколений, который передаётся при помощи речи других индивидов, как современников, так и предшественников.

Любое произведение становится текстом только тогда, когда открывает свои границы и обогащается за счёт предшествующих смыслов, включается в процесс литературной эволюции. Это свойство текста мы называем **интертекстуальностью**.

В литературоведении подход к проблеме интертекстуальности неоднозначен. Она понимается в настоящее время по-разному представителями различных школ и направлений.

В постструктуралистическом подходе Ю. Кристева рассматривала это явление как «мозаику цитаций», в которой новое возникает за счёт перекомбинаций.

В такой трактовке усматривается некоторая неточность, так как известно, что текст всегда сохраняет собственную референцию, по теории С. Джона репрезентирует некоторую объективно существующую или воображаемую реальность.

«Чужое слово», вживаясь в другом контексте, должно приобретать равновесие как признаками интегрированности, так и собственной основой. Только при таком условии достигается равновесие между «своим» и «чужим» словом.

Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель останавливаются на том положении, что интертекстуальность представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат». По теории Р. Барта, каждый текст – открытая структура по отношению к любому другому тексту и читателю, тезаурус его предполагает восполнение и дополнение. Учёный утверждает: «Невозможно уловить все смыслы текста, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста, а скорее те формы, те коды, через которые идёт возникновение смыслов текста» (18, с.428-486). В таком подходе усматривается свободная игра текстов и игнорируется авторская интенция.

Опираясь на это положение, не представляется возможным исследовать функциональность интертекстуальности, так как она в постструктуралистических теориях не «функционирует», а устремляется в абстрактную бесконечность.

В своём исследовании мы ориентируемся на такой подход к пониманию интертекстуальности, который позволяет увидеть смысловую направленность и отметить творческое использование художником метатекстовых связей, которые обогащают литературное произведение в плане содержания. Нас интересует интертекст в плане выявления его функций и способа употребления.

Б. Томашевский указывал на необходимость разграничения текстовых схождений и их функций: «Без разграничения такого рода параллели носят характер сырого материала, не бесполезного для исследователя, но мало говорящего уму и сердцу». «Выискивание этих параллелей, вне уяснения их характера, сути, функций, напоминает некий род литературного коллекционерства» (296, с. 210-213).

В настоящее время в литературоведении выделяется ряд направлений, противостоящих постструктуралистическому подходу к проблеме интертекстуальности.

В. Е. Чернявская рассматривает интертекстуальность как категорию текстовой «разгерметизации» и утверждает, что она предстаёт перед читателем как процесс диалогического взаимодействия текстов в плане содержания и в плане выражения, отмечает основную функцию интертекстуальности, заключающуюся в способности соотносить один текст с другим в плане смысловых систем. Интертекстуальность рассматривается как отношение автора к литературному процессу в сознательно-творческом отношении, а значит, представляет собою основу его творческого метода. При таком подходе представляется возможным различение функций интертекстуальности в поэтике автора.

Н. А. Фатеева говорит об интертекстуальности как о новом уровне образного мышления и придаёт первостепенное значение творческой индивидуальности. «Новый смысл, полученный в результате взаимодействия текстовых схождений, является показателем художественности интертекстуальной конструкции» (313, с. 20). Такой подход к классификации интертекста определяет мировоззрение автора, показывает связь с предшественниками в идеологических отношениях.

Ж. Жаннет в книге «Палимпсесты» (1982) ввёл понятие «транстекстуальность». Это могут быть отношения текста с его ближайшим окружением (паратекстуальность), с его жанром, вообще с типом творчества, к которому он принадлежит (архитекстуальность), с суждениями и интерпретациями критиков и читателей (метатекстуальность), с целым предшествующим текстом (гипертекстуальность) или с его отдельными фрагментами: цитатами, реминисценциями (интертекстуальность в особом смысле). Особым случаем гипертекстуальности является «геральдическая конструкция», при которой текст удваивается, отражается сам в себе. В широком смысле это вообще включение целостного текста в другой текст, которое неизбежно заставляет нас искать и находить между ними структурные взаимодействия, читать внутренний текст как эмблему внешнего.

Это положение, на наш взгляд, заставляет по-новому подойти к интертекстуальным процессам, наиболее точно выявить их функции. Межтекстовое взаимодействие – сознательный художественный приём у поэта. Прежде всего, это средство конструирования смысла на основе претекста.

При рассмотрении интертекстуальных связей творчества Д.Самойлова мы подразумеваем наличие контакта не только с отдельными элементами текстов, но и их смысловыми целостностями.

Так как интертекстуальность – это взаимодействие текстов, нам представляется важным определить, что мы понимаем под термином «текст». Ю. М. Лотман рассматривает текст как графически закреплённую данность, отражающую замысел автора, эстетические искания эпохи. Текст, по его мнению, не высший уровень, он опосредован многочисленными внетекстовыми связями (166, с. 207).

Художественное произведение не исчерпывается текстом. Текст – один из элементов отношений. Плоть художественного произведения состоит из текста, предполагающего внутритекстовые отношения к внетекстовой реальности – литературным нормам, традициям, представлениям. Широкое семиотическое понятие «текст» как последовательность знаков, построенная «по правилам данной системы языка», несмотря на работы Ю. М. Лотмана и тартусско-московской семиотической школы, долгое время не набирала «критической массы», чтобы оказать влияние на терминологию понятия «текст» в нашей стране.

Текст – продукт производства автора, предназначенный для чтения. Он имеет адресата, способного воспринять и понять сообщение. Автор кодирует сообщение, реципиент – декодирует. Опираясь на указанные разработки, в своей работе мы сопоставляем тексты различных культур: литературы, музыки, кино и рассматриваем их в плане интертекстуальности. Чтобы распознать текстуальные структуры в музыке, необходимо выбрать те свойства и признаки текста, которые были бы присущи вербальному тексту и невербальным семиотическим образованиям, в которые вербальный текст входит как составляющая часть.

Во-первых, отмечая знаковую природу текста, мы убеждаемся, что музыкальный текст состоит из знаков. Во-вторых, для доказательства, что музыкальный текст подобен вербальному, мы противопоставляем понятия «текст – не текст». Ю. М. Лотман утверждал, что всякий текст является информацией, но не всякая информация есть текст. Текст всегда концептуален, последователен, имеет начало, развитие, кульминацию и завершение. Характерным свойством текста является линейность. Даже в том случае, когда речь

заходит о «нелинейном письме», то его прочтение в итоге оказывается линейным.

По теории В. Дильтея текст дискретен, концептуален. Дискретность есть последовательность, линейность. Все перечисленные свойства текста присущи языку музыки. Совокупность звуков и по функции, и по структуре сравнима с вербальным текстом: её целью является передача информации, которая закодирована в составе и расположении нот.

По Лотману, передача информации не является единственной функцией текста и не всегда главной. Главные две: генерация новых смыслов или порождение других текстов и функция памяти, которую Лотман называет «конденсацией культурного опыта». Вот эти функции обнаруживаются в других видах искусства. Если музыкальное произведение не порождает никакой интертекстуальности, то оно бессмысленно. В процессе своей работы мы устанавливаем, что музыкальный текст оказывается насыщенным в смысловом отношении и подлежит интерпретации.

Отметим ещё один момент: не всякая последовательность слов или других знаков может быть текстом, например, состав слов в словаре. Последовательность знаков становится текстом, когда возникает синтагматическая связь, а она необязательно должна быть на денотативном уровне. Коннотации тоже могут объединять знаки. В таком случае набор знаков может рассматриваться как текст только на фоне контекста.

Итак, существенными признаками и свойствами текста для нас являются: 1. Знаковая природа. 2. Линейность. 3. Синтагматическая связь между знаками. При наличии трёх признаков, любой объект может рассматриваться как текст: музыка, картина, фильм и так далее.

Интертекстуальные отношения между разнородными системами определяются и обосновываются понятиями синфункции и автофункции.

Концепция М. М. Бахтина освещает не частные заимствования, а процесс творчества как встречу двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, как встречу двух субъектов, двух авторов.

Семиотический анализ текста подразумевает определение и описание структурных элементов различных видов культур. По мере накопления в литературе нового, меняется её содержание, и время от времени требуется её новое осмысление. Посредством интертекстуального взаимодействия с другими видами искусства происходит обогащение литературы.

Лотман Ю. М. говорит о том, что в интертекстуальное взаимодействие могут вступать тексты, относящиеся к разным языкам культур. В данном подходе усматривается образование смысла в культурологическом аспекте. Учёный отмечает, что при взаимодействии текстов в плане интертекстуальности исходный текст всё же продолжает сохранять собственную референцию, хотя в нём наблюдаются новые смысловые образования.

Давид Самойлов часто сопоставляет текстовые структуры, говорящие на языках различных культур, что мы и демонстрируем в своей работе во второй главе.

Несмотря на различные подходы к понятию интертекстуальности, в каждом из них присутствует общий признак: интертекстуальность – это «перекличка» текстов при помощи определённых сигналов (единиц), их диалогичность. Интертекстуальный подход, учитывающий функциональную сторону интертекстуальности, авторскую интенцию в рамках историко-

литературного и культурного подхода к явлениям, представляется, на наш взгляд, наиболее продуктивным при исследовании творчества Давида Самойлова.

Перед нами возникает вопрос: в какой последовательности рассматривать элементы интертекста? Отметим, что смысловая полнота и семантическая множественность текста представляются наиболее реализованными в соотношении одного текста с другими. Интертекстуальные элементы, связывающие тексты разного типа, разнообразны и выполняют различные функции. Прежде всего, они отличны по степени узнаваемости в художественном тексте читателем. На этапе формирования текстовой семантики главную роль играют два фактора: замысел автора и уровень подготовленности читателя. При чтении текста каждый читатель интерпретирует слова автора с учётом своего запаса знаний и с учётом исторических изменений. Интерпретация текста не должна быть вольной, а обязана опираться на материальные сигналы текстовой структуры: лексические единицы, грамматические модели, синтаксические конструкции. При таком подходе к анализу текста отчётливо выявляются его «инородные частицы», представляется возможным узнать «чужое» и правильно интерпретировать возникающие в произведении параллели.

Тексты Самойлова очень тесно переплетаются с текстами классиков, на что указывает феномен усиленного смыслообразования (Ср. у Ю. Лотмана: «Граница с чужим текстом всегда является областью усиленного смыслообразования»).

Большинство текстов, анализируемых в нашей работе, носит цитатный (имеются в виду все разновидности цитат) и реминисцентный характер. Это наиболее существенные для творчества поэта формы интертекстуального взаимодействия.



Выявляя интертекстуальные элементы в творчестве Давида Самойлова, мы указываем на их функции, обосновывая тем самым творческий диалог поэта с предшественниками и современниками. На наш взгляд, **необходимо выстроить иерархию интертекстуальных единиц** для того, чтобы обосновать порядок нашего обращения к ним.

В работе над текстами мы располагаем эти элементы по степени точности передачи «чужой» речи и по степени узнаваемости их читателем в авторском тексте: от легко дешифруемых единиц к наиболее скрытым.

Эпиграфы и цитаты говорят сами за себя, так как это точное и дословное воспроизведение конструкций «чужой» речи, созданных творческой индивидуальностью. Данные единицы интертекста мы рассматриваем в первую очередь: они почти всегда легко дешифруются. Важно определить их роль и функции в тексте автора, чтобы понять тот «рождённый» смысл сказанного, который появился в процессе преобразования «старого» текста.

Цитаты обладают наиболее высокой степенью гетерогенности, особенно точные и находящиеся в заглавии. В. А. Миловидов относит к легко дешифруемым цитатам заглавия, в составе которых имеются имена собственные и нарицательные, имеющие в читательском тезаурусе помету, в которой читатель без труда распознаёт «чужое» слово и идентифицирует его источник (188, с. 23).

Автор вносит цитаты в свой контекст для определённой цели: создания новой семиосферы, в которой сохраняется стойкое напряжение между «своим» и «чужим» словом. «Роль цитаты в поэтическом тексте определяется двойным статусом «своего – чужого» слова. Она аккумулирует определённые грани смысла, ассоциативные коды того текста, из которого взята, и привносит их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти «чужие» слова-смыслы частью становящейся

содержательной структуры, причём частью, сложно диалогически взаимодействующей с целым – собственно «своим», авторским словом» (127, с. 3). Формируя грани смысла в новом авторском тексте, цитата расширяет смысл уже когда-то сказанного.

Неоднородность качества цитат предполагает их деление. В своей работе мы выделяем эксплицированные и имплицированные цитаты. Нахождение последней разновидности цитат в тексте порой затруднено, в этом случае требуется читательская компетентность, так как от неё зависит правильная интерпретация текста.

Аллюзии представляют собой не троп или фигуру в строгом смысле, а приём текстообразования, заключающийся в соотношении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Они расширяют представления о временных и исторических пластах, говорят о фактах литературы, истории, являющихся общеизвестными. Аллюзии многочисленны в любом художественном тексте, но в отличие от обычных цитат, они имеют минимальный семантический потенциал. Содержащие аллюзию высказывания, помимо буквального смысла, имеют второй план, заставляющий читателя обратиться к тем или иным воспоминаниям, ощущениям, ассоциациям. Часто лишь знание истории, биографии героя или внетекстовой ситуации помогают читателю понять смысл сказанного в тексте, и только в этом случае аллюзии проявляют себя полноценно, дают почву для мощных ассоциаций, которые порой оказываются гораздо шире авторского представления. По мнению Л. Я Гинзбург, «вся специфика поэтической речи – ассоциативность обертона, отношение между смысловыми единицами. Надо говорить о контексте, определяющем значение поэтических слов» (64, с. 357). Аллюзии содержат комплекс семантических признаков, подчас

необоснованных логически, но в таком случае мы пытаемся обосновать выбор той или иной аллюзии автором.

Далее мы исследуем эпиграфы в творчестве Д. Самойлова. Они представляют собой единицу интертекста и являются составной частью текста. З. Г. Минц, И. П. Смирнов относят эпиграфы к разновидности цитат на том основании, что они обладают всеми их свойствами. В эпиграфах за основу взято «чужое» и на «чужом» материале строится «свое». «Чужое» становится «своим» в определённом отношении, и в тексте сохраняется то же напряжение, что и при использовании цитат. «Это точная цитата, но находится в определённом отношении к авторскому мировидению, которое отражается в процессе создания произведения» (368, с. 511).

Функции эпиграфов многообразны. Они отражают историко-культурные или литературные связи, при использовании эпиграфов возможным становится представление взгляда на традицию. Эпиграф может являться ответом на читаемое, часто знаменует собой либо одобрение писателем его предшественника, либо, напротив, спор с ним, свидетельствует об интегрированности культурных традиций различных эпох, создаёт разнообразные контексты: историко-литературные и эстетические, сюжетные, характерологические, жанровые, стилевые, приобретает символическое значение. Мы считаем, что эпиграфы в тексте – это больше, чем цитирование, так как помимо множества функций, выполняемых данной интертекстуальной единицей, в текстовом пространстве между эпиграфом и авторским текстом просматривается целая культура, сопоставляется смысл источника и смысл авторской позиции произведения, использующего источник. На основании того, что эпиграфы имеют более широкую сферу обсуждения сказанного, чем цитаты, но являются их разновидностью, мы рассматриваем их после анализа цитат в текстах Д. Самойлова.

Реминисценции требуют как работы мышления, так и литературной подготовленности читателя. Обработывая образы, темы, сюжеты и другие направления предшественников, соприкасаясь с другими текстами в идеологическом и эстетическом планах, реминисценции отражают взгляд автора на проблему литературы. Данные единицы требуют читательской памяти, бывают столь неуловимы и летучи, что лишь самой малой стороной напоминают творческую манеру, мотив, сюжет, слово, поэтому здесь возрастает роль ассоциативной памяти воспринимающего.

Реминисценции (от позднелат.reminiscent-воспоминание) - образы литературы в литературе (368, с. 252). Реминисценции – самые объёмные и разнородные единицы, наиболее насыщенные в смысловом плане. Любое заимствование в реминисцентном плане (на уровне сюжета, строфики, ритмики, смыслорождения) требует глубокого анализа.

В последнее время семиотической школой было заявлено о разных типах текстов, семантически наполненных и взаимодействующих между собой (Ю. М. Лотман). Это положение приобрело широкое общекультурное значение и повлияло на подход к теории литературного текста, в котором предполагается учитывать все факторы, влияющие на смысл. Большую роль при рассмотрении и анализе реминисценций играет интерпретация, которая требует от интерпретатора внимательности, точности, неоднократности прочтения текста, сопоставления его с другими текстовыми структурами для определения истинного авторского, литературного, философского и филологического мышления.

Стилизация выступает в виде художественно-речевых средств в тексте. По своей природе она отлична от таких единиц, как цитаты и эпиграфы, реминисценции и отражает уровень организации текста. Это

явная ориентация на бытующий стиль в литературе. Необходимо лишь уловить те значимые элементы, которые связывают автора произведения и его предшественника. В отличие от цитат и эпиграфов, где слово являлось точно воспроизведённым, стилизация проявляет себя более скрыто, и нужна подготовка читателя к восприятию стилизованного текста. В работе над этой единицей интертекста не мышление, а ориентация в литературном пространстве помогает выявить авторскую индивидуальность. Мы рассматриваем явление стилизации после раздела «Реминисценции».

Разновидностью «чужой» речи является сказ, он представляет собой «рассказ изнутри» рассказчика. Это проблема автора и героя в произведении, взгляд на мир самого автора, отражение его сознания в конкретное время, которое оказывается в определённый момент «чужим». «Сказ предназначен для индивидуальной речемыслительной деятельности» (117, с. 20-26). Поэтому в сказовой форме обращение, заключённое внутри себя, требует от читателя понимания, сочувствия, деления авторской точки зрения. Сказ, таким образом, опирается на внутреннее воззрение и связывает диалогическую речь, заключённую в произведении, поэтому к данному разделу работы мы обращаемся после раздела «стилизация».

Так как приёмы поэзии используют внутренний потенциал языка, то в третьей главе функциональность «чужой речи» мы рассматриваем на языковых уровнях, которые показывают практическое применение интертекстуальных единиц в поэтическом языке и стиле Д. Самойлова. Следуя выработанной в языкознании иерархии языковых единиц, мы идём от рассмотрения уровня фонетики к лексическому и синтаксическому уровню.

## ***1.2.Диалогические отношения в художественном тексте***

Проблема «чужого слова» впервые обозначилась в работе М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В ней была отмечена связь с диалогическими отношениями: «Путём абсолютного разыгрывания между чужой речью и авторским контекстом устанавливаются отношения, аналогичные отношению одной реплики к другой в диалоге. Этим автор становится рядом с героем, и их отношения диалогизируются» (55, с 136-146).

Интертекстуальный подход к художественному произведению получил широкое распространение только в последние десятилетия, но, по наблюдению Н. А. Николиной, «выявление в тексте значимых для его организации и понимания цитат, реминисценций, установление его связей с другими текстами, определение и анализ «бродячих» сюжетов имеют давние и глубокие корни» (200, с. 226). Н. А. Николина имеет в виду разработки А. Веселовского в области проблемы диалога.

Рассматривая высказывания поэтов как диалог, мы интерпретируем текст с точки зрения межличностных взаимоотношений поэтов, которые могут быть как прямыми (непосредственными), так и опосредованными.

В. Хализев явление интертекстуальности рассматривает как единичные звенья или как текстовые эпизоды, как организующие начала, как цемент и ткань каждого произведения. Диалогичность рассматривается им как понятие, генетически восходящее к методологии герменевтики, предполагающей понимание и интерпретацию художественного произведения. В таком подходе главную роль играет читательское восприятие. Понимание всегда индивидуально, оно предполагает многовариантность и субъективность. Важно также отметить, что в процессе работы встречаются люди, а не тексты. Таким

образом, понятие диалога становится шире, чем понятие интертекстуальности.

По мнению М. Бахтина, «диалогическая ориентация слова – явление, свойственное каждому слову. На всех своих путях слово встречается с «чужим словом» и не может не вступать с ним в живое направленное взаимодействие» (23, с.115-120.) Рождение слова и его жизнь возможны, по утверждению Бахтина, только в диалоге. Слово не существует отдельно от бытия; пока есть слово, есть и бытие. Обмен словами и есть диалог, где одно слово является реакцией на другое. В нём происходит процесс проникновения «чужого слова» в речевую ткань говорящего. Всякое понимание высказывания говорящего рассматривается Бахтиным как активно-ответная реакция на живую речь. Любой объект высказывания исследователь представляет как отвечающего, так как «он не первый говорящий, нарушивший вечное молчание Вселенной» (22, с. 280.)

Главным условием полноценного существования человека является межличностная коммуникация. «Быть – значит общаться» (22, с 361). М. Бахтин рассматривает слово и бытие как неразделимое существование, а бытие человека важно для него вне одиночества, в обычной сущности. Для функционирования языка в естественном ходе его развития и существования предполагается, как минимум, два субъекта, а, следовательно, «...говорящий пользуется как системой того языка, на котором он говорит, так и системой готовых высказываний», таким образом, «каждое высказывание – это звено в очень сложной организованной цепи других высказываний» (21, с. 280).

Диалогические связи между произведениями существуют до и после каждого текста. Эта проблема и заставляет рассматривать текст в «пересекающемся поле многих семантических систем, многих «языков», и принцип монологизма вступает в противоречие с постоянным

перемещением семантических единиц. В тексте идёт полилог различных систем, сталкиваются разные способы объяснения и систематизации картины мира» (173, с. 111). Они не ограничиваются взаимодействием двух или более субъектов, а существуют между народами, культурами, шире – эпохами, следовательно, необходимо принимать во внимание требование времени и ориентироваться на меру и качество ценностных систем народов в укладе их жизни и культуры. На этом и строили свои концепции М. Бахтин, Ю. Лотман и др.

В аспектах культуры и общения невозможно представить текст как монологический и как изолированный. По мнению М. Бахтина, монологизм присущ наукам точным, требующим знания, и является завершающим, овеществляющим. Диалогизм присущ наукам гуманитарным, ибо монологизм заглушает голос другого сознания. Диалогичность, по мнению учёного, предполагает открытость сознания и поведения человека в окружающей реальности, его готовность к общению на равных, дар живого отклика на позиции других людей.

Существуют различные виды диалога. В разновидности диалога автор – читатель, читателю приходится преодолевать «чуждость чужого» и прояснять для себя истину, исходящую от автора, принимать его убеждения, взгляды, опыт.

Восприятие художественного текста Ю. Лотман определяет как «борьбу» между автором и читателем, так как, восприняв часть текста, читатель «достраивает» целое (165, с. 220). Если автор ведёт повествование по заданному коду, хорошо знакомому штампу, то он не вносит ничего нового в произведение, а читатель ничего нового не получает (165, с. 220).

Изначально теория диалога была разработана Бахтиным относительно к истине, затрагивала сознание, язык, речевые жанры, она так или иначе была направлена на узнавание того, что должно было



быть узнано. В схеме автор – текст – читатель предполагается читатель исторический, для которого известны ранние коды диалога, и который может при принятии смысла произведения не только обогатить свой опыт, но и внести элементы собственного воззрения на мир. Словом, «другость» должна быть признана в «другости».

Г. Р. Яусс отмечает, что «понимание текста лишь тогда становится диалогичным, когда другость или инаковость текста будет обнаружена как преднаходимая нашему собственному горизонту ожидания, когда происходит не наивное их слияние, а исправление и восполнение своего же ожидания, расширение его посредством историчности другого» (358, с. 182). Диалогичность рассматривается Г. Р. Яуссом ни как представленная в литературоведении герменевтика, ни как проблема эстетического восприятия (как было изначально), а как теория коммуникации, как опыт искусства, то есть как проблема эстетического праксиса, явившегося основой для всех произведений искусства «как деятельности производящей («поэсис», воспринимающей «айстетис», и коммуникативной «катарсис»). Это разграничение позволило подойти Яуссу к выводу о том, что анализ имплицитного читателя дополняется анализом исторического читателя, а горизонт ожидания, очерченный произведением, реконструкцией горизонта ожидания, обозначенного общественным сознанием, который привносится читателем из его собственного мира.

Опыт искусства в различных культурах предполагает наличие имплицитного читателя, способного по-новому воспринимать текст, предполагает кругообразность в литературном общении, а следовательно, носит диалогический характер: «Художественная конструкция рассматривается протяжённой в пространстве – она требует постоянного возврата, казалось бы, к уже исполнившему информационную роль тексту, и производит сопоставление его с

дальнейшим текстом. При этом, в процессе подобного сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание» (165, с. 89-90).

Заметим, что художественное сознание шире, чем сознание авторское. При прохождении поэтики через литературные эпохи совершается круговорот, ведущий, по мнению Ю. Кристевой, к разрушению поэтики. И вот на этой поэтике «без поэтики» автор надстраивает новую категорию. Следовательно, возврат необходим как нечто знакомое автору и читателю, как нечто их объединяющее, но привнесение нового есть процесс творчества, которое несёт новое понимание мира автором, его убеждения и утверждения, приобретающие ценность именно в диалоге автор-читатель. Только найденное «свое» способствует преодолению «чуждости чужого».

Р. Барт отводит читателю роль активного участника диалога в литературном процессе и отмечает, что для полноценной дешифровки текста он должен быть обогащённым в литературном смысле (18, с. 390-402). Таким образом, восприятие текста также является диалогизированным явлением и предполагает наличие «своего» и «чужого».

Диалог между создателями художественных произведений мы называем творческим диалогом. Естественно, что при рассмотрении такого вида диалога необходимо включить контактные связи биографического характера, свидетельствующие о взаимодействии творческих индивидуальностей, имеющие прямые синхронные соответствия творческих тенденций, знаменующих основные закономерности литературного процесса, которые находят отражение в творческих поисках разных художников.

В нашем исследовании мы рассматриваем диалог между Д. Самойловым и классиками русской литературы: А. С. Пушкиным,

Ф. И. Тютчевым, М. Ю. Лермонтовым, а также между ближайшими предшественниками поэта: О. Э. Мандельштамом, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, А. А. Тарковским и другими. Анализ творческого диалога выдвигает характеристику онтологических и философских отличий художников, дающих в итоге художественные уникальные индивидуальности, которые мы выделяем в ходе своей работы. Характеристика творческого диалога выдвигает необходимость анализа отдельных произведений в их структурно-эстетическом соотношении. Это способствует выяснению глубинных эстетических связей, которые помогают оценить сущность проблемы Самойлов – поэтическая традиция.

Проблема диалога является одной из сторон сравнительно-исторического литературоведения, имеющего достаточно богатую традицию (школа А. Веселовского). В использовании этой традиции особую важность приобретает анализ поэтики, на основании которого можно решить поставленную перед нами проблему: выявить «чужую речь» в творчестве Д. Самойлова. Развёрнутая сравнительная характеристика произведений как эстетических систем отражает закономерности развития поэзии в целом.

М. Бахтин отмечал, что диалогические отношения возможны и в отношении к собственному высказыванию как в целом, так и к отдельным его частям, к отдельному слову. «Если мы отделяем себя от них, говорил с оговоркой учёный, то занимаем дистанцию по отношению к ним, раздваиваем своё авторство» (22, с. 214). К подобным формам диалога он относит сказ, пародию, стилизацию. Формы диалога: сказ и стилизация рассматриваются нами как структурные и художественно-речевые средства произведений Д. Самойлова и его предшественников.

В последнее время в исследованиях семиотической школы в области разработок по проблеме диалога выявилось новое понимание этого явления. Ю. Лотман отмечает существование диалога между культурами, народами, эпохами. В диалогах такого рода он видит общие черты: использование штампов культуры («Чёрные крыла» - обозначение демонизма) или использование литературных ассоциаций («Усталая глава» - ассоциация массовой поэзии 1880-1890 г).

В стихотворении Самойлова «Вместо вступления» мы определяем смысловую направленность штампа, обусловленную идеологическими направлениями эпохи.

В настоящее время понятие диалогичности раздвинуло свои границы, но теория М. Бахтина явилась определяющей в литературоведении, лингвистике, семиотике, герменевтических науках. Современный критик Л. Костюков, рассматривая поэзию двадцатого века и сопоставляя её с предшествующей литературой, отметил, что сквозные темы в литературе, перенимаемые у поэтов предшественников и современников, способствуют проявлению индивидуальности. Далее он убеждает, что «нужна только «другость», чтобы вступить в диалог» (133,с.177).

Хотя различные виды диалога касаются различных сторон рассмотрения текста, все они ведут к согласию или несогласию творческих индивидуальностей, к порождению нового, становлению индивидуального («своего») в процессе исторического развития литературы, в контексте истории и культуры. Диалог размыкает рамки конкретного смысла и выходит за его пределы. В конечном итоге, развитие диалога можно рассматривать как развитие литературного, культурного и исторического процесса. Анализ диалога позволяет определить место отдельной творческой индивидуальности, в данном случае Д. Самойлова в литературной и культурной эволюции.

### 1.3. Понятия язык и речь в литературоведении

М. М. Бахтин в 20-е годы видел принципиальное значение в разграничении единиц языка и речи, в их функционировании, в их отношении к диалогу. Это убеждение было сформировано под воздействием трудов Ф. Соссюра, который рассматривал язык и речь как единство и борьбу противоположностей. Вопрос о разграничении филологических наук представлял интерес для многих исследователей. В. Григорьев, анализируя спор между Ю. Тыняновым и М. Бахтиным по этому поводу, дал ему следующую оценку: «В работах Ю. Тынянова поражает то, как рано он оценил общее философское значение идей лингвиста Ф. Соссюра и как творчески применил их в исследовании художественной речи. Напротив, М. Бахтину, опасавшемуся сближению литературоведения с лингвистикой, эти идеи остались чуждыми, почему его взгляды на поэтический язык так быстро устарели» (85, с. 27). Отметим, что сам В. Григорьев видит в интенсивном взаимодействии лингвистики и транслингвистики необходимость единства филологии как научного принципа.

Изучая проблему отношения к филологии ряда учёных, изучая труды Ю. Тынянова и М. Бахтина, В. Новиков не видит в споре учёных такую оппозицию, как В. Григорьев. Проблему считает неакадемической и отмечает во взглядах Ю. Тынянова и М. Бахтина больше сходства, чем различия.

Дело в том, что М. Бахтин в 20-е годы считал язык материалом литературы. В своей книге «Формальные методы в литературоведении» (1928), он критиковал «опоязовцев» за то, что свойство литературы выявляются ими путём сопоставления с языком-материалом. Позже, в 30-е годы, он пересмотрел свои взгляды и склонился к тому, что язык

является материалом, организующим другие материалы. В ранних взглядах М. Бахтина единицы языка представлены как нейтральные, не имеющие непосредственного контакта с действительностью и непосредственного отношения к чужим высказываниям. В «зрелых» взглядах М. Бахтина просматривается другое направление: он убеждает, что в тексте идёт разрушение изолированности слова, его индивидуальности, отдельности. В его концепции показано, что авторский дискурс и личный растворяются в общей полифонии языка, носителем которого является народ. М. Бахтин ставит знак равенства между языком и литературой, между литературой и жизнью, где всё подчинено поиску смысла.

А. А. Потебня утверждал: «История литературы должна всё более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии» (219, с. 182). Ткань любого произведения сопряжена с устной речью. Речь первична, возникая, она претворяется в письменные формы, предстаёт перед читателем как знаковая система.

Б. Томашевский справедливо указывал, что «слово не является внешним и безразличным знаком мысли. Замысел писателя и его словесное выражение представляют собой неразложимое единство» (297, с.325). Далее он отмечал, что автор произведения равнодушен к формам языка: только через него он может выразить мысль и отношение к действительности, передать свой замысел читателю и воздействовать на его воображение. В литературном произведении мысль является доминантой текста, но «познание литературы будет неполным, а следовательно, и неверным, если мы не уделим должного внимания словесному выражению этой мысли» (297, с. 325).

Взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина, А. Потебни, Б. Томашевского дали толчок к развитию мысли в отношении к филологическим наукам многим учёным.

Ю. Лотман, опираясь на теоретические разработки предшественников, отмечал, что «разделение филологической науки на лингвистику и литературоведение является фактом истории и культуры», но «цель филологии в раскрытии смысла текста, его дешифровке. Этими понятиями занимается как литературоведение, так и лингвистика, дешифруя разные уровни смысла. Понимание текста предполагает включение его в языковой, культурный, общественный, исторический опыт народа» (170, с. 47-48). В таком подходе видится необходимость комплексного анализа текста.

Воспринимаемая сторона литературного произведения – это словесный строй. Поскольку вербальный текст (речь) есть «язык в действии» (218, с.271), то обязательным его свойством и признаком будет наличие кода. Ю. Лотман писал о двойной закодированности текста. Одинарно закодированная информация, следовательно, текстом не является – это может быть последовательность ничем не связанных знаков. Первый код участвует в создании самого знака – это порядок закрепления за субстанцией (будущим означаемым) некоего значения, второй код обеспечивает смысл объединения знаков – тексту.

Отметим, что текст – большой сложный знак, единство неизменного, стабильного означающего и «плавающего» означаемого. В художественном тексте означаемое почти совпадает с означаемым. Означаемым можно считать ту часть смысла, которая в интерпретации не нуждается, а значением – то, что рождается в процессе интерпретации. В художественном произведении значение и смысл текста меняются в зависимости от контекста. Процесс организации материала (языка) в тексте носит художественный характер.

Синтагматическая и парадигматическая оси языка или отношения смежности и сходства порождают различные литературные приёмы, одни из которых тяготеют к научному дискурсу, и тогда происходит

описание, документирование предмета, другие – к художественному. В произведении художественном метафора может быть основана на различном сходстве разнородных предметов.

Во всех случаях акт коммуникации или процесс построения текста осуществляется как селекция и комбинация коммуникативных единиц.

Вербальная коммуникация предполагает отбор лексических единиц и выстраивание их в предложения и высказывания согласно синтаксической конструкции данного языка. «С помощью различных значений слов и их интонационно-синтаксических связей писатели выражают своё идейно-эмоциональное отношение к существенным особенностям изображаемой ими жизни» (218, с. 274). Конструкции, ориентированные на уже существующие, следует рассматривать как заимствованные, как «чужую» речь. В художественном тексте отступление от правил порождает смысл с оттенком, который нужен автору. Приём инверсии является яркой демонстрацией сказанного.

Важно отметить, что для осуществления коммуникации участники диалога должны использовать общий код и в равной степени владеть лексическим запасом, пользоваться одной и той же «картотекой» высказывания». В художественном произведении коммуникация осуществляется следующим образом: автор, создавая текст, производит отбор коммуникативных единиц, исходя из значимости темы и соответствующего словесного строя. Когда произведение строится на денотативном уровне, затруднений в процессе работы над текстом не возникает. Если же автор строит диалог на коннотациях, то учёт культурного опыта адресата необходим.

Как в прозаическом, так и в поэтическом тексте слова многозначны, они приобретают значение только в контексте.

Поэзия Самойлова рождена внутренним духом, возникшим на основе отличного знания русской литературы и «чутье» языка.



Известно, что мировоззрение художника выражается через язык. Поэт, пользуясь системой языка, чаще всего не задумывается над чисто лингвистической его стороной при подборе слов, так как чаще всего слова являются следствием интуиции, которая создаётся от желания глубоко выразить внутреннее состояние поэта и сделать его доступным для читателя.

В трудах А. А. Потебни находим подтверждение нашей мысли: «Поэт для выражения своей мысли будет хвататься за первое попавшееся средство: кто разыскивает слово не с тем, чтобы возможно точнее выразить мысль, а чтобы сказать покрасивее, тот не придаёт значения мысли для себя» (219, с. 550). Часто «первым попавшимся средством» для поэта являются уже готовые «чужие» конструкции, на их существование обращал внимание учёный: «...весьма часто поэты берут готовые формы для своих произведений» и «влагают в «чужие формы» новое содержание и тем самым принимают эти формы» (219, с. 551).

Итак, мы остановились на том положении, что в созданном индивидуальным сознанием тексте следует различать семантические свойства. Этому способствуют как изобразительные средства и выразительные значения слов, подобранных писателем, так и интонационно-синтаксические конструкции. Исходя из этого положения, в своём диссертационном исследовании мы рассматриваем лексические и синтаксические конструкции в лирических текстах Самойлова, сближая тем самым литературоведческий и лингвистический анализ текста. Мы отмечаем, что многие поэтические приёмы, воспроизведённые на лексическом и синтаксическом уровне, являются заимствованными, «чужими». Это заимствование обосновывается нами в результате их анализа.

Во второй главе диссертации мы обращаемся к различным единицам интертекста и определяем их как разновидность «чужой» речи. Интерпретируем смысл, полученный в результате их взаимодействия, как с литературоведческой, так и с лингвистической точек зрения.

## Глава вторая. Разновидности «чужой речи» и её роль в творчестве Д.Самойлова

### *2.1. Цитаты как средство создания полифонизма*

Самый распространенный вид «чужого слова» – цитата. Цитатой, в сущности, может называться любой структурный элемент текста: заглавие, слово, стихотворный размер и др. При появлении цитаты в тексте возникает напряжение между «своим – чужим» словом. Автор вносит в собственный контекст «чужое» для того, чтобы сделать его «своим» в определённых ситуациях. Тем не менее, дистанция между словами сохраняется, и слово принадлежит сразу двум контекстам: «чужому» и «своему». Вот этим и определяется роль цитаты в поэтическом тексте. Подтверждение этому мы встречаем в трудах Е. Козицкой. Она пишет: «Роль цитаты в поэтическом тексте определяется двойным статусом «своего - чужого» слова. Цитата аккумулирует определённые грани смысла, ассоциативные коды того текста, из которого взята, и привносит их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти «чужие» слова-смыслы частью становящейся содержательной структуры, причём частью, сложно, диалогически взаимодействующей с целым - «собственно своим», авторским словом» (127, с. 3). Ссылка «...потенциально вмещает в себя всю ту литературно- художественную структуру, откуда она заимствуется» (51, с. 153-154). При помощи ссылки происходит обогащение текста за счёт текста предшественника со всей уже имеющейся смысловой нагруженностью, за счёт возникновения ассоциативных связей между текстами.

По наблюдениям М. Полякова, отношения между цитатой и произведением являются микромоделью историко-литературного процесса: диахронность историко-литературных изменений

проецируется в синхронность отдельного произведения, отражая отношения между литературным произведением и между сегментами индивидуального произведения» (216, с. 350-367).

Говоря о цитате, Козицкая отмечает, что её эффект «заключается именно в уникальном напряжении между ассимилированностью цитаты авторским текстом и отражённостью от него: цитата тесно связана со своим новым окружением, но в то же время отделяет себя от него, благодаря чему другой художественный мир оказывает влияние на авторский текст» (127, с. 3-4).

Нас интересует не цитата сама по себе, а её функции и способ употребления, её суть.

Цитаты многообразны и многофункциональны, могут употребляться в точном своём виде и быть несколько изменёнными. В тексте они занимают различные положения: находятся в начале, в середине и в конце текста.

В стихотворении Д.Самойлова «Из детства» (1958-1963) точная цитация подключает внимание читателя к вечным темам, воспроизведённым в литературе предшествующих эпох, устоявшимся в культурных традициях. Она говорит о своём ценностном содержании и о значении творчества А. Пушкина в духовном мире поэта.

Я маленький, горло в ангине,  
За окнами падает снег,  
И папа поёт мне: **«Как ныне  
Сбирается вещий Олег».**

Положение цитаты в начале стихотворения (сильная позиция) при которой внимание читателя переключается на хорошо знакомый текст Пушкина, говорит о том, что речь пойдёт об одной из известных тем в литературе. Цитата выполняет функцию возвращения к уже сказанному слову, смысл которого постигает лирический герой. В

стихотворении представляется модель мира и человека в мире, внутренняя организация текста - «я» и «мир». Автор ведёт повествование от первого лица и воспроизводит воспоминание о детстве, при этом в структуре текста последовательно используется именно детская точка зрения. Воссоздавая процесс освоения мира словом, автор как бы моделирует процесс его познания, перевоплощаясь в ребёнка. Воспроизводя впечатление конкретного дня, он связывает его с «большим временем» (термин М. Бахтина). «Вживаясь» в другой контекст, слова Самойлова, воспринимаемые изначально как принадлежащие только ему и определяемые как «свои», постепенно занимают позицию «своё» - «чужое». Цитата, объединяющая два текста, является элементом, движущим сюжет, своеобразным толчком для его развития. Также не случайна статика первой строфы, сменяемая динамизмом второй, являющей собою включение в духовный мир героя элементов памяти прошлого. Видимым становится процесс постижения истины через смену чувств героя:

Я слушаю песню и плачу,  
Рыданье в подушке души,  
И слёзы постыдные прячу,  
И дальше и дальше прошу.

Глаголы «слушаю», «плачу», «душу», «прячу», «прошу» являются средством описания эмоционального отношения автора к происходящему. Описание огорчения, непонятного чувства стыдливости от слёз – лиричны, ими движется лирическая мысль. Постигание «величия искусства» образует намагниченный эмоциональный контекст, однородный с лирическими высказываниями поэта, где, по мнению Л. Я. Гинзбург, проявляется «включённость индивидуального в общие связи объективного порядка» (71, с. 35-38).

«Песнь о Вещем Олеге» по своей жанровой принадлежности отнесена к сказанию, преданию. Прямая выделенная цитата из текста Пушкина оказывает воздействие на реальный объект, подключая его к ходу исторических событий. Постигание мира у Д.Самойлова показано через приобщение к искусству. Это было свойственно традиционной пушкинской поэтике, когда свои собственные убеждения и чувства поэт передавал читателю через призму своего духовного мира. По словам В. А. Сарычёва, это «является результатом взаимодействия предшествующих культур и предполагает связь между прошлым, настоящим и будущим» (273, с. 67). Пушкинская традиция утверждения вечности бытия, ощущение каждого отдельного человека звеном в непрерывающейся временной цепи находит продолжение в творчестве Д. Самойлова.

В первых двух строфах стихотворения Самойлова постижение мира шло через приобщение к искусству, а в заключительной части поэт приходит к пониманию того, что всё в мире преходящее, и «я» - это одно из звеньев в цепи поколений. В постижении смысла жизни важную роль играет понимание своего положения в ней. В последней строфе создана оппозиция: «мир - я», где мир - центр, а «я» - частица в нём, мир входит в субъективное восприятие и отражается в нём как преходящий.

События в мире рассмотрены как отражение мгновений изменчивых и текучих, а бег времени представлен неумолимым. Воспоминания лирического героя обращены к тому времени, когда он был в поре детства, и к тому месту, где он когда-то жил. Внешние атрибуты дороги ему: окно, стена, старая квартира, но он отвергает всё преходящее, и навсегда в его памяти остаётся лишь истинное и глубокое чувство «величия искусства», оно-то и организует индивидуальные манифестации памяти поэта. Для него важна перемена, произошедшая в нём самом. Если в начале стихотворения автор

представлял себя «МАЛЕНЬКИМ ЧЕЛОВЕКОМ» (ребёнком), то в его финал поэт вкладывает несколько иной смысл: маленький – в мировом масштабе, «глупый» - в масштабе глобальных умопостижений человечества:

Осеннею мухой квартира  
 Дремотно жужжит за стеной.  
 И плачу над бренностью мира  
**Я, маленький, глупый, больной.**

Цитата из пушкинского контекста, наталкивающая на понимание того, что время неумолимо, заставляет воспринимать текст Самойлова во временных рамках. Время несёт не только утраты, но и величайшие ценности, предоставляя право человеку постигать глобальные истины бытия. «Необъятное бытие заговорило устами Пушкина в квадратных метрах тесного быта. Не просто летописная история Олеговой кончины входит с этой минуты в судьбу Самойлова, не только русская История - с большой буквы, но историзм, как самоощущение, понятый как способность выйти за пределы себя, стать человеком в человечестве, обрести страдание уже не к близким, а к дальним, к целому миру, который опустел для самойловского маленького героя с гибелью неизвестного до той поры князя Олега», - пишет С. Рассадин, усматривая в тексте Д.Самойлова определённую мировоззренческую линию, идущую от эстетики А. С. Пушкина (230, с. 21). Пробуждение человека и поэта оказывается связанным у Самойлова с величайшей и загадочной историей. Стихотворение наполнено глубочайшим философским размышлением, ориентированным на принципы гуманизма А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого. Цитата напоминает читателю о том, что создание нового текста есть результат продолжения пушкинских традиций.

В тексте точная маркированная цитата: «Как ныне собирается вещий Олег...» легко узнаётся даже неподготовленным читателем и определяет чёткую границу между «своим» и «чужим» словом. Цитата отражает процесс постижения героем многосложности мира.

Функция имплицитированных цитат определяется различными сторонами действительности в творчестве Самойлова. Поэт в некоторых случаях использует точную цитацию, но намеренно её не маркирует, что иногда приводит к пародированию.

В стихотворении «Подражание Блоку» он цитирует слова поэта-символиста в несколько изменённом варианте:

Как жаль, что ты меня не обманула,  
 Как жаль, что ты меня не провела,  
 Что вещи в синий плащ не завернула,  
 В сырую ночь из дома не ушла.

Бахтин, говоря о пародии, отмечал, что в этом жанре автор, говорящий «чужим» словом, вводит в это слово смысловую направленность, которая оказывается прямо противоположной чужой направленности. «Второй голос, поселившийся в «чужом» слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям» (23, с.221-225). В данном примере диалог идёт не с Блоком, а через Блока. Неправомерно было бы утверждать, что Самойлов создал пародию на произведение А. Блока. В рассматриваемом тексте взгляд на ситуацию ухода женщины дан в рамках современности, очерченной линией поэтики постмодернизма.

Г. Н. Малышева справедливо отмечала, что «цитата в постмодерне чаще пародийна, но высмеивается не предшествующий автор, не источник цитаты. Цитата преимущественно не сатирична, а травестийна: «новая поэзия», как правило, не посягает на художественный мир творческой индивидуальности, а обращается к



своеобразному исследованию того, как те или иные высказывания, вырванные из целого, начинают жить своей жизнью» (181, с. 57).

Самойлов представил хорошо знакомую тему с учётом современного взгляда на проблему, оживил её от ограниченной условности, от раз и навсегда поставленной данности. М. Бахтин отмечал: «Сатирический элемент, обычно связанный неразрывно с пародированием и травестированием, очищает жанр от омертвлений условности» (181, с. 321). Самойлов изменяет смысл сказанного Блоком пресуппозицией и перестройкой целой фразы в третьей строке, где ценность женщины заменяется ценностью вещей: «вещи в синий плащ не завернула» - вопреки блоковскому: «**ТЫ** в синий плащ печально завернулась».

Эксплицированные цитаты легко поддаются дешифровке и в образовании смысла получают тем большую степень пародийности, чем больше получают нагнетания за счёт эксплицированных слов – сигналов. В данном примере это: синий плащ, сырая ночь, уход из дому. Модифицируясь автором, слова подчиняются тому контексту, в который автором же они были вселены, выполняют функцию цитат, помимо основной своей функции – указания на текст предшественника, откуда взяты. Слова автора и материализация «чужих слов» вносят совершенно новый смысловой оттенок в новый контекст. Между текстами происходит напряжение: автор противостоит исходному тексту. Его размышления завершаются иронической трактовкой, данной опять же в виде точной цитаты, соединённой с авторским выводом:

Твоё лицо в его простой оправе

Не смог спустить я в мусоропровод.

Наряду с заменой ценности женщины и превращением героини в антигероиню происходит критическая оценка ситуации, и в итоге разнонаправленные смыслы стихотворения Самойлова и Блока

сближаются, определяя совершенно одинаковые авторские позиции, выраженные в архисеме: «не смог поступить так». Гнев и любовь у Самойлова так же, как и у Блока, оказываются соседствующими, берущими начало в творчестве Пушкина, являются борьбой и единством противоположностей. Вспомним строки Пушкина:

Я вас люблю, хоть я бешусь.

В. А. Миловидов относит к легко дешифруемым цитатам заглавия, в составе которых имеются имена собственные и нарицательные, имеющие в читательском тезаурусе помету, в которой читатель без труда распознаёт «чужое» слово и устанавливает его источник (188, с. 23).

В стихотворении «Старик Державин» дословная цитация, с разницей лишь в употреблении Самойловым отрицательной частицы *не*, способствует созданию в восприятии читателя образа героя и выполняет функцию возврата к традиционному, избранному классиками порядку передавать ученикам «лиру творчества». Самойлов противопоставляет временные пласты с их внутренними событиями и на фоне их рассмотрения ведёт диалог с Пушкиным:

Рукоположения в поэты

Мы не знали. И старик Державин

Нас не заметил, не благословил...

Уже заглавие стихотворения возвращает читателя к знакомой ситуации. Цитата свидетельствует о потребности автора сказать «своё» слово об одной из поэтических проблем в рамках эпохи. Противопоставление временных координат и событий, а также нахождение в них однонаправленного диалога задаёт тон философским обобщениям. Ведя диалог с Пушкиным, Самойлов руководствуется требованием современности, утверждая первостепенный долг каждого: защищать Родину. Поэтому поэт, по утверждению Самойлова, не может

рассчитывать на «благословение» в поэты во время войны, и это понятно старику Державину. Образ Державина предстаёт перед читателем сразу, а по мере развития стихотворного сюжета наделяется многими положительными сторонами, одной из которых является умение предъявлять высокие требования к поэзии. При отсутствии таланта поэт не раздаёт «запросто» лиры. Его возмущает факт бесталанности, поэтому образ его представлен в стихотворении Самойлова так, что читатель видит крайнее возмущение в словах и действиях Державина:

Замерзал и бормотал: «Нет, сволочи!  
Пусть пылится лучше. Не отдам!  
Был старик Державин льстец и скаред...  
И в чинах, но разумом велик.

Самойлов выражает при помощи цитаты согласие с Пушкиным по поводу величия державинского искусства, тем самым представляет истинное положение поэзии во время войны. В этом проявляется его согласие с Державиным.

Цитата-слово, употребляемая в тексте поэта, также создаёт интертекстуальное поле. Цитаты такого рода не всегда являются легко дефишированными, так как ограничиваются минимальной семантикой, но всё же способствуют смысловому наполнению текста. Ярким примером может служить стихотворение «Слова», представляющее собой размышление над назначением и силой поэтических высказываний. Включаясь в литературный диалог, Самойлов утверждает силу «простых слов»:

И понял я, что в мире нет  
Затёртых слов или явлений,  
Их существо до самых недр  
Взрывает потрясённый гений,

И ветер необыкновенней,  
Когда он ветер, а не ветер.

Слово «ветр» можно рассматривать как цитату из тютчевского контекста. Известно, что Тютчев, воспринимая природу пантеистически, пытался разгадать её тайну. В одном из своих стихотворений он обращается к хаосу, из которого, по его мнению, рождается гармония. Природа оказывается не поддающейся разгадке, что и приводит поэта к отчаянию:

О чём ты воешь, ветр ночной?  
О чём так сетуешь безумно?  
Что значит странный голос твой,  
То глухо жалобный, то шумный?  
.....  
О, бурь заснувших не буди-  
Под ними хаос шевелится.

(1836).

Ветер у Тютчева – владыка хаоса, он наделён почти человеческими качествами, но всё же это необычное, непонятное для него явление, стоящее, как и любое божество, выше человеческой сущности. Поэтому Тютчев называет его высокаторжественно – ветр. В самойловском контексте слово «ветр» появляется как противопоставление тютчевскому слову, в результате диалогического взаимодействия текстов получается вывод: даже необычные явления возможно изобразить обычными словами, важно только открыть их для себя и читателя:

Их протирают, как стекло,  
И в этом наше ремесло.

Именно на этом положении остановился Пушкин. В зрелой поэтике у него встречалось всё меньше старославянизмов, являвшихся в

те времена необходимым атрибутом поэзии. Пушкин отказывался от них, если они не были обусловлены контекстом. Их употребление Пушкиным было уместно для передачи монастырского быта («Борис Годунов»), для характеристики персонажа («Полтавская битва») и в ряде других случаев. Пушкинская традиция стала основой для творчества Самойлова. В стихотворении «Слова» поэт утверждает значимость слов простых, вступая по этому поводу в диалог- спор с Тютчевым и диалог-согласие с Пушкиным. Цитата не помечена графическими средствами, но обращает на себя внимание, соотносясь с авторским текстом, обнажает себя, воспринимается как «чужая речь», подчёркивая дистанцию между авторским словом и «чужим» высказыванием в процессе постижения смысла текста.

Итак, мы останавливаемся на том положении, что цитаты – это результат обращения к «чужому», но в процессе осмысления «чужой» мысли в авторском контексте происходит становление «своего». В тексте слышны отголоски различных текстов, что даёт нам право говорить о возникновении текстового полифонизма.

## ***2.2.. Аллюзии как способ раскрытия внутреннего мира героев***

В энциклопедическом литературном словаре дано следующее определение аллюзии: «Аллюзия – шутка, намёк, в художественной литературе, ораторской и разговорной речи – одна из стилистических фигур; намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» (369, с. 20). Ряд учёных называют такие цитаты ономастическими – искусством давать имена. Ономастика – раздел языкознания, изучающий происхождение собственных имён, их функционирование в тексте. В этом плане необходимо ориентироваться на связь между

филологическими науками для плодотворного анализа текстовой структуры. Раздел ономастики включает в себя несколько подразделов, нас интересует поэтическая ономастика. Предметом её являются как реальные, так и вымышленные имена героев.

К цитатам-аллюзиям Самойлов прибегал довольно часто. При их употреблении его взгляд был ориентирован на ход истории и на значимые события в литературном процессе. Известные литературные имена можно увидеть во многих его произведениях. В стихотворении «Пестель, поэт и Анна» аллюзии не просто воспроизводят имена, а вызывают ряд ассоциативных связей с ними. Имя Анна в контексте является вымышленным, не вызывает никаких ассоциаций с каким-либо образом, но играет большую роль при раскрытии темы произведения. Два имени: Пушкин и Пестель легко дешифруются. При использовании цитат-имён Самойлов раскрывает индивидуальный внутренний мир героев: политика и поэта, показывая отношение личностей к бытию такого явления, как любовь. В этом спорном вопросе Пестель утверждает, что любовь «полезна лишь для граждан умноженья», он постигает жизнь только разумом. Пушкин, в противовес Пестелю, познаёт и воспринимает это чувство сердцем. Пушкинские убеждения оказываются гораздо полнее, богаче, чем у Пестеля. Об этом говорит речь Пушкина, заключающая стихотворение. Она выражает восхищённость поэта героиней, переполнена эмоциональностью:

И задохнулся:

«Анна! Боже мой!»

Вовлечение знакомых читателю исторических и литературных деятелей в вымышленную ситуацию - это предлог раскрыть духовный мир поэта и политика. Тема политика и поэта долго вынашивалась Д. Самойловым. В дневниковых записях от 2.10.63 он писал: «Два замысла – один давний, другой – новый. Первый: а) Сцены о Пушкине и

декабристах. б). Пушкин и Пестель в Кишинёве. Второй: а) Пушкин после казни декабристов».

Далее идёт запись: «Попробуй-ка подумать за Пушкина». Самойлов не приступил к выполнению замыслов, а размышлял над их воплощением. Через несколько месяцев он вернулся к своей идее и 14.03.64 пишет: «На сцены о Пушкине и декабристах у меня терпения не хватит. Нужно написать короткий рассказ о Пушкине и Пестеле. В него можно уложить всё главное, – что Пушкин умнее Пестеля и противоречивее, и точнее его». Самойлов воплотил свой замысел в стихотворении «Пестель, поэт и Анна». Оно было опубликовано впервые в журнале «Москва», 1966 г. в пятом выпуске.

Именно аллюзии способствовали решению главной задачи поэта. Они активизировали фоновые знания читателя о разнонаправленных взглядах на жизнь поэта и политика, а также способствовали раскрытию внутреннего мира героев перед читателем. Самойлов показал, что взгляд поэта на жизненные явления гораздо шире и богаче, чем взгляд политика, односторонне смотрящего на жизнь.

Следует обратить внимание на то, что в одном и том же произведении аллюзии могут выполнять далеко не одну функцию. Обратимся к восьмой строфе стихотворения. В ней наблюдаются переплетение и взаимодействие разных аллюзий: упоминаются имена литературных и политических деятелей, названия городов, имена философов, географические названия:

Впрочем, разговор  
 Был славный. Говорили о Ликурге,  
 И о Солоне, и о Петербурге,  
 И что Россия рвётся на простор.  
 Об Азии, Кавказе, и о Данте,  
 И о движении князя Ипсиланти.

Упоминание имён и городов употреблено в тексте не с той целью, чтобы определить тему о географическом их расположении, и не для того, чтобы повести речь о том или ином деятеле. Функция аллюзий здесь достаточно широко определяет собою информативное поле. Самойлов выводит ряд проблем, рассматриваемых во времена Пушкина и являющихся актуальными в современности.

Значимые исторические имена, употреблённые в тексте, несут в себе представления об определённых мировоззрениях философов, что и является тем приёмом, который помогает включиться читателю в суть разговора Пушкина с Пестелем, хотя конкретные сведения о содержании их беседы не представлены. Посредством такого приёма Самойлов смог показать процесс отражения фрагментов истории в литературном мире.

Известно, что написав оду «Вольность», Пушкин уповал на власть монархии в сочетании с законом, это противоречило взглядам Пестеля. Пушкин расценивал подвиг декабристов как «дум высокое стремление», но пришёл к выводу, что путь к свободе не должен быть революционным. Эти ранние взгляды Пушкина оказались, при всём его противоречивом отношении к восстанию, самыми точными. Уже в раннем творчестве Пушкин смог оценить реальные возможности России, её резерв и подготовленность народа и передового дворянства к революции. Он пришёл к выводу: путь к свободе не должен быть революционным. Этому положению не мог принять Пестель, о чём говорится в стихотворении Д.Самойлова:

Для равенства достойных нет условий,  
И посему дворянства назначенье -  
Хранить народа честь и просвещение,  
- О да, - ответил Пестель, - если трон  
Находится в стране в руках деспота,  
Тогда дворянства первая забота



Сменить основы власти и закон.

Пестель – борец, его взгляды и убеждения опровергает Пушкин. Диалог героев самойловского произведения позволяет ярче и полнее представить оценку политических событий Пушкиным и Пестелем, отразить эмоциональный контекст произведения:

- Увы, - ответил Пушкин, - тех основ

Не пожалеет разве Пугачёв.

Оценка поэтом и политиком современности в пределах настоящего и прошедшего сводит в один фокус сразу все революционные исторические события: восстание декабристов, народное восстание под предводительством Пугачёва. Таким образом, разновременные события обозначаются в одной точке. Читательское восприятие исторических имён заставляет работать всё информативное поле. Воспринимающий текст читатель приходит к выводу о том, что разногласия народа и правительства не оправдывали себя: всегда их результатом являлись неоправданные чаяния народа и убывание человечества в ходе революционных действий. В этом отношении Пушкин- поэт оказывается дальновиднее Пестеля-политика, жаждущего смены власти и правительства революционным путём.

Голоса героев связаны субъективной системой авторского мировоззрения и отношения автора к персонажам. В системе произведения прослеживается авторская позиция. Пушкин оказывается в произведении Самойлова более дальновидным и «тонким», чем Пестель. Аллюзии способствуют созданию культурно-исторического фона, на котором разворачивается представление давних событий и передаётся идейная атмосфера эпохи.

Творчество Самойлова, по мнению многих критиков: А. Ланщикова, А. Михайлова, Л. Лавлинского, И. Пруссаковой, Ю. Буйда, построено на исторической основе. Время и история для Д.Самойлова

«не что-то застывшее в прошлом, не гипсовая маска, а живое лицо, что продолжает жить, страдать, творить», - пишет Б. Слуцкий (279, с. 288). В его поэзии живут исторические личности, напоминающие о реальном ходе жизни: «Анна Ярославна», «Солдат и Марта», «Софья Палеолог», «Бертольд Шварц», «Заболоцкий в Тарусе». Аллюзии создают представления об историческом прошлом России. Историческая основа произведений способствует отражению фактов, имеющих место в российской действительности. Зачастую они подробно, с доскональной точностью, передают события, важные для России. «Язык Д.Самойлова аккумулирует в себе историю, но не пергаментную, статичную, бывшую когда-то, а историю ежедневно и бесконечно живущую, пульсирующую во всём временном пространстве от древних славян до самых современных слов» (338, с. 3-7).

Цитаты-имена в тексте Самойлова представляют не перенесение одного фрагмента текста в текст другого происхождения, где они обязаны по статусу принадлежности к цитатам образовывать конфликт и рождать новое смысловое поле, однако, они соотносятся со всей художественной целостностью имени, упомянутого в контексте произведения. Такие имена имеют в литературоведении название – глоссарии. «Глоссарии в сжатом виде представляют сюжетные и образные характеристики, связанные с тем или иным именем» (403, с. 211-218). Признак, который определяет статус цитаты: перенесение одного контекста в другой, не всегда присутствует у цитаты-имени. Ряд учёных выделяет его как разницу между цитатой и цитатой-именем. «Литературное имя отличается от цитаты тем, что оно представляет не сам текст, а лишь действующее лицо этого текста, литературного героя с определённым комплексом черт» (394, с.102-107). В этом вопросе мнение исследователей разделяется, многие из них говорят о том, что «даже имя персонажа вызывает в памяти не только

самого героя, но и его литературное окружение; ряд сюжетных ситуаций, связанных с ними группы слов и так далее. Фактически, весь тот текст, откуда имя взято» (127,с. 5-7). Следовательно, мы можем определить глоссарии, употреблённые Д. Самойловым как цитаты, так как именно они развивают сюжетную линию отношений, известную в литературном процессе. К тому же, упоминание имён Пушкина и Пестеля, осложнённых культурными коннотациями, способны подключить к авторскому тексту некие субъективные грани смысла.

Стихотворение «Оправдание Гамлета», безусловно, уже своим названием предопределяет сюжет произведения, взятый из предшествующей литературы. Имя переносится из текста Шекспира, и сразу же читателю представляются присущие шекспировскому Гамлету черты. Околотекстовое окружение выявляет в образе философичность и способность размышлять. На первый план Д. Самойлов выдвигает интерес к образу, неослабевающий уже три с половиной века. В тексте цитата-имя - результат взаимодействия текстов, она продуцирует конфликт.

В подходе к этому образу на первый план рассмотрения романтики выдвигали медлительность Гамлета, определяющую своеобразие его личности и слабость его характера (Гёте, Шлегель, Кольридж). Самойлов же находит своё решение. Он с первых строк выносит своё слово в контекст эпох:

Врут про Гамлета,  
 Что он не решителен.  
 Он решителен, груб и умён.  
 Но когда клинок занесён,  
 Гамлет медлит быть разрушителем  
 И глядит в перископ времён.

В сюжете произведения поэт утверждает не слабость натуры Гамлета, а его дальновидность, прозорливость. Он вступает во всемирный диалог культур, и «Гамлет» Шекспира продолжает жить на русской почве и вызывать интерес. В принципиально новой разработке «Гамлет» показан в аспекте нравственного подхода в принятии решений, именно поэтому он не действует сгоряча, а даёт своим мыслям устояться. Последняя строфа представляет собою отход от текста-оригинала и содержит в себе авторское заключение:

Бей же, Гамлет! Бей без промашки!

Не жалей загнивших кровей!

.....

Доверяй своему удару,

Даже

Если

Себя

Убьёшь!

Самоценность человека, утверждённая в стихотворении Д.Самойлова, отвергает слабость духа, приоритет «загнивших кровей».

Имена Полония и Офелии создают особую атмосферу конфликта, и за ними стоит весь комплекс черт, присущий шекспировским персонажам. В новом контексте, отличном от контекста романтиков, сущность персонажа составляют такие черты, как сила и вера в себя. Эксплицированная цитата-имя в данном примере выполняет функцию напоминания о сущности вечного гамлетовского вопроса. Самойлов в процессе разработки образа вступает с Шекспиром в диалог, утверждая пушкинский принцип: самостояние человека. Позиция Самойлова противоречит убеждению Шекспира о существовании жизненной неразрешенной ситуации, не зависящей от самого человека. «Чужое»

посредством присвоения не стало для Самойлова «своим»: между голосами образовалось непреодолимое расстояние. Цитата-имя в стихотворении Самойлова определила выбор образа с присущими ему чертами, но решение предположено другое: дать возможность выхода нерешительности Гамлета.

В творчестве Д.Самойлова имеются имплицированные цитаты-имена, основанные на эффекте «значимого отсутствия», суть которого заключена в том, что предполагаемое по контексту имя отсутствует, но это отсутствие обставлено таким образом, чтобы в процессе восприятия текста имя могло быть легко идентифицировано со своим носителем. В этом случае узнаванию имени способствуют дополнительные элементы, восполняющие смысловое содержание. Этот приём в работах Ю. Лотмана был назван «семантической анаграммой». Значение его учёный определил как «распыление какого-либо сигнала только в плане содержания» (174, с. 108). Имена собственные часто анаграммируются Самойловым в произведении. В. Н. Топоров называет такие тексты «зоной, благоприятной для анаграмм» (302, с. 4-38). В текстах подобных структур анаграмма проявляется либо при активном участии других интертекстуальных элементов (в предлагаемом примере лексических), либо становится явной при учёте знаний о данном факте современников или биографических фактов. Анаграммы раскрывают содержание смыслового целого текста, составляя «сумму, итог, резюме» (346, с. 3-13). Это проявляется в стихотворении Д.Самойлова «Что-то вылепится из глины», которое посвящено творческому, порывистому и контрастному творчеству М. Цветаевой. Стихотворение не имеет названия, и читатель должен сам восстановить имя той, к кому направлено обращение.

Что-то вылепится

Из глины.

Что-то вылепится  
 Из камня.  
 Что-то выпишется  
 Из сердца.  
 Будь, как будет!  
 Не торопись!

В стихотворении нет прямого указания на имя, но читатель узнаёт его по словам-сигналам: в тексте находятся знакомые лексические элементы творчества М. Цветаевой. Слова камень, глина связывают самойловский и цветаевский тексты. У Цветаевой читаем:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -  
 А я серебрюсь и сверкаю!  
 Мне дело - измена, мне имя - Марина,  
 Я - бренная пена морская.

Слова-сигналы способствуют созданию перифрастического приёма, построенного на эффекте значимого отсутствия.

Многими исследователями поэзия Цветаевой определена как поэзия контрастная: «Диалектические позиции – доминантные черты её поэзии. Это поэтика предела, изменчивости, контраста» (105, с.85-94).

Поэзия Самойлова, по убеждению критиков И. Пруссаковой, А. Антокольского, П. Вегина, А. С. Чуприна – это сдержанная, «неторопливая беседа» (338, с. 3-7). Цветаева утверждает разнородность тем в поэзии, отмечает силу собственного поэтического слова: противопоставляя метафорически завуалированное отношение к поэзии различного рода, противопоставляя тем самым творчество «кого – то» и своё:

Кто создан из камня, кто создан из глины, -

А я серебрюсь и сверкаю!

Поэзия, определённая самой поэтессой как некая бытующая отдельно от других сущность, оказывается способной жить в каждом сердце:

Сквозь каждое сердце,  
Сквозь каждые сети  
Пробьётся моё своеволие....

Для Самойлова представляется ценным убеждение каждого индивидуального сознания, ощущается убеждённость в самодостаточности всякого поэтического мышления. Он уверенно заявляет:

Что-то вылепится  
Из глины.  
Что-то вылепится  
Из камня...

В строках Самойлова появляется бережное отношение ко всякой поэтической мысли. Он ненавязчиво убеждает в том, что всё проверяется временем:

Что-то выпишется  
Из сердца.  
Будь, как будет!  
Не торопись!

По словам В. Баевского, Самойлов не любил писать сразу, по «горячим следам» событий, в его поэзии главным оставалось свойство – всё переосмыслить, дать возможность проверить временем свои убеждения и взгляды (16, с. 225).

План аллюзий раскрывается в данном примере при помощи слов, принадлежащих двум текстам. Аллюзии, развёрнутые на литературной почве, представляют собою отношение к поэзии двух поэтов, образуя

интертекстуальное поле между текстами и диалог между творческими индивидуальностями. Взаимодействие произведений происходит через общую тему и раскрывает индивидуальный внутренний мир художников. Использование аллюзий как вида цитации способствует передаче идейной атмосферы, они необходимы для передачи взглядов субъектов на различные явления бытия. Аллюзии представляют собою целостное поле текста, из которого взяты, и при помощи которого развивают различные линии в творчестве поэта: сюжетные, тематические, идеологические, отражая при этом субъективный взгляд автора на проблему, затрагивают и раскрывают как явления чисто литературные, так и события исторические.

### ***2.3. Эпиграфы и их функции в творчестве Д. Самойлова***

Эпиграф, безусловно, является разновидностью «чужой речи», так как всегда взят из определённого источника и несёт с собою определённую информацию. В то же время, при целостном рассмотрении произведения он является элементом авторского текста. Данная интертекстуальная единица провоцирует создание эстетического напряжения «своё – чужое», где «своё» основано на «чужом» путём приобщения к «своему» «чужого», и тогда «чужое» становится «своим». Цель или роль эпиграфа по определению, закреплённому в литературном энциклопедическом словаре, – создать сложный образ, рассчитанный на восприятие также и того контекста, из которого эпиграф извлечён (368, с. 511).

Цитаты и эпиграфы играют роль маркеров в тексте. Цитата и сигнал цитирования однопородны, так как всегда отсылают к определённому тексту-источнику (референциальная функция эпиграфа).



Но роль эпиграфа отлична от роли цитаты тем, что основная его функция – ввести в текст цитату и сделать её узнаваемой.

З. Минц. отмечала: «Роль маркеров могут выполнять также цитаты низших, не-лексических уровней: заглавия, эпиграфы» (189, с. 399). В отличие от цитаты, эпиграф имеет определённое местоположение в тексте – находится перед текстом. Несмотря на различные маркеры, эпиграфы играют важную роль и выполняют одну из основных функций текста: способствуют созданию эстетического взаимодействия текстов.

Среди множества цитаций и реминисценций в творчестве Самойлова особое место занимают эпиграфы, функции которых чрезвычайно многообразны. Эпиграфы свидетельствуют об интегрированности культурных традиций различных эпох, поэтому они создают различные контексты, развивают сюжетные линии, жанровые, стилевые, отражают литературные или историко-культурные взгляды поэта.

Самойлов придаёт огромное значение связи между культурами в исторической действительности и отражению духовной сферы человека в ней. Изучение эпиграфов в творчестве Самойлова представляет огромный интерес в связи с интертекстуальной теорией, в которой новый взгляд на проблему цитации стал одним из ведущих.

В своём первом сборнике «Ближние страны» (1938-1958) Д. Самойлов помещает стихотворение «Дом-музей». Эпиграфом к стихотворению служат строки М. Ломоносова:

Потомков ропот восхищённый,  
Блаженной славы Парфенон!

Под эпиграфом нет подписи – прямой отсылки к источнику. Чуть ниже помещён другой эпиграф:

...производит глубокое...

Эпиграф имеет пометку: «Из книги отзывов».

В структуре текста нет ни одного личного местоимения, повествование ведётся от неизвестного лица. В первой строфе от лица повествователя представлены атрибуты быта. Вещественность, выведенная на первый план, представляет скромный быт поэта. Во второй строфе повествователь знакомит посетителей дома поэта с его портретами, где иронически представляет смысл спора учёных: блондином или брюнетом был поэт в молодости. При развитии сюжета за ценности выдаются мелочные вещи: любимое блюдо, любимый стакан поэта, диван. Эти бытовые мелочи затмевают главное: духовность и значимость творчества поэта, которые грубо отодвигаются на задний план невежей-экскурсоводом. Значительные моменты жизни поэта также не находят достойного места: вскользь сказано о вариантах поэмы, над которой работал автор, о вручении поэту медали, о годах его странствий.

Соотносясь с текстом, эпиграфы в своей взаимосвязи образуют лексический параллелизм, ориентируют читателя на восприятие сразу двух высказываний. Первый эпиграф сохраняет жанровую память оды своим лексическим составом, высоким слогом, своей торжественностью. По законам высокого жанра герой (в данном случае поэт) должен быть определён как высокая личность. Вопреки этому, в стихотворении отношение к нему отнюдь не возвышенное. Счастливые моменты его жизни: награждения за поэтические труды представляются буднично и скучно, бегло и скомканно, без почтения:

Вы устали? Уж скоро конец.

Вот поэта лавровый венец -

Им он был удостоен в Тулузе.

Этот выцветший дагерротип -

Лысый, старенький, в бархатной блузе -

Был последним. Потом он погиб.

Лавровый венец - высшая награда. В стихотворении Д. Самойлова этой уникальной вещью награждается «дагерротип»: лысый и старенький. Такое лексическое оформление противоречит всем правилам одического жанра. Это, естественно, не «восхищённый ропот потомков», не «блаженной славы Парфенон». Таким образом, в эпиграфе ярко выражены отношения рассогласования автора с общественным мнением о поэте. Эта установка воплощается в эпиграфе по принципу контраста, в чём и состоит его содержательно-концептуальная функция, выражающая отношения рассогласования эпиграфа и текста. Жанр оды не случайно использует Д. Самойлов, жанровая классическая торжественность оказывается важной в решении проблемы контрастного показа и для ориентировки читателя на убеждение старого поэта (архитектоническая функция эпиграфа). Рассогласование порождает иронический план, который усиливается к концу стихотворения, повествуя о смерти поэта. В таком оформлении уместной оказывается ироническая рифмовка: изречение – печенье, подчёркивающая ничтожность убеждений современного поколения.

Здесь он умер. На том канapé,  
 Перед тем прошептал изречение  
 Непонятное: «Хочется пе...»  
 То ли песен? А то ли печенья?  
 Кто узнает, чего он хотел,  
 Этот старый поэт перед гробом!

Завещание поэта, традиционно оставляемое последующим поколениям, грубо перечеркнуто обывательщиной, уничтожающей духовность поэта. «Хочется пе...» никак не предполагает – печенья и лексически не сочетается со словом высокого стиля «изречение». Этот параллелизм являет собой сатирическое отношение к бездуховности поколения. Самойлов уничтожает всякую возможность существования

нравственности в созданных им строках, он лишь показывает положительное отношение публики к материальным ценностям. Такое восприятие жизни толпой, противопоставленной поэту, вызывает отвращение и заставляет задуматься над тем, что требуется современному человеку. Приём умолчания позволяет домыслить читателю финал стихотворения и соотнести финальную фразу с эпиграфом: «производит глубокое...». Она остаётся недовысказанной. Конец высказывания является наивысшей точкой напряжения мысли, которая оценивается эпиграфом. Соединяясь, они создают общую тему, которая преподносится читателю через определённую направленность мысли поэта. Следовательно, эпиграф выполняет идейно-тематическую функцию. Словосочетание «производит глубокое» - является связанным и предполагает только одно слово: «впечатление», которое Самойлов не использует, оставляя это право читателю.

В сочетании между собой эпиграфы подобны диалогу. Они становятся способными отразить мышление «старого поэта» и мышление нового поколения, выразить концепцию автора, рассмотреть её в диахронном срезе и прийти к определённому выводу. Следовательно, основной функцией эпиграфов в данном примере мы признаём функцию концептуальную.

В сборнике «Дни» (1963-1970) печатается стихотворение Самойлова «Смерть поэта», посвящённое А. Ахматовой. В нём цитируются строки из стихотворения Державина:

Что ж ты заводишь  
Песню военну,  
Флейте подобно,  
Милый снегирь.

В поэтической традиции птица – это поэт. Эпиграф-обращение в данном примере является своеобразной предысторией в аллегорической

форме, которая даёт представление о житетворчестве поэтов всех времён. Как правило, «военна песнь» - песнь неугодных власти поэтов. Для современников Д. Самойлова, переживших тяжкие времена репрессий, данный эпиграф говорит о многом. Литература в жестокое репрессивное время служила чисто идеологическим целям политиков. Аллюзия, представленная именем А. Ахматовой, даёт весь комплекс черт её поэтического творчества. Всплывают темы и образы, рассматриваемые ею в процессе жизни, говорится об оппозиционных настроениях поэта к сфере политики. В этом проявляется характерологическая функция эпиграфа. Первые строки стихотворения повествуют о том, что удача, успех, богатство и слава не сопутствовали поэту из-за «военных убеждений», суть которых раскрывается в седьмой строфе:

Ведь ещё не успели стихи,  
Те, которыми нас одаряли,  
Стать гневливой волною в Дарьяле  
Или ветром в молдавской степи.

«Гневливая волна» представляет параллелизм с понятием одаряющих стихов, несущих в себе воспеванье страны и народа. Здесь начинает оформляться традиционная революционная линия, сближающая образ А. Ахматовой с поэтами-борцами предшествующих времён: Державина, Пушкина, Лермонтова. Воплощение в снегиря Царскосельского сада требовало от поэта множества жертв, на которые Ахматова шла сознательно и намеренно:

Ведь она за своё воплощение  
В снегиря Царскосельского сада  
Десять раз заплатила сполна.  
Ведь за это пройти было надо  
Все ступени рая и ада.

Чтоб себя превратить в певуна.

Эпиграф, привнесённый из текста Державина, несёт в себе семантику вопроса, обращённого к А. Ахматовой. Он предваряет её судьбу, выполняя содержательно-фактуальную функцию, и развивает тему предназначения ахматовской поэзии, воплощая при этом идею народности.

Стихотворства тяжёлое бремя

Прославляет стоусое время.

Идейно-тематическая функция эпиграфа заключается в выделении того огромного вклада, который внесла Ахматова в поэзию:

Всё на свете рождается в муке -

И деревья, и птицы, и звуки.

И Кавказ, и Урал. И Сибирь.

И поэта смежаются веки.

И ещё не очнулся на ветке

Заревой Царскосельский снегирь.

Подчёркивается необходимость начатого дела в поэзии – говорить и доносить до народа правду жизни и справедливости. У Самойлова созревает вывод: дело поэта в таких важных вопросах должно иметь продолжение. Следовательно, хотя эпиграф находится в положении вопроса ко всей структуре текста, он проникается отношениями согласования и выполняет сразу целый ряд функций: характерологическую, содержательно-фактуальную, идейно-тематическую. Так, на примере державинского текста, Самойлов утверждает особенное отношение поэта к власти. Поэта при этом он представляет как самоотверженного, готового ради политических убеждений на любые муки.

Обратимся к эпиграфу, помещённому перед стихотворением «Ночной гость» в сборнике «Весть» (1974-1978). Строки заставляют

читателя вернуться к произведениям Пушкина о Чаадаеве. Эпиграф дан в качестве обращения: «Чаадаев, помнишь ли бывшее?»

В. Баевский утверждает, что данный эпиграф в каком-то смысле помогает представить стихотворение о посмертном явлении Пушкина Чаадаеву (16, с. 54).

«В ночном госте» переплетается реальное и фантастическое. В стихотворении дано новое осмысление труда поэта, и оно показано через долгий жизненный путь в рамках вечности. Отсюда и образ Алеко, внезапно всплывающий во сне поэта, и образ поэта Улялюмова. Образы даны в призрачно-изменчивом состоянии, окутанные пеленой сна. «Чужие» образы лишь напоминают об источнике, из которого они были взяты. Образ Алеко из творчества А. Пушкина оказывается почти не узнаваемым. Автор и сам начинает сомневаться в том, что видит именно его:

Где-то этого человека

Я встречал. А может быть – нет.

Поэт Улялюмов спит, а не пишет стихи. Мотив сна Д. Самойлов использует для описания процесса погружения героя в статику, временная остановка активной жизненной деятельности в композиции произведения противоречит тому образу жизни, который был привычным для молодого романтического героя Пушкина:

Чаадаев, помнишь ли бывшее?

Давно ль с восторгом молодым

Я мыслил имя роковое.

В стихотворении Д. Самойлова герою свойственны такие качества, как спокойствие, уединение и сон. Самойлов противопоставляет и значение символов своего произведения символам того текста, что явился источником «Ночного гостя». Метель у него уже не символ бурных событий или исторических изменений, а символ уюта:

Дом по крышу снегом укутан,  
И каким-то новым уютом  
Овекает его метель.

По утверждению М. Бахтина, символ не может быть двусмысленным, и он не может также предполагать существенного отношения к чужому слову. «Многосмысленность символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своём слове. Как только в эту игру символа врывается чужой голос, чужой акцент, возможна иная точка зрения: поэтический план разрушен» (23, с. 112).

Через сновидения Самойлов решает и гносеологические вопросы: его интересует положение человека в мире, его роль в историческом процессе. Поэт рассуждает о временном и вечном, о способах и границах познания. Именно с этой целью Самойлов смещает все временные пласты, и в его произведении совмещается реальное с ирреальным, воображаемое и сущее, всё то, что находится за гранью познания. Свои мысли он вкладывает в уста героя – Алеко:

Мне забавно времён смещение  
Ведь любое наше свершение  
Независимо от времён.

.....

Ничего не прошу от века,  
Кроме звания человека,  
А бессмертье и так дано.

Если для мечтаний в романтический период творчества Пушкина главным в его поэзии являлось кипение жизни и призыв к изменениям в её сфере так же, как и для Алеко, то размышления Д.Самойлова о поэзии в шестидесятые годы останавливались на простом и главном: на



желании называться «человеком», быть им. А творчество поэта, по его мнению, даст свои результаты - сделает человека бессмертным.

Возникновение реминисцентного поля выявляет общие тенденции в обращении Пушкина к Чаадаеву:

Любви, надежды, тихой славы  
Недолго нежил нас обман,  
Исчезли юные забавы,  
Как сон, как утренний туман.

Ранние желания сменились зрелыми рассуждениями в стихотворении Д. Самойлова. Так же, как и Пушкин, Самойлов утверждает недолговечность всего преходящего, приравнивая его к сновидениям, рано или поздно заканчивающимся, но в стихотворении не дано однозначных выводов, существует лишь намёк на то, что всё содержание стихотворения есть суть сновидений Анны:

Анна спит. Её сновиденья  
Так ясны, что слышится пенье  
И разумный их разговор.

Общение живых и мёртвых, поэта и героя говорит о том, что всё происходящее перед глазами – сон. Это Самойлов утверждает только в последней строфе:

Наконец, сновиденья Анны  
Задремали, стали туманны,  
Растеклись по глади реки.

По существу это размышления о бытии, которые противопоставлены бытию Пушкина и Чаадаева. «Былое» противопоставлено уюту и сну. В данном случае эпиграф является идеологической характеристикой персонажей. Образ Алеко изменчив, включает в себя черты, присущие различным героям. Автор ведёт с ними беседу, с каждым в отдельности, и делает свои заключения из

каждого конкретного разговора. В этом случае функцию эпиграфа можно признать как метатекстовую, так как широкая культурная параллель воссоздаёт в памяти читателя быт, атмосферу и культурные традиции предшествующего поколения человечества.

В поэме «Ближние страны» Д. Самойлов соотносит своё повествование о последних днях войны с фразой А. Пушкина «Я возмужал среди печальных бурь». Эпиграф является предысторией и определяет сюжет поэмы, выполняет содержательно-фактуальную функцию. Развитие темы определяет сюжетно-тематическое развитие.

Насыщена эпиграфами повесть «Юлий Кломпус». Ко всему произведению даётся эпиграф, взятый у Лермонтова из его стихотворения «Кинжал»: Он нужен был толпе, как чаша для пиров,/ Как фимиам в часы молитвы.

Роль поэта, таким образом, приравнивается к силе, воспроизводимой оружием во время сражения. Необходимость бытия поэта в обществе - матрица сюжета в произведении Д. Самойлова. Перед первой частью произведения эпиграф даётся к первой главе из произведения Пастернака, когда поэт восклицал:

Я говорю про всю среду,  
С которой я имел в виду  
Сойти со сцены. И сойду.

Эпиграф ко всей повести выполняет тематизирующую функцию, развивая сложную и многоплановую тему «Поэт и толпа». Как бы ни воздействовали слова поэта на толпу, поэт должен быть нужным, как оружие, - надёжное, беспорочное. Лермонтов, отмечая утрату назначения кинжала, приравнивает его к бездейственной и ненужной вещи в конце стихотворения. «Кроме того, мотив кинжала конкретизирован у Лермонтова образом лирического субъекта —

странника, который у читателей, да и у самого автора, ассоциировался с личностью поэта» (96, с. 70).

Теперь родных ножон, избитых на войне,  
Лишён героя спутник бедный,  
Игрушкой золотой он блещет на стене -  
Увы, бесславный и безвредный.

Вспоминая о лучших временах, когда кинжал имел огромное значение в жизни горца, Лермонтов возводит сущность оружия до уровня божественного и снова соотносит этот образ с образом поэта:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойцов для битвы,  
Он нужен был толпе, как чаща для пиров,  
Как фимиам в часы молитвы.

Композиционно стихотворение Ю. Лермонтова разделено на две части. В первой говорится о кинжале и его предназначении, во второй - о роли поэта для толпы. Проследим лермонтовскую параллель в творчестве Самойлова. В первой части поэмы Самойлова представлен Юлий как поэт, на которого равняется толпа, он для неё служит своеобразным компасом и является значимым.

Мой друг – приятель Юлий Кломпус  
Когда-то был наш первый компас,  
Наш провозвестник и пророк.

Видим, что в семантическом поле текста появляются черты и пушкинские убеждения. Пророк – слово-сигнал, возвращающее читателя к пушкинскому тексту, в котором отмечалось главное предназначение поэта-пророка - «глаголом жечь сердца людей». В самом начале стихотворения Юлий Кломпус предстаёт в восприятии читателя подобно пушкинскому пророку, представляется в божественном ореоле. Во второй части – он обычный влюблённый человек.

Герой с красавицей Алёной  
 Провёл однажды вечер длинный,  
 Где рассыпал свои глаголы  
 И жёг бенгальские огни  
 Своей ненужной болтовни.

Пушкинская цитата «глаголом жечь сердца людей» оказывается имплицитной, и каждое слово цитаты имеет в тексте Самойлова своё новое лексическое окружение, свой семантический круг. Так, глаголы являются рассыпанными в любовной страсти и направлены только на выражение чувств героя. Метафора «жёг бенгальские огни» имплицитно в выражении «светит, но не греет», показывая тем самым противоположность жгучему пушкинскому глаголу пустого блеска.

В тексте Самойлова мысль образуется при сопоставлении текстов предшественников, при своеобразном сближении понятий: «кинжал-игрушка» у Лермонтова, когда он теряет своё предназначение, «поэзия-игрушка» у Самойлова, когда она оказывается не жгучим пушкинским глаголом, а яркими, но холодными бенгальскими огнями.

Подшучивая над героем, Самойлов показывает финал его поэтической деятельности в конце произведения, в главе «Эпилог»:

Удачно выдержавши конкурс,  
 Стал где-то кем-то Юлий Кломпус.

Отталкиваясь от лексического строя стихотворения, можно заключить, что неопределённые местоимения «где-то», «кем-то» определяют сущность поэта как нечто не оформившееся и противопоставляют его положение в начале произведения и в его итоге. Самойлов так же, как и Лермонтов, на фоне противопоставления частей произведения раскрывает значимую для него тему. Эпиграф Лермонтова, относящийся ко всему произведению Самойлова, выражает

общую мысль и развивает общую тему о значимости поэта для общества. Тексты взаимопроникают друг в друга в тематическом отношении. Текст Пушкина с видоизменённой цитатой является одной формулой, по которой шла разработка темы о предназначении поэта. Самойловым доказывается, что отступление от нравственных и идейных норм и установок оказывается чреватым для поэта: его поэзия превращается в ложную, никому не нужную. А сам поэт уже теряет право именоваться поэтом, он становится не более как «кем-то». Эпиграф Лермонтова, говорящий о необходимости действенного поэтического слова и его утраты при определённых обстоятельствах, тематически и идейно находится в отношениях согласования с текстом Самойлова. Традиционный взгляд Пушкина на эту проблему, явившийся основой для создания последующих текстов, определил собою своеобразный канон, следовать которому должен каждый истинный поэт. Таким образом, функцию эпиграфа можно рассматривать как метатекстовую, воплотившую в себе идеи культурно-исторического контекста.

Два эпиграфа перед текстом утверждают две основные мысли. После эпиграфа, взятого из стихотворения Лермонтова, Самойлов сразу же приводит слова Пастернака:

Я говорю про всю среду,  
С которой я имел в виду  
Сойти со сцены. И сойду.

Ключевое понятие Пастернака «Мы были музыкой во льду» Самойлов понимал как «музыку среды». Образ поэта, сформированный средой, выводит Д. Самойлов в повести. Эпиграф находится в противоречии с текстом, утверждая факт несостоявшегося поэта, не имеющего силы воздействия на толпу. В книге «Памятные записки» Самойлов писал: «Счастлив тот, кто может воскликнуть: «Мы были

музыкой во льду» (270, с. 373-375). Ибо он понимал это явление как продолжение силы воздействия поэтических убеждений. Юлий Кломпус оказался далёким от музыки среды и сошёл со сцены. Здесь явное взаимодействие проявляется между эпиграфом и названием главы: «Собиратель самоваров». Таким образом, уже в начале повести поэтом даётся определение персонажу: он больше собиратель, чем поэт. В конце произведения автор пытается найти положительные стороны в действиях Юлия, но эта попытка превращается в иронию:

И всё ж, хотя мы разошлись  
 Так непонятно, но могу ли я  
 Совсем изъять из жизни Юлия  
 И эти дни, что пролились!  
 И музыку, и песни эти!  
 И этот смех, и этот жар.

Ирония автора усиливается показом истинных реалий в стихотворении, ставших составной частью жизни Юлия:

А трёхнедельный самовар  
 Пылится на моём буфете.

Пародийное изображение поэта представляется в гиперболизированном свете, а философский вывод, заключённый в последней строфе, предполагает утверждение первенства обязанностей перед средой:

После обязанностей права  
 Хотели мы. Но – мысля здраво -  
 Обязанности выше прав.  
 Скажите, разве я не прав?

Во второй части повести с названием «Сюжет» заголовок и эпиграф выполняют сюжетно-тематизирующую функцию. Л. Бельская отмечает: «В стихотворной повести «Юлий Кломпус» обыгрываются пушкинские

строки: «Поздно ночью из похода / Воротился воевода», - самыйловский герой вынужден спастись из спальни чужой жены, ибо вернулся её муж» (27, с. 6). Эпиграф развивает сюжет и показывает низость поведения поэта, где долг, обязанности и права никак не согласуются. Поэт бежал, а после: ... наш славный Юлий умирал.../ Но он не умер. Метафорическое «умирал» следует понимать как «не состоялся». Д. Самойлов писал, что он в повести передал атмосферу «Присикаков» (кружка Тимофеева), повесть имела реальную основу, и вся ирония, направленная на несостоявшегося и слабохарактерного героя Юлия, на самом деле обличала новую поэтическую школу, не сумевшую стать «музыкой во льду».

Мы рассмотрели роль эпиграфов в творчестве Д. Самойлова и отметили их разнообразные функции: содержательно-концептуальную, архитектурную, идейно-тематическую, характерологическую, метатекстуальную, содержательно-фактуальную. На основании этого мы можем отметить, что Д. Самойлов продолжает традиции классиков русской литературы. Развивает темы, образы, идеи культуры. Возводит свою поэзию на фундаменте классиков.

С помощью эпиграфов, взятых из произведений различных авторов, Самойлов создаёт целостную систему культуры, выстраивая ассоциативные ряды в контексте эпох. Привычная для всей мировой поэзии цитация играет в художественной системе каждого поэта смысловую роль. Всякое произведение уподоблено физиологическому раствору (выражение Ю. Лотмана), в котором живут и продолжают жить и саморазвиваться образы, темы, идеи мировой культуры.

Л. Гинзбург придавала огромное значение использованию эпиграфов авторами произведений. Она по этому поводу писала: «Чужие слова всегда находка – их берут такими, какие они есть: их всё равно нельзя улучшить или переделать. «Чужие слова», хотя бы отдалённо и

неточно выражающие нашу мысль, действуют как откровение или как давно искомая и обретенная формула. Отсюда обаяние эпиграфов и цитат» (74, с. 112).

Д. Самойлов с большим искусством и тонким чувством эстетического и нравственного начала передает «формулы» литературы, обогащая их новым смыслом. В эпиграфах он видит способ закрепления всеобщего литературного единства. Именно эпиграфы дают возможность поэту влить своё творчество в контекст эпох, постоянно утверждая соборность как главный принцип жизни всего человечества.

Анализируя тексты Самойлова и учитывая замечание Бельской о частом использовании поэтом именно пушкинских эпиграфов, мы отмечаем, что творчество поэта было сопряжено самым тесным образом с творчеством Пушкина. Рассмотренные нами примеры позволяют дополнить этот список именами Лермонтова, Пастернака, Ахматовой (часть третья).

#### ***2.4. Реминисценции как способ генерализации новых смыслов***

Каждое художественное произведение – это факт культуры, где сосредоточиваются в одном фокусе духовный опыт предшественников, художественно-философские воззрения писателя и помещаются в определенный социо-культурный контекст.

Опора на предшествующий художественный опыт, на традиции представляется важной в такой же степени, как и опора на опыт исторический. Авторы художественных произведений используют понятия, образы, идеи, мотивы предшественников, ставшие достоянием культуры. В изучении этого вопроса особенно важна роль реминисценций, предполагающих обсуждение «своего» и «чужого» и составляющих существенную разновидность неавторского слова.



Существует множество разновидностей реминисценций, но при всем их многообразии «разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за «чужим» словом услышать авторское» (20, с. 112).

Область реминисценций гораздо шире области цитат. Если цитатой мы называем точное, дословное воспроизведение, заимствование «чужой» речи, то реминисценция (от позднеелатинского *reminiscentia* – воспоминание) позволяет воспроизвести черты, наводящие на воспоминания о других произведениях. Реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя (368, с. 322). Реминисценции отражают мировоззрение поэта, так как выводят текстовые плоскости на сходный уровень только благодаря наличию общего смыслового элемента. Д. Самойлов часто прибегает к использованию реминисцентных смыслов в своём творчестве, вступая тем самым в диалог с предшественниками. Рассмотрим стихотворение «Начало зимних дней» (1938-1958г.). Оно ассоциируется с пушкинским стихотворением «Осень». Читаем у **А. Пушкина**:

Унылая пора! Очей очарованье!

**У Д. Самойлова:**

Прекрасная пора – начало зимних дней!

Уже начало самоеловского стихотворения предвосхищает рассказ лирического героя о времени года. Восхищение осенью выразил А. С. Пушкин в своем стихотворении, которое явилось генезисом мысли Д. Самойлова. В поэтическом диалоге задача решена художниками по-разному, но мысль несет в себе светлое и восторженное описание любимых дней осени у А. С. Пушкина и зимы у Д. Самойлова. Противопоставленность смысла двух предложений – «Унылая пора!» и «Очей очарованье!», предполагающая слияние чувства печали и радостного высокого наслаждения у А. С. Пушкина, устранена как

поэтический прием у Д. Самойлова. Но в линейном изображении Д. Самойлова картина «прекрасных дней» представлена так же светло и поэтизировано, просматривается то же простое и естественное бытие как своеобразная норма жизни, которые и обуславливают то спокойствие духа, когда пробуждается истинная поэзия. Создавая пейзажи, поэты передают лирические настроения: впечатление от внешнего мира. Следуя традиции А. С. Пушкина, представляющего перед нами мир природы в чрезвычайном многообразии в конкретных проявлениях природного бытия Д. Самойлов дает ту же зарисовку пейзажа. В стихотворении «Начало зимних дней» передана та же гамма цветов: черно-зеленый лес, дано описание реки. Вспомним у А. С. Пушкина:

Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит.

По сути, Д. Самойлов дает зарисовку зимы со всеми теми атрибутами и явлениями, которые мы находим в пушкинском творчестве, в его разных произведениях. Описание А. С. Пушкиным первого снега в произведении «Евгений Онегин» дается через комментирование автором того, что увидела Татьяна:

Деревья в зимнем серебре,  
Сорок веселых на дворе.  
И мягко устланные горы...

Описание зимнего пейзажа у Д. Самойлова дается от автора:

Стою и слушаю: какая тишина,  
Один лишь ворон каркнет троекратно  
И, замахав неряшливым крылом,  
Взлетит неторопливо над селом...

Сорока и ворон, оживляющие зимнюю природу, останавливают на себе взгляд созерцателя, реально представляют картину быта и

природы. Стихотворение Д. Самойлов заканчивает рассуждением о Кавказе:

Люблю пейзаж без диких крепостей,  
Без сумасшедшей крутизны Кавказа,  
Где ясно все, где есть простор для глаза, -  
Подобье верных чувств и сдержанных страстей.

Явная переключка последних четырех строк с «Кавказом» (1829г.) Пушкина – результат осмысления Д. Самойловым пушкинской оценки природы Кавказа:

Кавказ подо мною. Один в вышине.  
Стою над снегами у края стремнины;  
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,  
Парит неподвижно со мной наравне.  
Отселе я вижу потоков рождение  
И первое грозных обвалов движение.

На первой взгляд, эта оценка включает в себе некую противоположность в восприятии пейзажа А. Пушкиным и Д. Самойловым. Пушкин восхищается величием Кавказа, а Самойлов предпочитает сдержанность и простоту простора. Однако главным в основе лирики как у А. Пушкина, так и у Д. Самойлова оказывается не изолированное чувство, а реальный человек с его внутренними чувствами, возникшими в результате воздействия на него природы.

Из вышесказанного следует, что текст Д. Самойлова взаимодействует с несколькими текстами А. Пушкина и находится с ними в отношениях согласования, утверждая тем самым пушкинский принцип находить прекрасное в обыденном. Реминисценция явилась частью содержательной формы литературных произведений и отразила отклик Д. Самойлова на творчество Пушкина во всем своем разнообразии.

Обращаясь к текстам А. Пушкина, вступая с ним в диалог, Д. Самойлов продолжил линию традиционной русской реалистической литературы, – поставив в центр восприятия всех явлений человека с его чрезвычайно богатым мировосприятием и глубоким осмыслением впечатлений, полученных от явлений бытия природы. Обобщая взгляды Пушкина в разных стихотворениях, Самойлов создаёт свою пейзажную зарисовку, созвучную с фрагментарными впечатлениями А. С. Пушкина. Поэт под воздействием А. Пушкина не только собирает новый образ прекрасного: времени года, зимнего утра, первого снега, величия Кавказа, но и выражает истинно национальные чувства в стихотворении «Начало зимних дней». И. П. Шишкина рассматривает развитие каждой национальной литературы в её связи с наследием, традицией, с использованием художественного опыта писателей предшествующих поколений и литературных течений (341, с. 38).

Д. Самойлов вводит в свою поэтическую систему традиционные мотивы, сюжеты, темы. Одной из таких тем явилась тема предназначения поэтического слова и его воздействия на человека. В стихотворении «Вдруг странный стих во мне родится» (1974) поэт свой вывод рифмует с тютчевским выражением в стихотворении «Silentiūm».

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?  
Мысль изреченная – есть ложь.  
Тютчев (1830).

Самойлов пишет:  
Вдруг странный стих во мне родится,  
Я не могу его поймать.  
Какие-то слова и лица  
И время тает или длится.

Нет! Не возможно научиться

Себя и ближних понимать.

Стихотворения Тютчева и Самойлова объединены одной мыслью: невозможно понять себя и другого.

Как известно, Тютчев считался в поэзии шеллингианцем. По теории Шеллинга, абсолютная идея представляет жизнь идеи, тождественную жизни материальной. Но Тютчев-поэт мыслит поэтическими категориями. Духовная жизнь тяготеет к бесконечности, материальная же ограничена. Называя материальное явление, слово не раскрывает полностью его духовную сущность, а обращается в дух сущности, что-то теряет в выражении материальном. Так возникает конфликт в словесном поэтическом творчестве.

А. И. Журавлева говорит о том, что стихотворение Тютчева является образцом сокровенной внутренней жизнью человека, бросает вызов пушкинскому канону (102, с. 68).

Пушкин, подобно пророку, знает лишь одну истину: исполнившись волей Божьей, «глаголом жечь сердца людей». У Тютчева мысль не воспринимается однозначно теми, к кому она направлена. Если мысль воспринимается как ложь, то не следует ее выражать. У Самойлова же слово оказывается освященным несколько иной традицией духовных потребностей: «... для посторонних глухо слово и утомителен рассказ». Слово, по мнению Самойлова, должно произноситься в урочный час, приобрести моральные свойства, явиться категорией нормы в общении между людьми, но не назиданием. Все же мысль, не дошедшая до собеседника в полном объеме, является нарушением порядка связи: «стих родится», но нельзя его «поймать». Об этом писал О. Мандельштам - о незавершенности звучания слова:

Она еще не родилась,

Она — и музыка, и слово,

И потому всего живого не нарушаемая связь.

«Silentiym» (1910).

Цитата Тютчева, поставленная Мандельштамом в сильную позицию (в заглавие), определила основную мысль текста. У него молчание – необходимая первооснова бытия.

Да обретут мои уста  
Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!

Если Мандельштам чувствовал нарушение порядка связей в недовысказанности, но все-таки принимал его за норму, то Самойлов, размышляя о слове, направленном к собеседнику, ищет альтернативную развязку, идя по тропе предшественников: Пушкина и Тютчева. Он не приемлет точку зрения Мандельштама в полном объеме, диалогические отношения возникают у Самойлова по отношению к собственному высказыванию, что является результатом глубокой внутренней мысли.

Поэзии Самойлова всегда было необходимо звучание. Даже в свободной разработке тем ему нужно было слышать музыку стиха, нужна ему музыкальная чеканность, четкость, что проявилось в стихотворении «Не исповедь, не проповедь». Здесь он использует строгую форму классического ямба.

Не исповедь, не проповедь,  
Не музыка успеха –  
Желание попробовать,  
Как отвечает эхо.

Пушкин создал «Эхо», явившееся своего рода ответом на собственного «Пророка» и воспринимающееся как диалог поэта с самим собой. В «Пророке» поэт получил дар понимания природы, дар творчества, в «Эхо», по словам Достоевского, он уже «на всё

откликнувшийся поэт», который своим сверхчутким зрением, слухом, сердцем воспринимает весь мир. Образ эха, взятый, безусловно, из мира природы, становится символическим, перерастая рамки природного явления. Теперь цель поэта – откликаться на все события времени, но, как это бывает часто, поэт не получает ответа, и тогда чувства лирического героя находят отражение в грустных строках:

Тебе ж нет отзыва....Таков

И ты, поэт!

Эволюция взгляда на поэтическое творчество происходит у каждого поэта, произошла она у Тютчева. Через двадцать лет после написания стихотворения «Silentium» он пишет другое (1850), в котором задача поэта представляется ему иначе. Снова философски-символические образы природы задействованы в эстетической структуре произведения, и становится ясно, что тема поэзии преобразует эти образы в символы, развивая одну большую метафору.

Среди громов, среди огней,  
Среди клокочущих страстей,  
В стихийном пламенном раздоре,  
Она с небес слетает к нам -  
Небесная к земным сынам,  
С лазурной ясностью во взоре -  
И на бушующее море  
Льёт примирительный елей.

(«Поэзия», 1850.)

Поэт через эстетическое чувство пытается примириться с действительностью и утихомирить клокочущие страсти. Вот в чём, по Тютчеву, предназначение поэта.

Ориентируясь на взгляды предшественников, Самойлов в дневниковых записях от 29.12.1962 пишет: «Поэзия Пушкина есть

чистое выражение духовного опыта, опыта чувств и мыслей. Он зависим, когда этот опыт накапливается, ибо рождён его выражать». Самойлов понял, что слово всё-таки должно быть выразимым. Вслед за этим убеждением он воспринимает пушкинскую позицию как образцовую, что и выражает в стихотворении «Надо себя сжечь» (1974-1978).

Надо себя сжечь  
И превратиться в речь.  
Сжечь себя дотла,  
Чтоб только речь жгла.

Слово должно быть действенным, и поэт уже сам принимает пушкинское мироощущение и возвращается к Пушкину, к его убеждениям, воздействуя через эстетическое начало на окружающий его мир. Тема «Молчание» приобрела в творчестве Д. Самойлова статус обобщения, явилась своеобразным выводом, основанным на размышлении нескольких, уже существующих в поэтическом мире, мнений.

Обратимся к стихотворению «Вместо вступления». Оно не имеет даты написания, но Ю. Ефремов полагает, что оно создано в шестидесятых годах. Эту датировку он приводит на основании наличия сталинского выражения в тексте Самойлова: «Вы лично». Стихотворение написано в пародийном плане, направленном против политической системы сталинского времени. Речь в стихотворении идёт не о возможности, а о необходимости молчания. Самойловым были усилены идеологические и эстетические поиски при написании произведения. Такие поиски были свойственны и предшественникам Самойлова, ведь роль поэтического слова всегда зависела от цензуры. Естественно, вставал вопрос об отражении реального положения дел, и



каждый художник выражал это положение в такой мере, в какой это было возможно.

Пушкинское и тютчевское начало переплетаются, включаются в новую идеологическую и художественную систему Самойлова. Взгляды поэта представляют собой диалог к собственной системе, к своим высказываниям, что, по мнению Бахтина, возможно, «... если мы как-то отделяем себя от них, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем или разделяем своё авторство» (20,с.247). Пародийный план представляет для этого наибольшую возможность. Для чёткого выражения мысли Самойлов избирает просторечную лексику:

Трудна задача у творца -  
 На столько строк ни грамма мата.  
 Ей богу, очень трудновато  
 Одним глаголом жечь сердца.

Как продолжение пушкинской убеждённости в том, что творец, цензор и политический строй находятся в определённых отношениях, явилось стихотворение Самойлова. Автор употребляет в стихотворении слова Сталина: «Вы лично», включает в него выражение Пушкина: «Глаголом жечь сердца людей» и заканчивает его цитатой Тютчева, соглашаясь с ним:

Мысль изречённая есть ложь...  
 Да, Тютчев прав, едрена вошь!

Сущность вопроса о назначении слова стала рассматриваться в рамках культуры и политики. Самойлов утверждает действенность поэтического слова. По его мнению, сила слова и его чёткость способствуют яркому выражению мысли, если же слово «обезоружено», то и мысль остаётся неоформленной. Значение рассуждений поэта идёт по пути прямого заимствования мыслей предшественников, но тема у Самойлова в его стихотворении приобретает статус обобщённого

вывода, явившегося результатом имеющихся в поэтической традиции формул и тоталитарного строя в современной ему действительности.

Обращение Самойлова к традиционным темам всегда связывается с современностью и прослеживается на всех этапах его творчества. Такую приверженность можно расценить как желание поэта внести свою лепту в извечные проблемы поэзии.

Продолжая традиционную в русской литературе тему неразделённой любви, поэт уже на раннем этапе творчества обращается к текстам классиков.

В стихотворении «Ревность» можно выделить интертекстуальное взаимодействие нескольких текстов. Форма поэтического высказывания в стихотворении – монолог от первого лица. Семантические центры стихотворения «Я» - «ОНА». Между «Я» и «Она» нет связи. Положение, что любовь выступает всегда как разрыв, было характерно для русской романтической традиции от Лермонтова до Цветаевой (173,с.160-164). Синтаксическая конструкция первой строки подтверждает эту схему и, задавая оппозицию в положении между «Я» - «ОНА», придаёт инерцию тексту. Три нераспространённых предложения придают динамизм изложению, отражают быструю смену событий.

Я влюблён. Мне пятнадцать. Она холодна.

Хотя герой принимает решение не идти «на рождение», его чувства противоречат ему. Герой откровенничает с читателем:

Жить мне не вмоготу. Испиваю до дна

Нелюбовь, одиночество и унижение.

Нагнетание трагизма продолжается за счёт традиционного включения в текст зарисовки вечерней зари. Индексальный знак пожара передаёт тревогу, трепетность чувств, сожаление и не позволяет герою вырваться за пределы горьких ощущений. В природе пылающая

багрово-красная картина сменяется описанием волшебного мира ночи. Контекстуальная семантика последней строки, третьей строфы, реализует вторичный смысл поэтического текста по отношению к чувствам лирического героя; пылкие страдания не угасают, они лишь иногда переходят в другое состояние – медленно тянущиеся и горькие минуты одиночества:

Над дворами сгорает заря на Москве  
 Наблюдают пожар каланча на Сущёвке.  
 Опускается сумрак. Как при волшебстве,  
 Фонарей загораются длинные чётки.

Словосочетание «длинные чётки» имеет сходную семантику со стихотворением «Чётки» А. Ахматовой, использующей в своём творчестве мифологемы и символы. Чётки Ахматовой – символ слёз и горечи людей, нанизанные на длинную нить жизни (17, с. 121-130).

У Самойлова чётки - это символ многочисленных переживаний, воплотившихся в образах окружающих его предметов. Время тянется невероятно долго. И вот, наконец, - Самотечный, а там:

Над снегом горит высоко, как звезда,  
 Золотое окошко, висящее в небе.

Метафоры, следующие одна за другой, говорят о силе страстной и возвышенной любви. Окошко такое же недостижимое, как и звёзды, и небо, и любимая. Чувство порождает ощущение огромного пространства, которое оказывается невозможным для преодоления. Оно имеет только две возможные точки: там и здесь.

Анафоры 1, 2, 3, 4 строк усиливают чувство любви. Важными оказываются 1 и 2 строки четвёртой строфы в смысле пересечения семантических полей Самойлова и Лермонтова. Так, Самойлов пишет:

Там она. Там на тюле её силуэт.  
 Там счастливый соперник ликует над чаем.

Она и её силуэт уравниваются архисемой - «люблю всё, что её окружает», всё, что принадлежит ей, всё, что есть частица её. Прежде такой приём использовал в своём творчестве Лермонтов. По замечанию Ю. Лотмана, тема замещения была широко использована Лермонтовым, у которого «реальная любовь очень часто – всего лишь замена иного, невозможного чувства» (173, с. 165).

Нет, не тебя так пылко я люблю,  
 Не для меня красы твоей блистанье:  
 Люблю в тебе я прошлое страданье  
 И молодость погибшую мою.

М. Ю. Лермонтов. «Нет, не тебя так пылко я люблю»

Или:  
 Расстались мы: но твой портрет  
 Я на груди своей храню;  
 Как бледный призрак лучших лет,  
 Он душу радует мою.

Продолжая традицию, Д. Самойлов трансформировал понятие «замещение» в понятие «совмещение». По существу для лирического героя Самойлова его возлюбленная и тень её – одно и то же, как две данности, образующие одно целое, ему дорога даже тень.

Чувствам героя нет отзыва, и он находит решение – мстить. На миг воплощается он в созданном им самим ирреальном мире грёз, где представляет себя победителем, въехавшим в город на белом коне, а соперника - жалким и низким. И вот тогда его любимая плачет, жалея о том, что осталась с неудачником. Перед глазами героя возникает образ любимой в слезах, а образ соперника представляется в растерянности. И герою ничего не остаётся делать, как согласиться с той мыслью, что слёзы и любимая совсем не совместимы. Он восклицает так, как восклицал Пушкин в стихотворении «Я вас любил», в котором желает

любимой, уходящей от него, только счастья. Воскликает так, как восклицал Маяковский в стихотворении «Лиличке».

Дай, хоть последнею нежностью выстелить

Твой, уходящий шаг.

Таким образом, желать любимой, которая уходит, счастья, - стало способом разрешения трудной задачи в любовном треугольнике. В этом отношении Самойлов продолжает традиционную линию классиков русской литературы и дополняет её ещё более широкой гуманностью. Его лирический герой, любящий всё, что окружает любимую, распространяет свою гуманную кару не только на предмет своей любви, но и на своего соперника, и звучит эта кара, как благословение:

Лишь одною любовью могу покарать:

Будь счастлива, любимая! Будьте счастливы!

Совмещение реминисцентных полей разных текстов говорит о наличии диалога между поэтическими системами А. Пушкина, Ю. Лермонтова, В. Маяковского, А. Ахматовой. Рождение смысла, полученного при обсуждении темы неразделённой любви, явилось результатом межтекстового взаимодействия. Традиционные воззрения на проблему различных авторов в своём соединении дают полную и законченную картину отражения внутреннего мира героя с максимальной полнотой и выражают его чувства.

Образование реминисцентного поля посредством другого приёма находим в стихотворении Самойлова «Старый Дон-Жуан». Помимо того, что заголовок – цитата-имя уже выполняет тематизирующую функцию: задаёт определённое направление читательской рецепции, он ещё и предопределяет изменение линии в плане содержания. Популярный образ, вошедший практически во всю европейскую литературу и составивший значительный пласт в её культуре, определялся особенными качествами. Мольер, Корнель, Пушкин, Камю,

Шекспир и другие представляли читателям образ Дон-Жуана как субъекта, жаждущего чувственных удовольствий. Образ его представлялся молодым, красивым, способным очаровать женщину своею внешностью. Далеко не таким он представлен в стихотворении Самойлова. Название стихотворения «Старый Дон-Жуан» определяет собой новую сюжетную линию, и название расценивается как оксюморон. В сознании читателя Дон-Жуан молод, смел, всегда готов совершить отчаянные поступки во имя женщины, причём его геройство можно рассматривать как взаимообратный процесс: любовь-поступок; поступок-любовь, так как дерзость и опасность его действий продиктованы сжигающим и безудержным желанием – увлечь женщину и сделать её влюблённой, а значит счастливой.

Дон-Жуан Самойлова, по замечанию Ю. Буйда, - это «рилькевский искатель приключений, увлекающий женщин из небытия, по существу, творящий их подобно художнику и распоряжающийся их судьбами, как Бог» (38, с. 205). Ю. Буйда сравнивает самоейловского героя с бодлеровским Дон-Жуаном, который мужественно отправляется в ад, сохраняя свой гордый нрав. Естественно, что в некоторых случаях образ Дон-Жуана выступает как эстетический феномен (как у Рильке), он не лишён положительных черт, у него на первый план выступают такие качества, как искренняя влюблённость в каждую женщину и желание творить из неё картину, умение рисковать жизнью и сохранять стойкость перед властью смерти. Финальный катрен Дон-Жуана – смерть и расплата за грехи.

Д. Самойлов представил новый образ в стихотворении «Старый Дон-Жуан». Оксюморонность заголовка проявляется в тексте как отношение к его персонажу с двух точек зрения, определяет в нём два признака: он старый, Дон-Жуан, а в итоге, – хотя он Дон-Жуан, но старый, не равен Дон-Жуану в обычном представлении, теряется в себе

самом. Пародийно представлено уже место его нахождения: убогая комната в трактире. Его внешность такая же неприятная:

Кудрей, словно кот наплакал

Нет зубов, обвисла кожа.

Ущербность, видимая во всём, противоречит классическому образу. Дон-Жуан измельчал, точнее, его измельчило время, унесло все его достоинства, снизило требования, упростило рассуждения, сделало его грубым. Он больше не похож на пылкого и страстного любовника. Дон-Жуан возмущается всем своим переменам:

А теперь девчонки скучной

Домогаюсь, бедный гений.

Говоря о даме своего сердца, герой раздражается бранью:

Постой! Сбежала

Внучка Евы, род злодейский,

Чтобы юного нахала

Ублажать в углу лакейской!

Во всём он винит свою старость:

Старость хуже, чем увечье.

Довело меня до точки

Страшное противоречье

Существа и оболочки....

Самойловский герой наказан не смертью, как Бодлера, Пушкина, а другой карой – старостью, приносящей ему страдания. Именно на этой грани заканчивается избранничество Дон-Жуана, что и подталкивает его принять смерть, ибо она оказывается лучше, чем старость:

Я всё растратил,

Что дано мне было Богом.

А теперь пойдём, приятель,

Ляжем в логове убогом.

И не будем медлить боле!

Так говорит Дон-Жуан Черепу, который зовёт его в могилу, но вопреки философии бытия, Дон-Жуан вопрошает:

Но скажи мне, Череп, что там -

За углом, за поворотом,

Там за гранью?

Такой финал знаменует явный отход от традиции предшественников. Заимствованный сюжет представлен совершенно в другом освещении. Герой надеется в потустороннем мире увидеть жизнь.

Ориентируясь на взгляды И.Ю. Подгорецкой, утверждавшей, что «поэзия девятнадцатого века начинается там, где «своё» и «чужое» поняты как проблема (215, с. 201), можно утверждать, что проблема, выдвинутая Самойловым в двадцатом веке, есть продолжение диалога в поэтической системе, обусловленной традицией.

Д. Самойловым была сделана установка на эстетику предшествующей культуры, как русской, так и зарубежной. Поэт показал Дон-Жуана в старости, а не в наивысшей точке расцвета его жизни.

Для русской литературы девятнадцатого - начала двадцатого века свойственна актуализация образа Дон-Жуана. Интегрируя его на стыке «своего» и «чужого», поэты создают новые ситуации и проблемы, связанные с образом женолюбца. Блок, Брюсов, Бальмонт, Гумилёв, Ахматова, Цветаева и другие поэты возвращаются к рассмотрению этой проблемы в культурном диалоге. Способ её рассмотрения оказывается связан с типом сюжета: «Художнику принадлежит только трактовка центрального образа и вспомогательные мотивы, а не основа фабулы» (213, с. 332). Видоизменяя сюжет, художник является выразителем своих эстетических взглядов и тем самым определяет линию своего



творчества. У Самойлова наблюдается отход от традиционной трактовки образа. Его Дон-Жуан не проходит путь от грешника к святому, как у Мольера, не изменяет своего имени и веры, как у Пушкина, не применяет он к своей персоне «завет Христа», как у Гумилёва. Герой Самойлова естественен в своих желаниях и остаётся верен им до конца. У Ш. Бодлера Дон-Жуан к смерти плывёт на корабле, плывёт героически, не страшась её, но осознаёт предстоящую перемену: смерть для него не равна жизни. Красочно представлен его мужественный характер у Бодлера.

В доспехах каменных стоял с ним некто рядом;  
Но, опершись на меч, безмолвствовал герой,  
И, никого вокруг не удостоив взглядом,  
Смотрел, как тёмный след терялся за кормой.

Уход из жизни Дон-Жуана Самойлова предполагает встречу с жизнью новой. Эта тенденция – избежание смерти видна в поэме Самойлова «Дон-Жуан», подзаголовок этой комедии: «Комедия, не имеющая самостоятельного значения». В ней переплетены мотивы жизни Дон-Жуана и Фауста. Метатекст, укоренённый в культуре, определил границы семантического поля текста Самойлова, так как автор конкретизировал содержание внутренней сущности классического образа. Представления о герое раскрываются в смысле познания содержания души, находящейся в ирреальном загробном мире. Учитывая взгляды средневековых философов, следует помнить, что за душу умершего должна идти борьба между тёмными силами и светлыми, божественными. Это и взял за основу сюжета комедии Д. Самойлов. Сопоставление Дон-Жуана и Фауста подразумевает их сравнение как похожих субъектов. Немецкий профессор эстетики Розенкранц обнаруживал сходство образов в их духе – оба они мятежники, протестанты против судьбы, данной человеку свыше, оба –

эгоисты и атеисты. Самойлов представляет Дон-Жуана как бунтовщика против судьбы – он освобождается из ада.

В литературе двадцатого века о схожести образов Дон-Жуана и Фауста говорила А. Ахматова в стихотворении «Новоселье» (1943), в части второй:

..... «ТЫ ПЬЯН,  
И всё равно пора на хауз...»  
Состарившийся Дон-Жуан  
И вновь помолодевший Фауст  
Столкнулись у моих дверей -

Из кабака и со свиданья!..  
Иль было лишь ветвей  
Под чёрным ветром колыханье,  
Зелёной магией лучей,  
Как ядом, залитых, и всё же -  
На двух знакомых мне людей  
До отвращения похожих?

В семидесятых годах Самойлов, хорошо знавший мировую и отечественную культуру, будучи поклонником А. Ахматовой, синтезировал в своём творчестве как традицию культур, так и убеждения отдельных индивидуальностей. Вторую строку стихотворения Ахматовой Самойлов берёт как прямую цитату для своего стихотворения «Старый Дон-Жуан». Цитация создаёт реминисцентное поле, акцентируя внимание автора на его участии в культурном всемирном диалоге, и в диалоге поэтических систем Ахматова – Самойлов. Цитируемый текст является уже интерпретирующей системой по отношению к тому, в заглавии которого он цитируется. Метатекстуальность позволяет увидеть параллель между

образами Дон-Жуана Ахматовой, Гумилёва, Блока, Самойлова в том отношении, что он символизирует неполноту любви, в нём чувствуется не только тоска по былому счастью, но перед героем открывается смысл реальной жизни с её естественным ходом, она-то и предполагает естественную старость, обречённость. Такая разработка образа играла важную роль в решении литературных задач эпохи. С этой точки зрения мы разделяем справедливое убеждение о том, что, «обобщая в символе Дон-Жуана трагизм судьбы каждого человека, поэты «серебряного века» приближались тем самым к истолкованию имени Дон-Жуана как архетипа» (324, с. 82-94). К образу Дон-Жуана Самойлов обращается неоднократно. В стихотворении «Старый Дон-Жуан» герой показывает презрение к смерти, когда ощущает себя ничтожным в образе любовника. Именно в момент отчаяния он говорит Черепу о том, что согласен умереть. Так же и Фауст жалел о том, что не взяла его смерть, когда он ощущал себя ничтожным перед духом Земли. Осознание своей неполноценности подталкивает героев воспринимать смерть как избавление от неё. Фауст, не ограниченный моралью средневековья и считающий запреты неполнотой жизни, восклицал:

Мне тяжело от неполноты такой,  
Я жизнь отверг и смерти жду с тоской.

(Гёте. «Фауст»).

Самойлов в стихотворении делает акцент на бунтарском духе Дон-Жуана. Его протест, одержимость перечёркивают и отрицают все представления об отношениях реального и трансцендентного. Так Самойлов устраняет традиционный конец жизни Дон-Жуана и утверждает вечную жизнь вечного образа. В этом отношении Самойлова можно назвать поэтом оригинальным. Не выбор сюжета говорит об этом, не возвращение к давно рассмотренному образу, а тот факт, что поэт открыл новую грань смысла на фоне уже существующих традиций.

По утверждению А. Аникста, «Творчество писателя не обязательно проявляется в создании нового сюжета, не в его изобретении, а в художественности обработки» (8, с.83-86).

Самойлов создал совершенно новый образ, синтезированный на основе сюжетного сходства в синтагматическом плане. Дон-Жуан Самойлова, обладающий как положительными, так и отрицательными свойствами, изображён в поисках вечной молодости, любви, показан в стремлении в вечную жизнь. Традиционный образ, наделённый массой новых качеств, получил совершенно новое толкование, но сохранил шекспировскую глубину характера и гётевское бунтарство, и бодлеровские контрасты, где из зла вырастает добро. В сюжете Самойлова отразилось целое движение человеческой мысли.

Рассмотрение стихотворения Самойлова «Чет или нечет» позволяет выявить грани соприкосновения поэта с творчеством многих поэтов-классиков, символистов и акмеистов. Приведём стихотворение полностью:

Чёт или нечет?

Вьюга ночная.

Музыка лечит.

Шуберт. Восьмая.

Правда ль, нелепый

Маленький Шуберт, -

Музыка – лекарь?

Музыка губит.

Снежная скатерть.

Мука без края.

Музыка насмерть.

Вьюга ночная.

Вьюга и ночь – многозначные символы. Ночь символизирует и умиротворение, ощущение богооставленности, уверенность в окончательности скорбно-трагических ощущений. Так у Тютчева, в стихотворении «Бессонница» ночь представляет собой углубленное познание жизни, способствующее осмыслению бытия и в итоге показывающее трагическое мироощущение поэта. У Пушкина, в его стихотворении под таким же названием: «Бессонница», ночь является лишь моментом усиленного познания мира и приятие его таким, каков он есть.

Почти всегда вьюга символизирует в литературных традициях перемену событий, бурные смены явлений в неожиданных ситуациях. Связь символов в стихотворении Самойлова: «Чёт или нечёт / Вьюга ночная» - определяет тему стихотворения и проводит параллель между явлениями природы и человеческой жизнью. Художественные ассоциации основаны на личности героя, – постижение внешнего мира идёт через интуицию, через себя самого, через субъективные предчувствия. Интуитивность определяет своеобразие образной системы. Вьюга ночная воспринимается как аналог одиночества человека, слова образуют сплав семантических полей, раскрывающихся только в процессе постижения читателем композиции стихотворения. Она же оказывается пресыщенной антитезами. Первая строфа находится в смысловой оппозиции со второй, заключающей в своей структуре противопоставление в утверждении.

Музыка – лекарь?

Музыка губит.

Два ряда определений противостоят друг другу неслучайно; известное положение, содержащее истину о том, что музыка благотворно воздействует на человека, может быть опровергнуто

обратным убеждением: всё прекрасное обостряет чувства человека, и в этом смысле становится понятным утверждение, данное в третьей строфе:

Музыка насмерть.

Вьюга ночная.

Однако разработка темы «Человек – искусство» заставляет воспринимать антиномию в перспективе, скрывающейся за ощущением её воздействия.

Для Самойлова важно определить внутреннее состояние человека под воздействием музыки, и его решение восходит к эстетически-гармоничному началу. Стихотворение не имеет каданса, так как словосочетание «музыка насмерть» остаётся неопределённым до конца в смысловом отношении. Оно может предполагать различные трактовки, но задающая тон всему стихотворению первая строка является определяющей в решении ведущей проблемы и предполагает особое предопределение выбора.

В ткани произведения немаловажную роль играют аллюзии. Упоминание имени великого композитора и названия его симфонии настраивают подготовленного в музыкальном отношении читателя на воспроизведение в памяти Восьмой симфонии Шуберта. Самойлов вовлекает в диалог творческие личности, говорящие на языках различных культур. Поэт представил процесс взаимодействия музыкального и поэтического текстов. Музыкальное произведение Шуберта и поэтическое произведение Самойлова объединяет неторопливо развёртывающееся повествование. В неоконченной симфонии Шуберта, называемой Восьмой, первая часть начинается изложением в басах задумчивой и печальной темы, играющей большую роль в дальнейшем развитии музыки. Так же у Самойлова: начало стихотворения – сдержанная печаль, ищущая выход. Текст Шуберта

ведёт к музыке лирико-романтического символизма. В главной партии звучит элегическая мелодия, исполняемая габоем и кларнетом, она сменяется партией виолончелей и скрипками. Это побочная партия, которая полна свежести, нежности, томления. Лирический характер и эмоциональная однотипность исключают возможность острых конфликтов, но по мере развития музыки появляются контрастные элементы, драматизирующие лирико-симфоническое повествование и вносящие в него оттенок волнения. Вторая строфа стихотворения Самойлова начинается элегически, и в этой части появляется сгущенная эмоциональность: «нелепый, маленький Шуберт», она сменяется неожиданным контрастом:

Музыка – лекарь?

Музыка губит.

Этот контраст не предполагает никакой драматизации, не показывает никаких глубинных волнений души. Появляется народно-песенная интонация. И последняя строфа Д. Самойлова не снимает настроения грусти и тоски, а лишь выражает единство настроения и сочетается с богатством его оттенков. В «Неоконченной симфонии Шуберт поставил в центр жизнь чувств простого человека, высокая степень художественного обобщения сделала его творчество выражением духа эпохи»(77, с. 221).

«Музыку и стихи объединяет музыка внутренней жизни человека, с помощью творимой музыки поэт гармонизирует мир, преодолевая его мучительные диссонансы. Это и есть пушкинское начало начал: целительное воздействие гармонии на человеческую душу»(147, с. 104-111).

Обращение к музыке Шуберта как к художественному источнику связано с внутренним развитием лирики: заимствование идеи есть продолжение её развития, которое оформляет в неоконченном

оконченное, где имеют продолжение глубинные философские размышления о переменчивости жизненных впечатлений, где сама жизнь представлена с её естественными контрастами и противоречиями, но и восходит к вечному существованию. Музыкальная реминисценция связывает два произведения в семантическом плане и показывает возможность взаимопроникновения музыкального текста в текст поэтический, представляет собой образец взаимодополняемости литературы искусством музыки.

Осознание попытки обновить поэтическое слово, вбирая средства других искусств, наблюдалось, по замечанию Е. Коркиной, в европейской литературе ещё с середины девятнадцатого века. «Это прослеживалось у Ш. Бодлера в «Соответствии» (1857), у Верлена в произведении «Поэтическое искусство» (1874). Мандельштам в своём творчестве призовет поэзию возвратиться к первостихии: «И слово в музыку вернись» (132, с. 46).

Слово, преображённое духом художника, впитавшее момент истины из музыкального произведения, явилось связывающим звеном между культурами. Можно заключить, что по функциональному назначению оба вида текстов предназначены для референции смысла, способствуют фиксации чувств и порождению нового текста. По структуре оба вида текстов представляют последовательность дискретных знаков, соединённых в синтагме разного уровня. Невербальной иерархии такт-ритм соответствует вербальная: строфа - строка - слово. Важно отметить, что оба текста несут в себе воспоминания, рассуждения о смысле бытия, говорят о горечи утраты.

Обращение поэта к музыкальному произведению было продиктовано традиционной линией О. Мандельштама. Его стихотворение «Жил Александр Герцович» (1931) содержит в себе след музыкального произведения Шуберта. В нём нет явных элементов,



позволяющих сразу понять, о каком произведении идёт речь, но в смысловом отношении раскрывается та же идея вечности музыки и её необходимости в сознании человека, определяющая изменчивость бытия как норму жизни, стремящуюся к гармонии личности и мира.

В стихотворении О. Мандельштама старый музыкант, играющий произведение Шуберта «как чистый бриллиант» (речь идёт об одной *вечной сонате*), так же, как и лирический герой Самойлова, предаётся размышлениям, поэтому в третьей строфе он назван Сердцевичем:

Что, Александр Герцович,  
На улице темно?  
Брось, Александр Сердцевич,  
Чего там? Всё равно!

Текст О. Мандельштама строится на паронимической разработке отчества – Герцович – Сердцевич – Скерцевич. Пароним Сердцевич этимологизирован: Herz – нем. «сердце»; пароним Скерцевич от Scherz – «шутка». Отчество воспринимается как переосмысление его внутренней формы и определяет, по словам Е. Эдкинда, каламбурно-трагический ход сюжета (353, с.309). У Самойлова мотивация трагических чувств идёт через индивидуальное восприятие внешнего мира.

Встречные слова-сигналы позволяют свести размышления Мандельштама и Самойлова в общий фокус. Музыка Шуберта вызвала сходные ассоциации у поэтов, а значит, не явилась языком, ничего не говорящим. Сравним лексический строй стихотворения.

*Состояние погоды, время года:*

Мандельштам:

Снег, зима.

Самойлов:

Снег, зима.

*Время суток:*

Темно, ночь.	Ночь.
<i>Музыкант:</i>	
Шуберт.	Шуберт.
<i>Произведение:</i>	
Вечная соната.	Шуберт. Восьмая.
<i>Музыка и бытие:</i>	
Не страшно умереть.	Музыка насмерть.
<i>Определение музыки:</i>	
Музыка голубая.	Музыка-лекарь. Музыка губит.

У Мандельштама определение музыки имеет однозначное определение: «милая сердцу», но внетекстовое разноопределяющее её значение проступает через экспрессивность выражений:

Брось, Александр Сердцевич,  
Чего там! Всё равно!

Итог заключительной строфы, говорящий о естественных контрастах жизни: «Всё давно заверчено», позволяет увидеть вкупе с выражением «Сердцевич» иное значение: музыка не только голубая, но и тревожащая, волнующая. Приём повтора способствует концентрации основной мысли. Диалог между поэтическими текстами о роли и значении музыки Шуберта в жизни человека предполагает схожесть мнений О. Мандельштама и Д.Самойлова, а ход повествования о назначении искусства и передача чувств человека, его исканий в рамках бытия, созвучен с музыкальным текстом Шуберта. По существу, он остался незавершённым, как и шубертовская «Восьмая» симфония. Самойлов сказал лишь о себе самом, связав своё «я» с «я» множества. Обозначенная им проблема явилась всепоглощающей и всеобъемлющей. Этим и определяется задача истинного поэта. «Великий поэт, говоря о

себе самом, о своём «я», говорит об общем, о человеческом, ибо в его натуре лежит всё, чем живёт человечество» (356, с. 311).

Созерцая глубины симфонии Шуберта, – откровение романтической музыки, поэт проникается контрастами шубертовского ощущения мира и слышит музыку во всём мировом пространстве. Это, по словам А. Лосева, есть то чувство, которым «...захватываются люди мучительной тоской и покоряются этому мучительному наслаждению» (162, с. 418).

Самойлов произвёл переложение музыки на слова, перевёл лирические восторги и переживания в степень музыки. Сила слов дала нам умозрения музыкальные. И здесь мы убеждаемся в справедливости слов композитора Артура Лурье, говорившего о поэтах «серебряного века». Он отмечал, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью, и их упоминания о музыке носят скорее отвлечённый, метафорический характер.

Метафорический характер музыки, на наш взгляд, имеет огромное значение в творчестве поэта. Он ценен уже тем, что рождает сплав музыки и слова в надбытующей сфере. При прочтении первой строфы самойловского произведения читатель понимает, что слова и музыка являются одним целым: сквозь слова читатель слышит симфонию, а через симфонию он четче принимает смысл бытия.

Снежная скатерть.

Мука без края.

Музыка насмерть.

Вьюга ночная.

Рассматривая связь музыки и слова, С. Хмельницкая в своём труде «Литературное рождение А. Белого» высказывала мысль о философских течениях в формировании авторского мировидения и

отмечала: «Опираясь на Шопенгауэра и Ницше, теоретики символизма второй волны считают, что музыка стоит над всеми другими искусствами и в какой-то мере их определяет. Музыка наиболее полно охватывает всю сферу бытия и духа, вбирая в себя возможности и выразительные средства всех других искусств» (326, с197). Соединение видов искусств в поэтическом творчестве Самойлова являлось необходимым и с художественной стороны. По утверждению многих исследователей, «Взаимодействие видов искусств, позволяющее создавать целостную картину мира, и поныне видится одним из важных инструментов творческого освоения действительности» (28, с. 65).

Соединение видов искусств Замятин возводил к искусству слова, указывая, что это и живопись, и архитектура, и музыка. Такое рассуждение было оформлено под воздействием взглядов Гегеля и Белинского, считавших поэтическое искусство доминирующим над всеми остальными (26, с. 274).

Символисты представляли поэзию как синтез всех видов искусств. Акмеисты, с их влечением к возвышенному, считали музыку необходимым элементом своего творчества. Но важно отметить, что Самойлов вслед за символистами и акмеистами внимал величье музыки и использовал силу её выразительности, силу её воздействия в своём творчестве. У Самойлова музыка является дыханием стиха. Именно на это качество его поэзии обращал внимание критик Л. Лавлинский, отмечая, что не только музыка, но и звуки разного рода в образе музыки были основой творений Давида Самойлова. «В стихотворениях Самойлова мы часто встречаем великое множество шумов, гулов, грохотов, шелестов, - несть им числа. Но, пройдя сквозь душу поэта, они изливаются на нас преображёнными, становятся музыкой его внутренней жизни, захватывают гармонией цельного чувства. Поэтому в его лирике так много музыкальных терминов, постоянно встречаются

названия духовых, струнных и даже ударных инструментов» (147, с. 104-111).

Исходя из сказанного, можем заключить, что музыкальные реминисценции возникают в творчестве Самойлова не случайно, не произвольно, а являются отражением сферы его внутреннего духа и духа его поколения, наполненного духовными и эстетическими исканиями. Пастернак говорил, что его поколению была свойственна одарённость общехудожественная, с перевесом живописных и музыкальных начал. Знание предшествующей литературы, тесно связанной с музыкой, находит продолжение жизни и развитие определённых убеждений в творчестве Самойлова, и своей эстетической стороной оказывает воздействие на человечество.

Приведённые наблюдения позволяют прийти к выводу о том, что Д. Самойлов часто обращался к мотивам, сюжетам, темам и образам, уже существующим в литературе, но каждый раз вносил «своё» слово в диалог, осуществляющийся между его собственными убеждениями и убеждениями его предшественников. Реминисцентное поле создавалось, как правило, при соединении в его тексте множества точек зрения на проблему и с помощью различных единиц интертекста. В таком диалоге становится неоспоримым утверждение о наличии у поэта широты взгляда на литературный процесс современности и литературный процесс его предшественников.

Создание литературно-музыкальных реминисценций в творчестве поэта можно рассматривать как факт следования художественному методу символистов и акмеистов – понимающих мир как искусство. Поэт решает одну из главных проблем литературы: ставит перед собою цель - развивать традиционное искусство и не сбрасывать ничего «с корабля современности», ибо опыт предшественников показал, что факты подобного рода не оправдывают

себя ни в эстетическом, ни в нравственном, ни в этическом планах. Глубина, свежесть и оригинальность высказываний Д. Самойлова в диалоге культур связаны с тем, что они отражают поиски поэта в процессе переосмысления фактов истории, литературы, искусства, истории народа.

### ***2.5. Стилизация как синтез идейно-художественных особенностей предшественников в творчестве Д.Самойлова***

Стиль, по определению Тимофеева, есть не что иное, как «единство основных идейно-художественных особенностей (идеи, темы, характеры, язык), обнаруживающихся на протяжении всей работы писателя» (294, с. 393).

Стиль – явление не замкнутое, он взаимодействует со стилем других художников. М. М. Бахтин определяет стилизацию, сказ, пародию в особую группу художественно-речевых явлений. По его мнению, этим явлениям присуща особая черта: «...слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи, и на «чужую» речь» (20, с. 215). Основное свойство стилизации – способность проявляться на языковых уровнях, на уровнях организации текста: жанре, ритме, стихе, размере. Если реминисцентное поле создаётся за счёт наличия общего смыслового или другого текстового элемента, то стилизация является элементом адекватного изложения, образцом существующего явления, на которое происходит явная ориентировка субъекта речи.

В. Хализев даёт следующее определение этому явлению: «Стилизация – это намеренная и явная ориентация автора на ранее бытовавший в художественной словесности стиль, его имитация, воспроизведение его черт и свойств» (323, с. 250-251).

В. В. Виноградов отмечал: «Принцип индивидуализированного стиля – принцип исторический. В истории русской литературы понятие индивидуального стиля лишь в последней четверти 18-19 веков в творчестве Державина, Радищева, Карамзина – выступает как основная движущая сила развития русского литературно-художественного искусства. До этого времени в основе развития русской художественной литературы лежали жанровые стили» (51, с. 62-80). Эпоха романтизма отличалась разработкой тем и сюжетов на основе фольклорных жанров. Ориентация на них прослеживается и в настоящее время. Стихотворение Самойлова «Томление Курбского» является ярким подтверждением сказанному. Лирическое повествование в стихотворении начинается приёмом зачина и переходит в монолог героя.

С. Г. Лазутин отмечал: «Подавляющее большинство традиционных лирических песен имеет следующую композиционную форму: в начале в них идёт описательно-повествовательная часть, а затем следует часть, содержащая монолог или диалог героев. Именно в них (в диалогах или монологах) выражаются мысли и переживания лирических героев» (148, с. 67). В таких произведениях голос повествователя окрашивается интонацией народности за счёт повторов, присущих разговорной речи, за счёт ритмического рисунка, за счёт размера стиха и, конечно же, за счёт элементов лексики. У Самойлова в стихотворении образы луны и тумана, представление картины вечера с многоголосицей (лающие псы, вой ветра) являются элементами, задающими тон повествованию. Поэтом используется и приём удвоения, обычный для народных песен:

Над домами, низко над домами

Медным ликом выплыла луна.

Во тумане, близко во тумане

Брежут псы, сошедшие с ума.

После зачина следует монолог повествователя, его взгляд направлен на образ героя и дан как бы со стороны. Повествователь передаёт его эмоции и жесты, способствующие раскрытию характера героя:

Не доспорил князь с царём Иваном,

Не поладил князь с самим собой.

.....

Пишет Курбский в лагере литовском -

И перо ломает на куски.

Как правило, в жанре лирических песен, по мнению С. Г. Лазутина, показаны жизненные факты героя, тесно связанные с жизнью народа, и в них отражена его жизнь. Следовательно, за мыслями лирического героя и его чувствами стоит раскрытие темы: народ – лирический герой. На примере приведённого текста можно увидеть, что речь повествователя сменяется речью лирического героя, и перед читателем предстаёт отражённое сознание Курбского, данное через его внутренний монолог. Этот монолог способствует раскрытию мыслей героя, отражению его миропонимания, а за его мыслями и чувствами стоит раскрытие народной темы. В произведении также показано отношение лирического героя к народу, а как известно, жизненные факты отдельной личности, связанные с народной жизнью, определяют народность лирических песен. Этому принципу следует Д. Самойлов, представляя речь Курбского, обращённую к царю:

Огляди меня, как саблю на свет,

Выспроси бессонницу мою,

Продаю тебя, проклятый аспид,

Но с тобою Русь не предаю.



В речи выражены политические убеждения героя. Ратуя за Русь, он осуждает действия жестокого и несправедливого царя и его окружения, противопоставляет ему себя:

Не иду к лъстецам твоим в науку,  
Не плутаю с хитростью лисы.

Следует отметить, что внутренняя организация текста народных лирических песен имеет свою специфику. Отличительной чертой этого жанра является определённое композиционное строение – по принципу параллелизма. Приём этот выделял А. Веселовский (46, с. 144). По его наблюдениям, в лирической народной песне сопоставляются два ряда образов: природные и человеческие. В рассматриваемом примере Самойлов, следуя закону жанра, вначале даёт картину природы, а затем представляет картину человеческой жизни. Первая параллель – символический мир природы, который предвещает неясность политической обстановки на Руси (описание туманной ночи). Вторая параллель – мир человека (описание его внутреннего состояния). Таким образом, предстаёт параллель природы и внутреннего мира человека, предполагающая содержание общечеловеческое.

А. Веселовский отмечал, говоря о параллели в лирической народной песне: «Общая схема психологической параллели нам известна: сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причём перевес на стороне того, который наполнен «человеческим содержанием» (47, с. 56).

В картине, представляющей мир человека, Самойлов показывает народные позиции в оценке царя и производит это через воссоздание внутренних чувств лирического героя, который призывает царя к объективной оценке своих действий:

Оглядись! Среди непрочных топей  
Ты столбы трухлявые забил

Воспитал вокруг себя холопей  
А высоких духом погубил.

.....

Ты поля, где клокотала влага,  
Истопил, испортил, иссушил,  
То, что нами мыслилось во благо,  
Ты, во зло облёкши, совершил.

Композиция стихотворения такова, что последние строфы образуют кольцевую своеобразную замкнутость: повтор первых двух строк третьей строфы в строфе десятой. Третья и четвёртые строки усиливают эмоциональное состояние героя:

Оплывая, свечи плачут воском,  
Под глазами тени-медяки.  
Пишет Курбский в лагере литовском  
И перо ломает на куски.

Последняя строфа снова представляет символический мир природы:

За домами, низко за домами  
Засветилась алая черта.  
Во тумане, близко во тумане  
В час рассвета кличут кочета.

Стихотворение Самойлова является ярким примером стилизации русской народной песни. Следуя этой традиции, автор создаёт монолог с описательно-повествовательной частью, являющейся в то же время своеобразным обрамлением. Традиционность сказывается не только на уровне композиции, но и на других уровнях организации текста. Мы уже упоминали о том, что лирические песни предполагают показ отношений народа ко всем фактам жизни через отдельного лирического героя. Жанровая специфика лирической песни требовала употребления всевозможных образов: природных, фольклорных, символических.

Символические образы луны и тумана, употреблённые в первой строфе, задают эмоциональный тон всему стихотворению, фольклорные образы псов (верных слуг) приёмом перифразы позволяют дать явную характеристику слуг царя. Они названы не просто псами, а псами, сошедшими с ума. В этом определении таится глубокий смысл. Приближённые царя названы льстецами и хитрыми лисами (сравнение природного характера). Символично употребление образа петуха, включённого в конец стихотворения.

Во тумане, близко во тумане

В час рассвета кличут кочета.

Этот образ являлся в народе не только глашатаем зари, но и символом благой вести. Мир зла становился бессильным, когда был слышен крик петуха. Самойлов придаёт образу особое значение: он вестник светлых и важных перемен. В финале стихотворения, несмотря на его минорный тон, ощущается оптимистический настрой, отражающий надежду народа на наступление нового и лучшего времени. Смена символов ночи и зари предвещает перемену в Российском государстве.

Для народной песни была свойственна повышенная эмоциональность. В своём произведении Самойлов неоднократно показывает эмоции героя. «Оглядись!» – звучит как выкрик. Эмоции достигают наивысшей точки напряжения, отражая тяжёлое положение народа. Экспрессивные качества речи В. Виноградов рассматривал в художественной литературе как «средство формирования стиля, образования характеров и сложных литературных композиций» (50, с. 61-62). Экспрессия выражена в стихотворении при помощи грамматических средств: употреблением однородных членов предложения, которые проявляются в народной речи. В. Чичерин утверждал: «В летописи и в древней нашей литературе накопление

однородных членов предложения является не простым перечислением, а заключает в себе как грамматической форме своего рода превосходную степень. Употребление однородных членов имеет смысловое значение» (335, с. 54). Так, подбор однородных сказуемых порождает представление о беспощадных и бессмысленных действиях царя, показывая при этом в полной мере его характер. Лирический герой уличает царя в его неправомерных действиях.

Смысл, определяемый словами: истоптал, испортил, иссушил, не только создаёт определённый образ, но и рождает глубокий дополнительный элемент семантической сферы.

Одноприставочные слова (с приставкой «со») наделены тонким и точным лексическим значением: делать всё до конца, доводить действие до максимальной точки, причём с отрицательным по своему значению качеством. Расположение же однородных членов последовательно, связанных бессоюзной связью, знаменует собою быструю смену событий, говорит о быстром завершении действий, о необратимом вспять процессе. Таким образом, все языковые уровни: лексический, синтаксический, грамматический способствуют созданию конкретного образа и раскрывают идею произведения. Чичерин отмечал: «лексика, синтаксис, весь строй речи – это та закваска, на которой восходят образы и идеи, следовательно, слово и образ находятся в единстве, как форма и содержание» (335, с. 56).

Основное же назначение народных лирических песен – отражать мысли, чувства, переживания народа. Не напрасно Пушкин видел в народных песнях «раздолье удалое» и «сердечную тоску» (225, с. 185).

Герцен определил народные песни как начало начал в поэзии, в них отразились, по его мнению, все поэтические начала, бродившие в душе русского народа.

Самойлов, следуя традиционному канону в отношении к лирической песне, включил и развил в своём творчестве народные поэтические приёмы. Явная ориентация на народную лирическую песню прослеживается в стихотворениях «Фрагменты», «Заздравная песня», «Про Ванюшку» и других. Обратимся к стихотворению «Заздравная песня».

Забудем заботы о хлебе,  
Хлебнув молодого вина.  
Вспомним заботы о небе,  
Где плавает в тучах луна.

Забудем заботы о доме  
За этим весёлым вином,  
Вспомним заботы о громе  
О ливне, о ветре ночном.

Забудем заботы о детях,  
Об их беспричинных слезах.  
Вспомним заботы об этих  
Осиных в осенних лесах.

В приведённом примере все элементы ориентированы на стиль народной песни. Композиция стихотворения является традиционной. Анафоры в начале каждой строфы – приём, характерный для народнопоэтического творчества. В тексте имеются тропы, свойственные народным песням. То же наблюдаем и в стихотворении Самойлова «Русская народная песня», синтаксическое построение которого соотносится с синтаксическим построением народной песенной лирики: повторы, возвраты, пропуск связки составляют ткань произведения. Лексика стихотворения содержит уменьшительные

суффиксы, что способствует повышению эмоциональности в тексте и приближает его к разговорному стилю речи. Композиционный план также представляет собой стилизацию. Последняя фраза каждой строки представляет собою вариативный повтор и является подчинённой одной цели: рассказать о Ванюшеньке-душеньке, об отношении к нему его тёщи. Последняя фраза - своеобразный итог, который присущ народным песням.

Было у тещеньки семеро зятьёв,  
 Эх, было у ласковой семеро зятьёв:  
 Моисейчик – зять, Евсейчик – зять,  
 Арончик – зять, Соломончик – зять,  
 Нафтали – зять, Гедали – зять,  
 Ванюшенька-душенька любимый был зятёк.

Стихотворение состоит из четырёх строф. Каждая первая строфа имеет одинаковое начало – показ какого-либо одного качества «зятьёв», но заканчивается она похвалой младшего. Перечисления и повторы здесь являются тканью произведения, заимствованной из народной песни. Такое синтаксическое построение есть отражение игровых моментов народной поэзии и песенной лирики.

Стилизация в творчестве Самойлова – это результат любви поэта к народному творчеству, к песням народа, которые были неотъемлемым элементом в жизни поэта. Фольклорные элементы его поэтики мотивированы тем, что Самойлов – носитель народного сознания. Народная песнь была для него так же важна, как и для классиков русской литературы. Черты народного творчества, соотносясь с материалом современности, образовали новый стилизованный пласт литературы, когда авторский труд был основан на «голосе» народа. В

поэзии двадцатого века зазвучали слова живой разговорной речи народа и проявились свойства русской народной песни.

И. Бехер утверждал, что подражание – естественная ступень к творчеству любого великого писателя, по этому поводу он писал: «Мы знаем немало крупных художников, лишь в подражании великим образцам нашедших свой стиль. Тот, кто учится на великих образцах, не может обесценить самого себя, напротив, только так и вырабатывается индивидуальность» (29,с.209-228).

Стилизация жанра сказывается в стихотворении «Золушка». Балладная строфа и развёртывание сюжета с быстро сменяющимися событиями, отражающими неожиданные повороты жизни, стилизуют стихотворение:

Отход от традиционного завершения, как это предполагается в жанре сказки, и представление собственной линии развития сюжета также характерны для балладного жанра.

Стареющая Золушка

Шьёт туфельку сама.

Самойлов в силу реминисцентности совершенно сознательной в отношении использования распространённых метров оказывался посредником между каноном и поэтической ситуацией современности.

Употребление трёхстопного, четырёхстопного, пятистопного хорея отличают поэзию Самойлова, прежде всего в отношении семантическом. По утверждению М. Гаспарова, размер несёт в себе память жанра. Стихотворение «Сказка» написана трёхстопным хореем.

Следует отметить, что трёхстопный и четырёхстопный хорей употреблялся в народном песенном творчестве. Его использует Д. Самойлов в своём стихотворении, вероятно, потому, что стремится, во-первых, передать быструю смену событий в сказке и, во-вторых, сохранив память жанра, настроить читателя на восприятие сказочных

событий. М. Гаспаров отмечает, что старые размеры «обычно продолжают жить со всей их традиционной семантикой» (67, с. 77-78). Высказывание М. Гаспарова о том, что «каждый стихотворный размер минувшей эпохи стал «чужим», стал знаком кончившейся культуры, что уподобляет его «чужому слову» по теории Бахтина, является совершенно справедливым. Это утверждение находит подтверждение при анализе текстов поэтов двадцатого века, возвращающихся в своём творчестве к истокам народной культуры.

В области синтеза песенного народного творчества и народной сказки Самойлов является новатором. Так, он использует некоторые приёмы сказочного творчества в творчестве поэтическом. Например, начало стихотворения «Сказка» имеет традиционное сказочное начало: мальчик строил лодку. Зачин, как в сказке: «Однажды...», или: «как-то раз», «как-то давным-давно» и так далее. Приём троекратного повторения тоже является свидетельством ориентации Самойлова на жанр народной сказки: мальчик должен перенести три испытания для достижения цели. Чтобы герою прокатиться по небу, необходимо преодолеть одно облако, затем второе и третье. Финал стихотворения такой же счастливый, как и в сказочном творчестве:

Мальчик плыл по звёздам,  
К месяцу тянулся.  
Прокатился по небу  
И домой вернулся.

Герой достиг цели, получил множество удовольствий, представляющих собой чудодейственные впечатления и вернулся счастливый домой.

Стихотворение «Зима настала» построено по принципу параллелизма. В нём противопоставляются явления природы и человеческой жизни. Целостное повествование включает в себе



сказочные элементы, которые используются поэтом для достижения его определённых поэтических целей. Первая строфа – представление природного мира:

В первую неделю  
Остекленели  
Глаза воды.  
Во вторую неделю  
Закоченели  
Плечи земли.  
В третью неделю  
Загудели  
Метели  
Зимы.

Троекратное временное повторение соответствует троекратному изменению, показывающему изменения в сфере человеческих чувств, о которых говорится во второй строфе:

В первую неделю  
Я духом пал.  
Во вторую неделю  
Я чуда ждал  
А в третью неделю,  
Как снег упал,  
Хорошо мне стало,  
Зима настала.

Такое построение является, с одной стороны, следствием влияния народного творчества на поэтическое искусство, с другой стороны, – это есть ориентация на поэзию романтизма, где чувства лирического героя являлись всегда созвучными с природой. У Самойлова даны два ряда описаний. В первом ряду опорное понятие – зимняя природа, во втором

– чувства человека в момент восприятия зимней природы. Сопоставляется два мира: мир природы и мир человека. Параллель первого ряда не противоречит параллели второго, а сливается с ним в полном своём соответствии. Покажем это на примере:

**О природе:**

В первую неделю

Остекленели

Глаза воды.

**О человеке:**

В первую неделю

Я духом пал.

Глагол «остекленели» выражает процесс онемения, остановку жизни в природе. Такое настроение, разлитое в природе, соответствует человеческому состоянию: я духом пал. Вторая строфа повествует об изменениях в мире природы и в мире человека:

**О природе:**

Во вторую неделю

Закоченели

Плечи земли.

**О человеке:**

Во вторую неделю

Я чуда ждал.

В данном случае «закоченели плечи земли» не есть явление отрицательное, а есть то выражение крайней точки, когда должно произойти чудо. И третья параллель:

**О природе:**

В третью неделю

Загудели

Метели

Зимы.

**О человеке:**

В третью неделю,

Как снег упал,

Хорошо мне стало,

Зима настала.

Она воспринимается как слияние природы с миром человека: показана сущность природы, расширяющая и углубляющая мир духовной жизни человека. Такой приём был свойственен традициям романтизма. Пушкин постоянно использовал приём сопоставления, начиная от ранних элегий, например, «Погасло дневное светило», и заканчивая последней его медитацией, «Вновь я посетил».

Подобным образом было построено и стихотворение Тютчева «Поток сгустился и темнеет», в котором чувства лирического героя оказывались созвучными состоянию природы. В стихотворении Тютчева герой так же убит хладом жизни, как и природа: он «гаснет» от холода:

Поток сгустился и тускнеет,

И прячется под твёрдым льдом,

И гаснет цвет, и звук немеет

В оцепененье ледяном

Лишь жизнь бессмертного ключа

Сковать всеильный хлад не может:

.....

Так и в груди осиротелой,

Убитой хладом бытия,

Не льётся юности весёлой

Не блещет резвая струя.

.....

Параллель первого ряда представляет собой восприятие холода, как враждебной силы всего живого, параллель второго ряда говорит о хладе бытия человека. Во второй параллели причина та же, что и в первой, только дана она не в прямом значении, а в форме метафоры. Подобно тому, как приостанавливается жизнь в природе, так приостанавливается жизнь у человека.

Из приведённых примеров видно, что у поэтов разных эпох наблюдается схождение в утверждениях слитности природы и человека. У Тютчева, Пушкина, Самойлова мир воплощается в образах природы. Содержание даётся поэтами по-разному, но одинаково раскрывается тема равенства между миром природы и миром человека. Стихотворение Самойлова «Зима настала» – это та точка, где встретились, переплелись и наполнились новым смыслом лучшие поэтические традиции русской литературы.

Поиск индивидуального содержания и стиля сопровождался у поэта концентрированием элементов традиции и включением их в новый контекст, иногда совершенно неожиданный. Элементы народного творчества, употреблённые в стихотворении Самойлова, соотносясь с элементами, взятыми из предшествующей поэзии, создали концентрацию таких свойств поэзии, которые не только отразили сферу внутренних чувств человека, но и утвердили единение человеческой сущности с миром природы, включая в себя общефилософское воплощение мира. На такой основе стилизации образовался стиль, принадлежащий одному художнику, хотя складывался он из стилей, уже существующих.

В начале своего творческого пути Самойлов часто подражал поэтам-классикам, о чём признавался в книге «Памятные записки». В юности на него оказывало влияние творчество О. Мандельштама, Б. Пастернака, А. Блока, В. Хлебникова. Этому была причина. Критики,

говоря о том времени, отмечали: «Во вкусах этого поколения мировоззрения определялись жизненным и читательским опытом, лекциями профессоров-литературоведов, руководителями семинаров, индивидуальными пристрастиями. В центре внимания была поэзия новейшая, двадцатого века» (16, с. 216).

Самойлов писал в дневниковых записях, датированных 2.02.1960г.: «Читаю стихи и прозу О. Мандельштама. Вероятно, Мандельштам после Пастернака и Хлебникова оказал на меня влияние в юности».

Подражание Мандельштаму отметил в творчестве Самойлова В. С. Баевский. В стихотворении «Неореализм», по его мнению, строка точек между строфами поставлена молодым поэтом в подражание Мандельштаму.

Подражанием Пастернаку явилось стихотворение Самойлова «Не исповедь, не проповедь». Как известно, Пастернак чувствовал себя звуком. Он говорил: «Мы были музыкой во льду». Самойлов же утверждает, что звучание современности возможно при условии отзвука музыки, освободившейся из веков. В плане смыслоутверждения его стихотворение явилось противопоставлением стихотворению Пастернака, но роль диалогических отношений оказалась настолько велика, что стихотворения поэтов стали рассматриваться критиками как две полярные и в то же время очень схожие точки соприкосновения в смысле общности рассуждений поэтов по поводу их утверждений значимости поэта для политической жизни страны. (Л. Лавлинский).

Огромную роль сыграло в жизни поэта творчество В. Маяковского. Учась в ИФЛИ, Самойлов отмечал: «Не знаю, что есть во мне от Маяковского, но звук его всегда чувствую» (184, с. 375). Молодой поэт называл Маяковского любимым творцом и утверждал, что если он точно выделит, что именно в нём от Маяковского, то это будет равносильно тому, что он разнимет себя на составные части.

В книге «Ближние страны» (1938-1958) он помещает стихотворение «Мост», которое ярко демонстрирует ориентацию Самойлова на творчество

В. Маяковского.

Стройный мост из железа ажурного,  
Застеклённый осколками неба лазурного,  
Попробуй вынь его  
Из неба синего -  
Станет голо и пусто  
Это и есть искусство.

Оригинальной представляется сама форма стихотворения, но на первый план Самойлов и критики выдвигают его содержание. Известно, что Маяковский – новатор формы, но только на первых порах она занимала поэта, а затем Маяковский всё больше внимания стал уделять содержанию. Самойлов также в начале творческого пути поддавался обаянию формы, но затем взгляды его изменились, и в 60-70г. он писал: «Прогресс формы – только подробность, только улучшение вкуса. Главное – это прогресс сути искусства, то есть внедрение в глубь человеческих понятий» (270, с. 52-61). У Самойлова, как и у Маяковского, прослеживается оригинальность и жизненность образов, картин, мыслей - вот внутреннее содержание его поэзии. Его стихотворение «Мост» – явная демонстрация размышлений автора об искусстве. В. Баевский ссылаясь на мнение Поликарпова, утверждавшего, что «Мост» – одно из лучших стихотворений, включённых в сборник «Ближние страны». Л. Анненский увидел в нём эмблему поэтического мира Самойлова, который, по его словам, «любит строй и гармонию и не приемлет хаоса» (10, с. 172).

Искусство всегда предполагает гармонию, ибо красота – это понятие, расценивающееся по-разному каждым индивидуальным

сознанием, но при этом главным критерием восприятия красоты является вкус, иногда он в поэзии, по словам Самойлова, заменяет содержание. По этому поводу он писал: «На самом деле содержание вкуса в том, что всё новое должно быть не похоже на прежнее» (270, с. 53-61).

Как Маяковский – новатор формы, создал новое, непохожее явление в литературе – зарисовку дождя и создание ноктюрна из водосточных труб, так и Самойлов создал образ величия искусства в материальном его воплощении. Почти невидимые связи между стихотворениями Самойлова и Маяковского всё же создали реальную основу, позволившую соединить образный строй мыслей двух поэтов. И у Маяковского, и у Самойлова природа выступает не только как вдохновитель создания произведений искусства, но и как явление, тесно связанное с искусством. У обоих поэтов природа оказывается равной бытию человека. Соединение природного с духовным делает бытие равноценным, активным, одноприродным. Смысл гармоничного и полноценного бытия искусства, одноприродного с бытием человека, отразили в своём творчестве Маяковский и Самойлов. Природа гармонии была основополагающим началом в творчестве А. С. Пушкина. «Гармоничная правильность у Пушкина в распределении предметов доведена до совершенства», - говорил Л. Толстой. Для Маяковского мерой гармонии стала действительность в искусстве. Во время написания стихотворения «А вы могли бы?» Маяковский был ориентирован на взгляды символистов, видевших предназначение искусства для искусства. Но поэт смог выразить в стихотворении своё несходство с остальными, соединив тем самым в своём творчестве старое и современное. Поэзия Маяковского стала отражением действительности, и эту линию творчества продолжил и обогатил Д. Самойлов.

Итак, мы отметили, что в творчестве Д. Самойлова наблюдается ориентация на множество существующих в литературе стилей. По мнению Полякова, «стиль – идеальная целостность, которая складывается из ряда конкретных и разнородных элементов. Двойственная природа стиля выясняется в сочетании индивидуального творчества и традиции» (216, с. 278).

У Самойлова оказываются стилизованными стихотворные размеры, жанры, проявляется стилизация на семантическом уровне и уровне языковом. Это, естественно, происходит не от желания подражать предшественникам слепо и бесспорно, а от желания сохранить связь с явлениями литературы прошлого, от желания сохранить всё то, что должно свято храниться и передаваться потомкам. Стиль Самойлова складывался путём соединения в его творчестве различных стилевых направлений. Д. С. Лихачёв отмечал, что «в современной литературе, не подчиняющейся религиозным и политическим идеологиям, отпала необходимость следовать «единичному стилю эпохи», «эстетическому коду эпохи» (160, с. 28-29).

В своём творчестве Самойлов приёмом стилизации сопоставляет «дух чужой эпохи» с эпохой современности, внося в контекст литературы новые направляющие линии. Его речь – это речь современного человека, которая включает в себя пласты предшествующих стилей, но не интерес к стилизации создаёт культуру стихов Самойлова, а желание сохранить коды предшествующей культуры, перенести их в современность и найти место в ней.

## ***2.6. Сказ как особая форма организации лирического произведения***



Понятие «сказ» включает в себя множество определений. Во-первых, он определяет собою жанр произведения народного творчества, во-вторых, сказ – это манера изложения. Нас интересует «сказ» как особая форма организации лирического произведения в интертекстуальных отношениях. Уместно вспомнить, что Бахтин определял лирику как чистое слово о себе самом, следовательно, сказ в таком случае может пониматься как манера говорения. Повествование может вестись в особом жанре. Проблема «чужой речи» - это, по теории Б. Кормана, проблема автора и героя внутри одного текста. Бахтиным была разработана теория расчленения речи на формы речевого общения. Для стихотворной речи существенен адресат, к которому направлено обращение от лирического «я». Ориентация на воспринимающего устанавливается в процессе развёртывания сюжета и вовлечения читателя в мир диалогических отношений. Вкрапление «чужой речи» в лирический контекст рассматривается как средство воспроизведения другого внутреннего мира, отличного от сознания автора, где герменевтический круг замыкается посредством соединения различных сознаний в одном контексте. Форма сказа создаёт условия для бытового разговора, передающего манеру говорения, отражает взгляд лирического героя на всевозможные явления, бытующие в картине мира. При этом рассказчик нередко оказывается героем (объектом читательского рассмотрения). В сказовой форме субъективное сознание выявляется в сиюминутных переживаниях, оно отражает личностное восприятие жизненных явлений и эмоциональное состояние героя. При этом не даётся в раскрытии характер персонажа, как в драме, но по сходству с драмой определяются внутренние эмоциональные черты героя, в которых обозначается лирическое начало. Это фрагментарное изображение героя в данном времени даётся на фоне его чувств и переживаний. По словам Гегеля, это «не описание и изображение

реального события, лишённые какой-либо субъективности, а, наоборот, способ восприятия и чувство субъекта» (69, с. 497).

Ярким примером этой теории может служить стихотворение Д.Самойлова «Двор моего детства», которое воспринимается как фрагмент большого рассказа из жизни героя и представляет собою сознание автора в форме разговорного монолога от первого лица, обращённого к реальному миру.

Ещё я помню уличных гимнастов,  
 Шарманщиков, медведей и цыган.  
 И помню развесёлый балаган  
 Петрушек голосистых и носатых.  
 У нас был двор квадратный. А над ним  
 Висело небо в тучах или в звёздах.  
 В сарае у матрасника на козлах  
 Вились пружины, как железный дым.  
 Ириски продавали нам с лотка,  
 И жизнь была приятна и сладка...  
 И в той Москве, которой нет почти  
 И от которой лишь осталось чувство,  
 Про бедность и величие искусства  
 Я узнавал, наверно, лет с пяти.

Я б вас позвал с собой в мой старый дом...  
 Шарманщики, петрушка, – что за чудо!  
 Но как припомню долгий путь оттуда-  
 Не надо! Нет! Уж лучше не пойдём!...

В. Виноградов утверждал, что «проблема монологической речи повествующего типа должна пролить свет на вопрос о сказе как сложной форме литературного повествования» (51, с. 38-40). Сказ ориентирован

на устную речь. По мнению Виноградова, сказ строит рассказчик, но сам он - построение писателя, то есть в сказе дан образ не только рассказчика, но и автора. Иногда этот принцип сказа не соблюдается автором, и тогда, по словам Б. Эйхенбаума, происходит «выдвижение на первый план авторского тона в виде беседы с читателем (350, с.410-424).

В приведённом примере мы видим беседу не только с читателем, но и беседу автора с самим собой.

Стихотворение построено по принципу параллелизма строф, находящихся между собой в смысловой оппозиции. Это обстоятельство позволяет говорить о том, что в монолог включаются элементы внутреннего диалога. Первая строфа стихотворения содержит четырнадцать строк и повествует о прошлых событиях. Смысловая структура стихотворения строится на постепенном расширении пространства. Это тот фон, на котором основана память мира лирического героя. Повествование ведётся о годах детства и передаётся от лица рассказчика. Рассказчик сам является героем, ведущим монолог сначала с собой, с читателем, а во второй строфе он обращается к нему, вовлекая его в событийный круг. События во второй строфе противопоставлены событиям в первой и являются противостоящими изначальному авторскому убеждению. В первой строфе рассказчик, описывая быт, даёт ему положительную оценку. Десятая строка является очень важной в композиционном решении, так как разделяет стихотворение на две части в смысловом отношении. Главная мысль о самодостаточном мире героя, представленном в качестве «сладкой жизни», остаётся в прошлом, и герой даёт оценку восприятию Москвы в другом время-пространстве:

И в той Москве, которой нет почти

И от которой лишь осталось чувство.

В описываемом времени все явления оказываются переосмысленными, а доминантными образами, сохранившимися в памяти, остаются бедность и величие искусства. Вторая строфа дана как оппозиционная точка зрения рассказчика, смысл её усиливается наличием определённых грамматических средств: условным наклонением глагола и противительным союзом «но» в третьей строке.

Я б вас позвал с собой в мой старый дом

.....

Но как припомню долгий путь оттуда...

Параллелизм приводит к логическому завершению:

Не надо! Нет! Уж лучше не пойдём.

Нет возврата к Москве, отдалённой во времени, хотя память о ней дорога, как само детство. Оппозиция различных точек зрения одного и того же субъекта, разделённая хронотопом, раздваивает монологическую позицию повествователя и способствует превращению её в диалогические отношения в собственном сознании лирического героя. Точка зрения, выраженная рассказчиком в первой строфе, является носителем одного сознания, одного «я», которая находится в одном время-пространстве и противостоит другой точке зрения, находящейся в совершенно другом измерении. Таким образом, возникает диалог в собственной структуре сознания, автор занимает позицию отдаления от двух точек зрения и обращает свою речь к читателю, выступая при этом в роли рассказчика. По мнению многих исследователей, сказ – это «...всегда негромкая беседа. В сказовой форме рассказчик доверительно рассчитывает на сочувствие аудитории» (Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелев). Изначальное определение сказа М. Бахтиным несло утверждение, что «в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как правило, на устную речь» (221, с. 327). В стихотворении Самойлова происходит

установка на речь героя в прошлом, на другое сознание. Отсюда и и обсуждение одного мнения другим в монологическом высказывании, в котором передаётся поток сознания. «Именно в стихотворном сказе передаётся свободная речемыслительная деятельность» (115, с. 54).

Сказ предусматривает неподготовленную речь - отсюда и фрагментарность высказывания, и эмоциональная лексика, и сбивы в речи героя, и желание рассказать сразу о множестве событий. Следовательно, сказовая форма позволяет наиболее полно выразить чувство героя, его миропонимание, способствует передаче внутреннего голоса рассказчика, а также обращает внимание на носителя речи, «выдвигая на первый план его (носителя речи) фигуру, его голос, присущую ему лексику и фразеологию» (292, с. 214).

Сказ показывает социальное положение героя и его индивидуальные особенности. В стихотворении, посвящённом С. Косову, спасшему Самойлову жизнь во время боя, поэт начинает рассказ от первого лица, что подтверждает реальность события. Заканчивается рассказ тоже от первого лица, и такая форма передачи событий является своего рода обрамлением, которое, по мнению И. А. Каргашина, свойственно сказовой форме (115, с. 54-55). Проследим сказовую манеру изложения в приведённом стихотворении:

Помню! Синявские высоты  
Брали курсанты три раза подряд.  
Еле уволокли пулемёты.  
А три батальона – там и лежат.

Рассказчик возвращается в былое, вспоминает бой, пахаря-друга, которому помогал писать письма. Чтобы передать достоверность происходящего, автор включает в рассказ речь Семёна Андреевича и ведёт рассказ уже не от первого лица, как изначально, а от лица персонажа:

-Да что там читать, – говорил Семён,  
 Сворачивая самокрутку на ужин, -  
 Сам ты грамотен да умён,  
 Пропишешь как надо, - живём,  
 Не тужим.

.....

-Ступай. Ты ранен (вот ныче мороз-то!)  
 А я останусь, покуда жив.

Слова: «пропишешь», «не тужим», «ступай», «покуда», «нынче» передают индивидуальную манеру говорения героя, что приближает сказ к устной разговорной речи.

В стихотворении «Выезд» Самойлов ведёт повествование от лица рассказчика и от лица повествователя. Первая строфа представляет самодостаточный мир героя, рассказ ведётся от первого лица:

Помню – папа ещё молодой.

Помню выезд, какие-то сборы

Здесь автор охватывает взглядом множество предметов: перед ним конь, пролётка, кнут, рессоры. Во втором четверостишье происходит монтаж. Необходимо отметить, что в двадцатом веке наблюдается огромное влияние принципов кинематографа на литературу и на литературоведение. Термины кинематографа мы встречаем в работах Н. Д. Арутюновой, Л. А. Новикова, В. Ванникова. Кино раздвинуло границы интертекстуальности. Образы, аллюзии кинематографа, приёмы монтажа встречаются в творчестве А. Мариенгофа, В. Набокова, А. Солженицына, в поэзии В. Маяковского, И. Северянина, Ю. Левитанского и других. «Экран стал неотъемлемым элементом жизни современного человека и оказал сильное влияние на восприятие

человеком искусства. Мы живём в «экранизированном» пространстве и времени, наше восприятие опосредовано экраном» (122, с. 3-30).

Показ Самойловым отдельных моментов жизни стилизует его произведение под киноизображение. Здесь идёт работа над временем, как в киноискусстве. Теперь автор отдаляется не только речью от лирического героя, – между ними наблюдается время-пространственное расстояние. Автор как бы со стороны смотрит на происходящее, ведёт рассказ о себе от третьего лица, заменяя местоимение «я» на местоимение «он», и сказ продолжается от лица повествователя:

А в Москве – допотопный трамвай,

Где прицепом старинная конка.

А над Екатерининским – грай.

Всё впечаталось в память ребёнка.

Такая замена вносит раздвоение в форму сказа. Она несёт в себе особенный смысл: высказывание субъекта речи отделяется от объекта наблюдения, в тексте происходит сочетание двух противоположных оценок, но такое решение не нарушает единства текста, а наоборот, утверждает его целостность. Внутренняя диалогичность текста противопоставляет два субъекта речи. Получается как бы две точки зрения, одна направлена против другой. Авторское «я» противопоставлено «я» лирического героя. Это позволяет читателю свободно переноситься из одного временного пласта в другой и по принципу кино видеть всю жизненную линию героя сразу, отличая его состояние в прошлом времени от состояния настоящего. Такая же позиция наблюдается в стихотворениях: «Тогда я был наивен», «Сороковые», «Обратного времени ход».

В сказовой форме Самойлов передаёт соединение различных сознаний в одном произведении и передать различные манеры говорения. Предоставляет возможность читателю увидеть героя с

различных время-пространственных отношений (особенно внедряя приёмы кинематографа). Стилизуя стихотворения под принцип кино, Самойлов имплицитно переводит текст литературы на язык кино, раздвигая тем самым границы интертекстуальности. Сказовая манера изложения в творчестве Д.Самойлова способствует организации передачи бытовых ситуаций, отражает авторскую точку зрения на пространственно-временные события.



### Глава III. Функционирование «чужой речи» в лексическом и синтаксическом аспектах творчества Д. Самойлова

#### *3.1. Роль ассоциативных значений, идиоматических конструкций и архаизмов в лирике поэта*

Слово в стихотворении обладает не только своим собственным лексическим значением, но и получает смысловое наполнение в зависимости от других факторов, воздействующих на его смысл. Одним из таких элементов может являться **ассоциативное восприятие явлений**. Рассмотрим это на примере стихотворения «Сороковые», посвящённого военной памяти поэта. Лексема «Сороковые» в контексте имеет несколько значений, в том числе обладает значением, выражающим исчисление лет. В чём же выражается его идея?

Сороковые, роковые,  
Военные и фронтовые,  
Где извещения похоронные  
И перестуки эшелонные.

Лексема «роковые» является определением военных лет. Слово «сороковые» оказывается несвободным в контексте. Связанность «сороковые» в соотнесении со словом «роковые» образует параллельное положение. Разные слова оказываются близкими по смысловому содержанию. В народной речи послевоенных лет слово «сороковой» воспринимается как близкое по значению «рок», «смертельная опасность» и имеет несколько значений: «злая судьба», «чёрная жизнь», «опасность». Сходство в семантике определило этимологическое сближение слов. Фактом их сопоставления явилась и другая причина: сходство в звучании – сороковые роковые. В поэзии двадцатого века вообще и среди современников Д. Самойлова слово «роковой» в

значениях, приведённых нами выше по тексту, использовалось традиционно А. Ахматовой, О. Бергольц, А. Тарковским и многими другими. Ещё до создания стихотворения Самойловым «Сороковые» А. Тарковский в стихотворении-посвящении употребляет слово «роковые» в значении «опасные».

Я-то знаю, как другие,  
В поздний час моей тоски,  
Смотрят в эти роковые,  
Слишком тёмные зрачки.

Т.О. – Т.(1929 – 1940).

Позже, в послевоенные годы, Тарковский употребит эту лексему в контексте стихотворения военного времени.

Остался этот запах с тех  
Времён, когда сороковые  
По снегу в гору свой доспех  
Тащили годы чуть живые.

Определение военных лет, «сороковые чуть живые», предвещало самойловскую рифму сороковые – роковые. Формула не осталась окаменевшей и нашедшей себя в одном лишь стихотворении. А. Межиров взял её для своей «Предвоенной баллады» в качестве эпиграфа. Ассоциативность военных лет с «роком» выражалась в творчестве поэтов, прошедших войну и переживших её ужасы. Сочетание стало традиционным в поколении поэтов послевоенного времени не только в смысловом отношении, рождённом лексическим строем, но и в своём фонетическом оформлении, где взрывной **р** рождает ассоциацию со звуком, шумом, резкостью. Звук выражает принадлежность к смыслу «рок», «бедствие» и другим сходным лексемам.

Рассмотрим подробнее лексику стихотворения, содержащую взрывной звук, в разряде имён прилагательных. Поэт говорит о годах: сороковые, роковые, фронтовые, пороховые. Об извещениях: похоронные; об ушанке: замурзанная. Если сопоставить значения, то получим выражение, анаграммированное в слове **рок**, явившееся в заглавии стихотворения его составной частью «Сороковые». Каждое слово, содержащее взрывной звук **р**, отражает ужас войны и несёт в себе отрицательные эмоции.

Существительные, содержащие взрывной звук, в целом отражают состояние России и называют различную военную атрибутику: рельсы, погорельцы, Россия. Вырисовывается картина бедственного вынужденного движения. В России главный путь – рельсы, а жители её – это люди, лишённые крова. Наречие «просторно» так же преобразуется в тексте Самойлова и выражает скорее всего категорию состояния лирического героя, так как он ощущает себя частицей настораживающе обширной, страшной территории. О себе герой говорит: я – задорный, мундштук у него – наборный; действия героя переданы глаголами: балагурю, хромаю (в положительном значении, с целью преувеличить свои достоинства), и выражают, как и прилагательные, оптимистическое и радостное настроение. Так, посредством лексических средств, описаны и годы войны, и военные известия, и чувства героя, и родина его, а внутри каждого такого фрагмента находятся микрофрагменты (судьба героя на фоне войны). Все эти подробности не являются лишними, а создают полноту и завершённость каждого эпизода и одновременно воплощают в себе давнюю убеждённость писателя в самоценности любого жизненного явления и равноценности всего сущего в мире. При сопоставлении лексики, определяющей состояние военного времени, и лексики, отражающей внутреннюю сферу духа лирического героя, мы имеем явное несоответствие: герой счастлив в трудное время. Это

состояние является закономерным, эта закономерность выражена в лексическом параллелизме второй строки шестой строфы.

Как это было! Как совпало -

Война, беда, мечта и юность!

И это всё в меня запало

И лишь потом во мне очнулось.

Последняя строфа – результат восприятия войны и себя в военное время, своеобразный итог понимания этого рокового явления в целом для всего поколения, на что указывает местоимение «мы».

Сороковые, роковые,

Свинцовые, пороховые.

Война гуляет по России,

А мы такие молодые!

Заметим, что все смысловые доминанты выражены словами, содержащими согласный «р». Аллитерация находит объяснение: с применением этого приёма смысловая сторона слова представляется образнее, а значит и конкретнее. Употребление слов с постоянно повторяющимися звуками, способствующими стройному созвучию слов, открывает возможность рассматривать лексический строй стихотворения в целом в рамках ассоциативного значения. Определение военных годов как «свинцовые», «пороховые» мотивировано народной образностью.

Воспоминания о годах войны представлены тяжёлыми и горькими у многих современников Самойлова: М. Джалиль, А. Тарковский, Б. Слуцкий. Самойловым война, по замечанию Л. Анненского, воспринимается «не мрачной, тяжёлой, как у его друзей по поколению. Она осталась у него символом лёгкой, просторной, светлой, почти весёлой свободы» (10, с. 172). И в этом критик

усматривает светлое пушкинское начало восприятия жизненных явлений.

Обращение к приёму паронимии оказывается связанным у Самойлова и с традициями символистов. Б. Эйхенбаум, рассматривая звуковые явления в символизме, отмечает: «Символисты уделяли этой стороне стиха очень много внимания, – как на практике, так и в теории. Акустическое понимание стиха выразилось в накоплении и подчёркивании аллитераций – гласные звуки интересуют их (символистов) меньше, чем согласные» (350, с. 118). В стихотворении Самойлова, раскрывающем тему войны, мы отметили светлое пушкинское начало, вопреки закону эйфонии. Поэт смог при помощи согласных выразить не мрачные чувства, а светлое настроение. Картина оптимистического восприятия действительности сложилась, на наш взгляд, благодаря тому, что приём противопоставления себя явлению войны и ощущение своей личности в ней было представлено таким образом, что лирический субъект оказался над-стоящим над мировым злом.

Важным отличительным признаком поэтики Самойлова от поэтики символистов является тот факт, что у символистов звук в большей мере рассматривается в ракурсе звучания для получения мелодики стиха (наблюдение Б. Эйхенбаума), а у Самойлова он является в качестве оформления лексемы в смысловой её сущности. Мы можем говорить о фонетическом явлении как о явлении смежном, затрагивающем область звуков в составе лексем. Явление паронимии становится значимым для современной поэзии в той мере, в которой было значимо явление эйфонии в культуре прошлого. Звуковая сторона слова приобретает у Самойлова статус второстепенный, на первый план выходит смысловая сторона высказывания. Глубокое знание традиционных приёмов поэтики Самойлов не просто переносит в своё

творчество, он применяет только те их стороны, которые способствуют решению художественной задачи, и тем самым поэт создаёт дистанцию между прошлым опытом и современными требованиями поэзии. Эту отличительную черту видел в творчестве Самойлова И. Шайтанов. Он писал: «Стихи Самойлова представляют пример умения далеко проникнуть в область традиции и остаться к ней современно отстранённым, сохраняя необходимую дистанцию, чтобы оценить прошлое культуры из сегодняшнего дня» (339, с. 253). Поэт создавал смыслообразования, основанные на приёме паронимии, совершенно сознательно, основываясь на традициях предшественников. Тонкие смыслообразования воспроизводила в своём творчестве М. Цветаева.

Сердце дал – гранат

Грудью дал гранит.

«Народ».

Или:

Шипом-шёпотом

Как вы не живу.

В первом примере два ряда сопоставлений. Первый представляет параллель сердце – грудь, второй – гранат – гранит. Причём, значения второго ряда были взяты из мира природы (обозначение признаков твёрдости в породе камней). Смысловой оттенок несёт слово «гранат», мотивация употребления данного слова была дана в значении этого слова. Гранат - царственный благородный камень. Не в менее значимым является слово «гранит» – обозначение монументальной твёрдости породы камней. Таким образом, ориентация на толкование слова в переносном значении позволяет дать исчерпывающую характеристику «цветаевскому» народу. Она утверждает, что народ - это твердыня. Во втором примере сочетание слов «шипом – шёпотом», не что иное, как определение речи в значении «ядовитая». Такое же внимание к слову

видится и в поэтике Самойлова. Для смыслового и акустического образования Самойлов использует, в отличие от символистов, и согласные звуки, и гласные; его привлекает скорее нетленная пушкинская звукопись, отражающая разностороннее понимание жизненных явлений. Особенно это заметно в стилизованной под народное творчество лирике:

И море пело, пело,  
Как по ночам поёт дремучий бор.

Или:

Забудем заботы о хлебе.

«Заздравная песня».

Употребление гласных для образования сходности звучания и смысла слов мотивировано желанием передать общее состояние явления, светло воспринимающегося личностью каждого.

Паронимическая аттракция выполняет и другую функцию в творчестве Самойлова. Она делает слова похожими в звуковом отношении, но по происхождению весьма отдалёнными друг от друга.

Порой в порыве сумасбродства.

«Я никогда не пребывал».

Любая женщина желанна.

(Там же).

Лились лучи.

«Моление о сыне».

Л. Зубова рассматривает приём паронимической аттракции, как контекстуальное смысловое сближение не родственных, но фонетически сходных слов (106, с. 211). При этом слова, как видно из приведённых примеров, связанные между собой, не отражают только своё лексическое значение, а образуют новое семантическое пространство.

На срезе паронимии отчётливо просматривается связь литературных приёмов с языковыми процессами. Яркий тому пример – стихотворение Самойлова «Чёт или нечёт», которое мы рассмотрим в интертекстуальном взаимодействии. В стихотворении Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота» читаем:

Мором стала мне мера моя.

У Мандельштама выбор лексики был обоснован и этимологией слов, и их звучанием. В эпоху поэта, по наблюдениям Б. А. Каца, «всё перепуталось, перепутались слова и понятия. Основа гармонии – мера стала термином уголовного кодекса, основа поэтического метра – латинская мора – обернулась русским мором, гибелью. И как раз тогда, когда «хрупкая раковина» поэтического сознания зазвучала в полный голос» (119, с. 51).

«На приёме паронимической аттракции Е. А. Баратынский поставил два слова рядом, обозначающих боль и вдохновение-«мука» и «муза», сливающиеся в слове музыка» (119, с. 51).

И отрываюсь, полный муки,

От музы, ласковой.

И. Ф. Анненский также видел необходимость сопоставления двух этимологически разных, но сходных в звуковом отношении слов для контекстуального смыслового сближения:

И было мукою для них,

Что людям музыкой казалось.

«Смычок и скрипка».

Для передачи исчерпывающего смысла Мандельштам суммирует все лексемы и образует отражённый внутренний мир человека, который наполнен чувствами, полученными от восприятия музыки.

Полон музыки, музы и муки.



Самойлов воспринимал музыку, как мы уже показали выше, не в одностороннем её проявлении, а основываясь на противоречиях, полученных от её воздействия на человека. Для него сущность музыки осталась загадочной, и вопрос остался открытым.

Сопоставление слов «мука» и «музыка» наблюдается в третьей строфе:

Снежная скатерть,

Мука без края.

Музыка насмерть.

Вьюга ночная.

Данная строфа явилась противоположностью первой строфы, в которой доминантный смысл был заключён в предложении «музыка лечит». Таким образом, мука и музыка – это та муза, посредством которой в душе человека рождаются разнородные чувства. Они есть не что иное, как проявление гармонии звука. По мнению В. Соловьёва, гармония была присуща творчеству Самойлова. По этому поводу он пишет: «Все составные части поэзии Самойлова – быт и бытие, история и биография, чувство и мысль – приведены в состояние гармонии» (281, с. 203). Гармонию Самойлова можно назвать пушкинской, блоковской, ахматовской, можно сослаться на кого-либо ещё, но это будет неправомерно. Поэт в рассуждениях о творчестве Ахматовой писал: «Ахматова, как весь русский стих, от Пушкина. Но такие понятия, как гармония, школой не даются» (270, с. 131). Из слов Самойлова можно заключить, что гармония его поэзии рождена внутренним духом, возникшим на основе отличного знания русской литературы и «чутье» языка, а также тонкой интуиции художника.

В стихотворение «Осень сорок первого» (сборник «Ближние страны») Самойлов включает слова из поэмы Н. Некрасова «Русские женщины». Употребляет выражение: «Посмотрит, – рублём одарит». У

Н. Некрасова оно было написано для определения взгляда русской женщины. У Самойлова читаем:

Октябрь бульвары дарит рублём.

Некрасовский контекст отражал не буквальное воспроизведение действия, а метафорическое представление о взгляде русской женщины, величавой славянки. Её взгляд приравнивался у Некрасова к духовной ценности и огромной значимости. У Самойлова красота и щедрость осеннего месяца оказывается бесценным даром природы. Олицетворение «октябрь дарит рублём» способствует созданию впечатления светлого и радостного праздника. Сочетание «дарит рублём» по отношению к природе в самойловском стихотворении ещё раз подтверждает позицию Самойлова о том, что природа и человек дополняют друг друга.

Мы согласны с мнением Л. Громова, который выступает против всякого буквализма в подходе к вопросу о традиционных заимствованиях. Он убеждает в том, что одно схожее слово в творчестве двух поэтов это ещё не показатель того, что один из поэтов был ориентирован на своего предшественника.

А. С. Бушмин конкретизирует такое отношение к заимствованным из другого контекста словам: «Только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции» (40, с. 112). Н. Некрасов внедрил сочетание «рублём одарит» из сферы народного творчества. Народная формула, вплетённая в ткань некрасовского произведения, трансформируется в приём олицетворения в творчестве Д. Самойлова и становится традиционным достоянием современной поэзии. Начало стихотворения Самойлова несёт в себе элементы некрасовской лирики. По существу, ситуация у Некрасова развёрнута на

диссонансе бытия русских женщин и восприятия женщинами этого бытия: тягостное существование и взгляд-подарок находятся в состоянии несоответствия, не предполагают гармоничного сосуществования, не воспринимаются как единое целое, а скорее отражают противостояние по отношению друг к другу. Сходным образом построено и стихотворение Самойлова, в котором показан трагизм несоответствия красоты природы и тяжёлых дней войны. Такое противопоставление явлений бытия и составляет конфликт между человеком и природой. Словосочетания «дарит рублём» по отношению к природе у Самойлова и по отношению к женщине у Некрасова получают различную лексическую наполняемость: некрасовскому контексту уместен такой подбор слов-синонимов, как наградит, осчастливит. Такой подбор не уместен в контексте Самойлова. У него возможно только одно употребление: дарит рублём, – оставляет приятное впечатление. Однако словосочетание на фоне различий всё-таки воспринимается у двух поэтов неожиданно взаимопроникающим. На наш взгляд, это связано с тем, что эстетическое чувство, побеждая философские трудности и порой пессимистические размышления, утверждает первенство самой по себе жизни. У Самойлова предложение «Осень stomachовым кораблём / Несётся навстречу беде» отражает трагизм бытия, но всё же является той вдохновляющей силой, что помогает осознать единство радости и горечи, их взаимодополняемости, иначе бы итог не был бы таким оптимистическим.

И было так трудно и так хорошо

Шагать патрулям по притихшим бульварам

И кто-то ответил, что будет не даром.

Слезами и кровью наш век орошён.

В итоге у Самойлова природа воссоздана в образе вечной чистоты и красоты – это целая бездна самодостаточной радости, говорящей о том чуде постоянной жизни, которое напоминает пушкинское:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.

Мы видим, что одно сочетание в стихотворении Самойлова есть не что иное, как синтез мироощущений предшественников в идейно-эстетическом плане. Линии, обозначенные им, представляют собой тот код, через который открывается безграничный смысл художественного текста, как «обретённая формула», посредством которой решается эстетическая задача художника и происходит расширение значения идиоматических конструкций.

В осмыслении современности поэты обращаются к актуальным темам, мотивам, образам, а также к актуальным проблемам. «Ни одно сплетение конкретных материально-литературных приёмов (и тем паче лингвистических, языковых элементов, как-то: слов, предложений, символов, семантических рядов и прочь.) не может быть понято с точки зрения одной узкоэстетической» (107, с. 247).

Отзывом на стихотворение А. Тарковского явилось стихотворение Самойлова «Свободный стих». Тарковский, размышляя о ходе человеческой жизни, о той поре, когда за плечами стоит огромный жизненный опыт, написал стихотворение, оставшееся «открытым» в смысловом отношении.

Не для того ли мне поздняя зрелость,  
Чтобы, за сердце схватившись, оплакать  
Каждого слова сентябрьскую спелость,

Яблока тяжесть, шиповника мякоть.

А. Тарковский. «Поздняя зрелость».

В стихотворении ощущается трагизм. Самойлов же принимал жизнь в её естественном течении. Он сумел выразить своё понимание жизни в стихотворении «Свободный стих», явившемся ответом на стихотворение его современника.

Я рос соответственно времени.

В детстве был ребёнком.

В юности юношей.

В зрелости зрелым.

.....

Противопоставление точек зрения отражает разносторонний взгляд художников на мир, но Самойлов предпочитал всегда понять собеседника, а не противостоять ему. Продолжение диалога прослеживается в другом стихотворении Самойлова, в котором он, отталкиваясь от лексического строя Тарковского, строит новый смысловой контекст:

Путь лежит ледяно и сухо,

Ночь стоит высоко и звёздно.

Не склоняй доверчиво слуха

К прозревающим слишком поздно.

«С постепенной утратой зрения».

Для творческого диалога ценностным является принятие «чужого слова» и осмысление его с той целью, чтобы абсолютно «чужое» стало «чужим-своим». В лексему «зрелость», понятую Тарковским как некую стадию возраста, Самойлов привносит новый элемент, обозначающий этот процесс в продолженном постоянном времени, подчёркивая тем самым естественно наступающий для всех момент. В то же время он

указывает на недостаток ощущения этого момента своевременно и утверждает, что не всем дано ощутить зрелость вовремя.

В диалоге, по утверждению М. Бахтина, следует «понять имманентную логику творчества, и прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознаёт себя ценностное творчество, понять контекст, в котором осмысливается творческий акт» (22, с. 243).

Так, слово «перевал» – знак «чужого» смыслообразования, который имеет место в творчестве Самойлова. В. Баевский отметил, что слово перевал в смысле возрастного этапа был использован Фетом. Вечерняя картина Фета выражена следующим образом:

Я уже за третьим перевалом  
Горных кряжей розовая медь-  
Отцвела в закате небывалом.  
Постепенно начало темнеть.

Эта зарисовка предвосхищает «вечер жизни» Самойлова. Точная фетовская фраза: «блеск алый» объединяет в творчестве поэтов одну избранную ими тему. Тему радости прожитых дней. У Фета читаем:

Клубятся тучи, млея в **блеске алом**,  
Хотят в росе понежиться поля,  
В последний раз, за третьим перевалом,  
Пропал ямщик, звеня и не пыля.

Лёгкость восприятия жизни у Фета представляется обычным и торжественным мигом, находящим отражение в творчестве Самойлова. Период жизни, приближённый к «вечеру», расценивается поэтами как наступление отдыха. Фетовский отсчёт жизни, разделённый на перевалы, находит отражение в стихотворениях Самойлова. Поэт так же ведёт исчисление по перевалам: сорок лет - второй перевал, шестьдесят - третий. Предчувствие своего последнего перевала поэт передаёт в духе

А. Ахматовой (позднее творчество поэтессы). Если, говоря о втором перевале, Самойлов показывал лёгкость в восприятии жизни, и видна была перспектива будущего, то говоря о перевале третьем, автор отрицает возможность увидеть следующий этап своей жизни:

Сорок лет. Где-то будет последний привал?

Где прервётся моя колея?

При помощи лексики выражены онтологические отношения между поэтическими системами Фета и Самойлова. Размышления над процессом жизни объединены у поэтов общей идеей, обозначающей принятие естественного хода жизни и примирения с ней.

**Обращение к фразеологическому пласту языка** – частое явление в поэзии Самойлова. Фразеологизмы – семантически неделимая единица, она позволяет наиболее развёрнуто представить то или иное явление, а также использовать идиоматические обороты, взятые из народного творчества. По нашим наблюдениям, Самойлов применяет их к народным, историческим или сказочным образам, возвращая тем самым народное слово в народное начало.

В цикле о Царе Иване встречаем исконно народные выражения: «Буйная головушка», «царь преставился на Руси», просторечное выражение, отражающее непонятное состояние человека, встречаем в стихотворении «Зрелость», в котором поэт употребляет идиому «рассудка не туманя», в стихотворении «Колыбельная вполголоса» находим конструкцию «до помрачения ума». Чаще всего встречается у Самойлова оборот «Бог весть...». Этот архаический оборот встречается у А. Тарковского в стихотворении «Степная дудка».

А где моё грядущее? Бог весть.

Иногда Самойлов несколько изменяет структуру оборота, например, в стихотворении «Наташа» он использует фразеологическую единицу в преображённой под современность форме и заменяет её

формой «Бог знает к кому». Таким образом, распределение лексических средств происходит у Самойлова не стихийно, а с учётом их смыслообразующих факторов. Что касается роли идиом в творчестве поэта, то можно заметить, что они могут применяться в различных авторских целях, например, использоваться с целью олицетворения:

Я наконец услышал море, -

Оно не покладая рук.

«Я наконец услышал море».

Иногда они употребляются, чтобы придать миру природы человеческие свойства. О соловьях он говорит: «Плачут, чёрт побери», «распустили нюни». Такие же просторечные и грубо просторечные обороты встречаем при зарисовке образа народного бунтаря Пугачёва, он у него «пьяный в стельку». Народная фразеология встречается в речи героев, использующих пословицы и приметы: «он в чистом поле умирает» (стихотворение «Жаль мне тех, кто умирает дома»), «ни пуха, ни пера» (стихотворение «Алёнушка») и других. Фразеологический пласт Самойлова ориентирован на народную речь.

Во многих текстах двадцатого века наблюдается широкое **употребление архаизмов**, причём без сниженного стилистического окраса. По-видимому, чувство слова и восприятие его в полноточном смысле способствуют выражению глубинных утверждений авторской мысли. Факт размывания границ «низкого» и «высокого» после Пушкина становится естественным в русской литературе. Это, с одной стороны, – прогресс стиля, с другой, – разрыв с традицией классического искусства, когда вся лексика распределялась в соответствии с принадлежностью к определённом жанру. Так или иначе, гены литературы, по естеству своей жизнедеятельности, проявляют свою сущность в поколениях литературных жанров и стилей.



В стихотворении «Старик Державин», рассмотренном нами в параграфе о цитатах, мы обращали внимание на использование неточной цитации из стихотворения А. С. Пушкина. Цитата выполняла не только функцию возвращения к традициям, устоявшимся среди русских поэтов, но и возрождала функционирование слова в контексте: высокая лексика раскрывала высокую тему. Лира – название инструмента. Со временем произошла трансформация значения слова под воздействием поэтического мышления, и оно стало восприниматься в его метафорическом значении, обозначая творческое вдохновение, талант, но употребление его осталось в прежнем стилистическом контексте и в прежних жанровых рамках. Пушкин достаточно часто применял слово «лира» в различных стихотворениях. В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» поэзия представлялась заветной, переживающей поэта и его времена, осознавалась как часть самого поэта:

Нет, весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживёт и тленья убежит.

В стихотворении «Поэт и толпа» (1829) муза противопоставлялась пошлости толпы и тем самым ещё более возвышалась над обыденным сознанием.

Подите прочь – какое дело  
Поэту мирному до вас!  
В разврате каменейте смело,  
Не оживит вас лиры глас!

Пушкин понимал поэзию как независимое явление, освещённое творческим вдохновением. У Некрасова подчёркивалась новая сторона поэзии, её главной функцией явилась функция служения народу, но стилистический аспект остался прежним, таким же, как и у Пушкина:

Питая ненавистью грудь,

Уста вооружив сатирой,  
 Проходит он тернистый путь  
 С своей карающею лирой.

«Блажен незлобивый поэт».

В конце двадцатого века А. Тарковский, понимающий поэтическое творчество как свой собственный долг перед человечеством, напишет:

Наверчены звёздные линии  
 На северном полюсе мира,  
 И прямоугольная, синяя  
 В окно моё вдвинута лира.

У Тарковского лексема «лира» употреблена в соответствии с целью поэта – передать «высокое» предназначение поэта. Важную роль в стихотворении играет иронический план, идущий наряду с высоким содержанием. Высокий пафос защиты Родины и торжественный момент передачи лиры в поэтической среде представлен у Самойлова наряду с ироническим изображением образа Державина.

Отличительной чертой художественного метода Самойлова является сопоставление драматического и иронического. Л. Лавлинский справедливо отметил: «Мрачные настроения он (Самойлов) разряжал шутками» (147, с. 104-111). Игровые элементы позволили поэту выстроить две параллели образа Державина в стихотворении. С одной стороны, он представлен ворчливым стариком, сетующим на отсутствие достойных преемников в военную пору, скарedom, но в целом его образ воспринимается величественно:

Был старик Державин льстец и скарעד,  
 И в чинах, но разумом велик.  
 Знал, что лиры запросто не дарят.  
 Вот какой Державин был старик.

Такое сочетание «высокой» лексики с просторечием отмечается у Ахматовой в стихотворении, посвящённом Осипу Мандельштаму.

Это ключики от квартиры,  
О которой теперь ни гу-гу...  
Это голос таинственной лиры,  
На загробном гостящем лугу.

Употребление слова «лира» у предшественников Самойлова было обусловлено выбором «высокой» темы и окружено соответствующим «высоким» контекстом, которые способствовали созданию высокого стиля произведения. У Самойлова рассматриваемая лексема стала употребляться рядом со словами «низкими»: черти, сволочи, скаред и так далее. Но, несмотря на такое положение, она продолжает сохранять принадлежность к высокому стилистическому пласту. Просторечные элементы здесь являются вторичными смыслообразовательными единицами, они лишь позволяют представить естественный ход событий.

Таким образом, в диалоге между поколениями поэтов от Пушкина до Самойлова и его современников, лексема «лира» продолжает сохранять своё основное значение и употребляться в «высоком» стилистическом плане. Но Самойлов сумел перешагнуть границы традиции и представить высокий пафос произведения наряду с ироническим планом выражения и просторечием, не нарушив гармоничного взаимодействия лексических пластов.

Показательно в творчестве Самойлова употребление слова «очи». Оно встречается в его текстах в различных вариациях. В стихотворении «Вот и всё. Смежили очи гении» слово «очи» обосновано выбором темы. Самойлов, посвятивший стихотворение своим учителям: А. Ахматовой и Б. Пастернаку, выразил глубочайшее признание их поэзии. Самойлов был одним из первых, кто откликнулся на смерть поэтов. В

воспоминаниях Самойлов пишет: «После смерти Пастернака больше всех нужна была русской поэзии Ахматова. Поэзия падает, когда в ней не присутствует гений» (270, с.131). После смерти Ахматовой Самойлов говорил, что литературный процесс лишился опорных фигур. В стихотворении Самойлова философские взгляды, обусловленные нравственным началом, отражают его духовную сферу. В разработке темы о потере поэтов – гениев Самойлов учёл и актуальную для двадцатого столетия тему «померкнувших небес», представленную как примету не только социальных (В. Шаламов, И. Лиснянская), но и культурных катастроф. Смерть гениев обозревалась как культурная катастрофа:

Вот и всё. Смежили очи гении.

И когда померкли небеса,

Словно в опустевшем помещении

Стали слышны наши голоса.

Архаизмы в стихотворении («смежили», «померкли», «небеса») являются естественной почвой для лексемы «очи». Понимание Самойловым формирования поэзии после Ахматовой и Пастернака появилось не сиюминутно, а как отмечает И. Пруссакова, «..в процессе постоянной работы интеллекта. У древних еврейских богословов было понятие «отречение от принципа», как у Самойлова: «Нету их, и всё разрешено» (224, с.202-205). В основе слов, таким образом, лежали слова нравоучительные, от богословцев, проповедующих истину. Но проповедником Самойлов никогда не мечтал стать. Поэт только противопоставил принципы нравственности принципам абсолютной свободы.

Заметим, что архаические обороты у Самойлова, отражающие «высокую» тему, находятся рядом с просторечием. Лексема «нету», принадлежащая к просторечной форме высказывания, сочетаясь с общей

лексикой контекста, является разграничителем в образовании логико-понятийных авторских связей. Такое сочетание лексики, по словам Эйхенбаума, было свойственно Тютчеву, Хомякову, Ахматовой. По нашим наблюдениям, это качество присуще поэтам двадцатого века: Тарковскому, Строчкову, Слуцкому, Соколову и многим другим. Это показатель того, что формирование текста идёт по правилам сгущения разнонаправленной мысли, позволяющей внести в традиционное восприятие слова какой-либо новый смысловой элемент. Л. В. Зубова, рассматривая употребление слова «очи» в современной поэзии, отмечала: «Анализ употребления слова «очи» в поэзии последних лет показывает, что современное сознание оперирует теми смыслами высокого слова, которые сложились в поэтической традиции, и вместе с тем осваивает новый его смысл, который складывается в новых контекстах» (107, с. 110-116). При непосредственном влиянии архаических слов на современный контекст рождается новая поэтическая сема. С. Городецкий в манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии», анализируя творчество М. Зенкевича, отмечал: «Махайродусы и ящерицы – доисторическая жизнь земли – пленили его воображение; ожили камни и металлы, во всём он понял скрытое единство души» (374, с. 94). У Самойлова нет антиэстетизма, как у Зенкевича, но есть возврат к поэзии, эстетизирующей пресмыкающихся. Слово «очи», применительно к животным, встречается в цикле его стихотворений «Балканские песни», в песне о построении кладенца.

Надо выкопать колодец,

Надо выкопать его.

Пусть живёт в колодце жаба-

Неземное существо. Будет, будет эта жаба

Петь в колодце по ночам.

Будет месяц литься слабо

К золотым её очам.

Образ жабы, в соединении с лексемой «очи», возвращает читателя к абстрагированным образам символистов, в том числе и ко многим образам Блока. В стихотворении Самойлова жаба является хранительницей любви, образом загадочным и до конца не расшифрованным.

Блок представил в стихотворении «Прочь» образ «северной девы»: «Из очей её крылатых светит мгла». В другом стихотворении эта лексема была употреблена для зарисовки вымышленного символического образа:

Сны, метели светлозмейной,

Песни вьюги легковейной,

Очи девы чародейной.

«Крылья» (1908).

На основе рассмотренных примеров мы можем утверждать, что архаизмы, в частности лексема «очи», в поэзии двадцатого века стали употребительными в различных стилистических вариациях и применимы по отношению к различным объектам.

У Тарковского находим:

Так долго я спал, что по русские очи

С калёным железом пришла татарва.

«Тебе не наскучило каждому сниться».

В приведённом примере сочетание «русские очи» отражает высокое национальное сознание поэта и находится в оппозиции с сочетанием «пришла татарва», что позволяет увидеть авторское отношение к разрабатываемой им теме. По этой схеме построено и стихотворение Самойлова «Иван и холоп».

Дерзкие очи в Ивана вперя,

Ванька-холоп глядит на царя.

Просторечие, находящееся рядом с высоким словом «очи», намеренно снижает стилистическую окраску текста, нарушая не только закон классического разграничения лексики в соответствии с темой, но и указывая на новое смыслообразование. Сочетание «высокого» слова с «низким» просторечием является тем смысловым элементом, который позволяет проникнуть в сферу отношений царь-холоп. Сквозь внешний облик холопа просвечивает его мировоззрение: глупый бунтующий взгляд направлен против царя, но в то же время автор подчёркивает нечто высокое в приведённой ситуации. Установленная оппозиция повышает информационную нагрузку.

Лексический строй включает в себе семантическую сторону: «В целостной структуре текста именно лексический уровень является тем основным горизонтом, на котором строится всё основное здание его семантики» (170, с. 27). Заметим, что сочетание «низкого» и «высокого» встречается и у других поэтов двадцатого века, например, у Вознесенского:

Сволочь очи подымает.

Сопоставление просторечной лексики с высоким словом «очи» отражает образование новой смысловой сферы, причём грамматическая форма «подымает» является усилением при сопоставлении слов.

В стихотворении Самойлова встречаем стилистически сниженное слово «очи». Оно находится в оппозиции с торжественным мировосприятием.

О, много ли надо земли,

Чтоб очи продрать на рассвете...

Тема стихотворения раскрывается на фоне онтологических размышлений. В этом случае происходит восприятие себя ничтожной малостью в окружающем мире природы и человечества. Раздумья автора

перемежаются с грустными размышлениями над тем, что нужно человеку для счастья.

О, много ли надо земли  
Для истины, веры и права,  
Чтоб засека или застава  
Людей разлучить не могли.

Такие же онтологические размышления встречаем у А. Межирова, который созерцает мир и постигает его законы с глубоким печальным чувством, размышляет над его законами и смотрит на всё, «уставясь тяжело печальными очами» (107, с. 119). В стихотворении А. Межирова сочетание просторечия «уставясь» с торжественным словом «очи» также рассматривается как фигура, способствующая стилистическому снижению текста, но это ещё и элемент, наполняющий стихотворение особым смыслом. Л. Зубова писала, что в таких случаях «элемент высокого стиля поддерживает утверждение человеческого достоинства в унынии – своеобразное поэтическое сопротивление казённому оптимизму, которого официальная идеология требовала от автора» (107, с. 116-118). Таким образом, в текстах поэтов двадцатого века происходит снижение стилистического статуса слов-архаизмов. С другой стороны, слова-архаизмы стали в современной поэзии изменять свой статус под воздействием системы языка, принимающей архаизмы как естественный языковой пласт, родственный современной лексике. По замечанию О. Шульской, «изменение стилистического статуса слова заложено в системе языка. Смещение стилей стало естественным процессом в литературе. Так, в идеологически направленной литературе, превозносившей патриотизм, не допускалось употребление слов-архаизмов. В комсомольской патриотической песне появляется такая конструкция:



Вдруг боец молодой, вдруг поник головой,  
И закрыл свои карие очи.  
Ты, конёк вороной, передай, дорогой,  
Что я честно погиб за рабочих.

Рифма «очи» и «рабочих» выглядит не совсем правильно с учётом ориентира на нормы словоупотребления в идеологически направленной поэзии. Однако эти слова стали восприниматься как слова одного лексического пласта, подчёркивая высокое и торжественное в рабочей среде. Подобную конструкцию находим у Самойлова в стихотворении «Прощание юнака», в котором поэт, создавая обыденный пейзаж, представляет архаический пласт лексики. Представляя перед читателем картину базара, говоря о вине и старом домике, он помещает в текст слово «очи», говоря о глазах матери:

Ты взгляни ей в очи прямо,  
Так, как ворон мне глядит.

По-видимому, аксиологический аспект предоставляет возможность сочетания слов, принадлежащих к различным пластам лексики. Высокие деяния человека показываются через выражение их действий посредством высокой лексики. Внутреннее содержание оказывается более значимым для поэтов современности. Говоря о синхронном срезе в литературе, следует отметить, что лексема «очи» стала уместной в своём применении по отношению к существам загадочным или к существам, относящимся к миру животных. Л.В. Зубова отмечает, что в текстах двадцатого века «наблюдается любопытное явление: слово очи употребляется без стилистического снижения чаще всего тогда, когда говорится о глазах животных, насекомых, птиц». Далее она ссылается на утверждение Яковлевой о

том, что такое сочетание происходит вопреки представлению о том, что «стилистически высокое соотносится с духовной сферой, в которую «животному» вход закрыт». Образно-метафорический строй литературы и языка часто отражал представление о единстве человека и природы. Следы этих кодов проявились в творчестве Д.Самойлова и его современников (Ерёмина, Джангирова).

В литературе постмодернизма произошло расширение сочетаемости слов-архаизмов с обычной лексикой. Это семантическое расширение по закону языковых процессов и литературных приёмов нашло отражение в творчестве Самойлова.

Словесный пласт Самойлова включает употребление архаических слов, слов из литературных источников, а также основывается на языке народа, указывает на духовное родство с ним и способствует созданию реалистических образов и явлений. Истоки народного творчества, опыт предшественников и современников дали мощный потенциал творчеству поэта.

### ***3.2. Основной принцип композиционной организации стихотворений Д. Самойлова: анафорические конструкции, инверсия, внутренняя рифма***

Стихотворная речь рассматривается как ритмико-интонационное единство, что и отличает её от прозы. Это единство оказывает влияние на синтаксис и семантику произведения. Ю. Лотман отмечал: «Звучность рифмы зависит от смысла» (165, с. 92).

В рамках интертекста нам важно установить заимствование тех или иных синтаксических конструкций и показать их назначение и функции, их роль в литературном процессе, так как «чужая речь» на

синтаксическом уровне отражает связь между литературными поколениями и динамическими процессами языка.

Рассмотрение стихового пространства Д. Самойлова позволило выделить ряд традиционных синтаксических конструкций в его творчестве. Наиболее частым приёмом у поэта является употребление союзов, месторасположение которых определено началом строки. Рассмотрим синтаксическую конструкцию с **анафорическим «и»**. Она возвращает читателя к приёму фрагментарности, свойственному таким художникам, как А. Пушкин, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, М. Лермонтов и многим другим. В стихотворении Самойлова «Сороковые» при употреблении повторяющегося анафорического союза раскрывается характер лирического героя через ряд действий, представленных оппозицией Я – действие:

Я – балагурю

Я – хромаю

Я – всё понимаю.

Сжатость и лаконизм мысли достигаются при многократном употреблении союза в начале строки. «И» в этом случае является элементом смыслообразования. Союз, находящийся в начале строки, открывает отдельную тему, а в некоторых случаях заменяет местоимение, оно становится как бы само собой разумеющимся:

И я с девчонкой балагурю,

И больше прежнего хромаю,

И пайку надвое ломаю,

И всё на свете понимаю.

Сходная конструкция была использована Ф. Тютчевым:

И чувства нет в твоих очах,

И правды нет в твоих речах.

И нет души в тебе.

Каждая тютчевская строка открывает отдельную тему, развёрнутую в оппозиционных отношениях: чувства – очи; правда – речь; человек – душа. Все микротемы, соединяясь в одной теме, дают в результате образ персонажа. Соединение разнородного в едином становится возможным посредством анафорического союза, устанавливающего связь между высказываниями. У Тютчева характер героя раскрывался через присущие образу качества, причём экспрессия, созданная перечислением этих качеств, получила усиление при помощи соединения однородных членов союзом «и». В стихотворении Самойлова тоже проявляется экспрессивность, полученная путём употребления анафорического союза, она возрастает с каждой последующей строкой. В обоих примерах отрывистые короткие фразы становятся упругими и эмоциональными, а интонация – напряжённой. Вспышки смыслов, постоянно прерывающиеся вновь выдвинутым тезисом, способствуют домысливанию читателя, которое является важным при понимании и прочувствовании текста. По словам И. Бродского, это качество необходимо в творчестве поэта, так как «стихосложение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения» (37, с. 67).

В стихотворении Самойлова «Болдинская осень» при помощи анафорического союза создаётся фрагментация, способствующая концентрации мысли. Очевидно и то, что союз способствует плавной смене мотивов без распространённости предложений. Это свойство союза было отмечено И. Н. Кручининой: «При помощи союза «и» развёртывается не один мотив, а видны переходы от одного мотива к другому» (138, с. 21-25). Пример такого использования союза можно найти в других стихотворениях Самойлова: «Мечта о море», «Я никогда не пребывал». Созданная Самойловым фрагментация так же, как и у

Тютчева, даёт представление о целостном явлении. Союз при этом указывает как на важность перечисления каких-либо явлений, так и показывает события в поступательном движении, задаёт инерцию развёртыванию лирического сюжета. Ярким примером может стать стихотворение «Баллада о конце света».

И замолкает перестрелка.  
И слышно, как течёт вода.  
И только у комроты стрелка  
Неумолима как всегда.

Текст Самойлова получает тютчевскую развёртку (стихотворение «Весь день она лежала в забытьи»). В нём важна последовательность событий, порождающая сгущение смысла:

И медленно опомнилась она  
И начала прислушиваться к шуму,  
И долго слушала – увлечена,  
Погружена в сознательную думу.

Рассматривая функцию союза «и», В. В. Виноградов указывал на раскрытие им последовательности (52, с. 56). Так же относились к этому вопросу А. Потебня (221, с. 194-195), Ю. Тынянов. Исследователи утверждали, что союз «и» не информирует о внутреннем состоянии действий, а вносит временной оттенок : «Протекание, динамика может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение» (306, с. 28). Обладая семантикой перечисления и последовательности, союз задаёт динамический ход мыслям художника, обусловленный внутренней логической связью, хотя вопрос, поставленный поэтом, остаётся неразрешённым. Н. Кручинина отмечала: «Благодаря своей семантике, и прежде всего способности выражать значение следования, союз «и» конструирует текст по принципу сукцессивности» (138, с. 56). В таких конструкциях одна фраза тянет за собою другую. А. Вержбицка

называла союз «и» специфическим средством, маркером «развития повествования», метатекстовой единицей, заключая, что «подобные лексические единицы в отличие от большинства подобных, не описывают мир, а устанавливают определённые отношения между фрагментами текста» (44, с. 38). Анафорический союз способствует раскрытию темы в динамичном и последовательном движении, динамика текста возрастает при этом не только за счёт приращения смысла, но и за счёт усиления лирических эмоций, что свойственно было романтическому стилю. Рассмотрим примеры использования таких конструкций в поэзии романтиков. У раннего Пушкина читаем:

И я мечту молодой любви вкусил  
 И где ж она? Восторгами родилась,  
 И в тот же миг восторгом истребилась  
 Проснулся я: ищу на небе день,  
 «Сон» (1816).

Усиление эмоций наблюдается от строки к строке путём союзной связи, возникает напряжённость, не приводящая к разрешению вопроса. Б. Эйхенбаум утверждал, что нагнетание смыслов, обусловленное анафорическим началом, каждый раз утверждает тот факт, что «...конец высказывания – это не завершение, а вершина мысли» (350, с. 171). Употребление анафорического союза приводит «к эмфатическому кадансу». Такая же напряжённость возникала у Лермонтова:

Что если время совершит свой круг  
 И погрузится в вечность невозвратно,  
 И ничего меня не успокоит.  
 И не придут сюда просить меня?  
 И я хотел изречь хулы на небо -  
 Хотел сказать...

«Ночь» (1828).

Интертекстуальность на синтаксическом уровне, на наш взгляд, определяется совпадением синтаксических конструкций, имеющих общие тенденции в раскрытии той или иной стороны текста. В рассматриваемом интертекстуальном пространстве анафорический союз «и» выполнял следующие функции: являлся связывающим звеном между различными темами и мотивами, выполнял функции перечисления, следования, способствовал организации текста. У Самойлова анафорический «и» способствует наращению экспрессивности, при помощи которой поэту необходимо передать своё отношение к миру через разнородные явления, в своём единстве образующие мировоззрение автора.

Стихотворение «Крылья холопа» входит в сферу философской мысли автора и связано с его общей философской концепцией. Особенности художественного взгляда определяются различными эстетическими компонентами. Построение внутренних закономерностей художественного произведения позволяет рассматривать цельный художественный мир автора, а также выявлять специфику семантической и синтаксической структур. Ю. Лотман утверждал, что лирическое произведение - сложно организованный текст, поэтому для нас каждый компонент является значимым. В первую очередь мы рассмотрим в стихотворении форму лирического высказывания. Это монолог-обращение. Форма монолога предполагает наличие психологизма. Образ героя показан в ореоле высокого духа холопа относительно людских помыслов, атрибутов быта. Литературный герой, созданный автором, отражает авторское мировоззрение. Вспомним слова Л. Я. Гинзбург: «Опыт своей жизни художник преобразует в целостное единство персонажа – структуру...Но единичность – это только пласт в сложении литературного героя. Литературный герой

может представлять опыт жизни – мысли и чувства, опыт всех испытаний и радостей человека» (22, с. 220). Самойлов вкладывает в понятие «холоп» обобщенный смысл – несвободный человек. Заметим, что образ этот явно символичен. Его сущность обнаруживает себя в силе переживаний и в способности реализовываться в высшую субстанцию. В тексте Самойлова происходит процесс «остранения» (по терминологии В. Шкловского), который придаёт образу индивидуальную неповторимость. Это проявляется при сопоставлении образа холопа и народа - толпы.

Стоишь, плечами небо тронув,  
Превыше помыслов людских,  
Превыше зол, превыше тронов,  
Превыше башен городских.

В четвёртой строфе образ, меняя своё состояние, переходит в другое измерение, в другую пространственную ипостась. Принцип монтажа позволяет автору передать взгляд героя на толпу с высоты и отметить все негативные стороны жизни человечества. Холоп, освободившийся от жизненных уз, видит множество пороков в человечестве.

И гогот злобного базара,  
И горожанок робкий страх...  
И божья, и людская кара.  
О, человек! О, пыль! О, прах!

Перечисление явлений Самойлов передаёт при помощи анафорического союза, усиливающего эмоции героя, а также при помощи фразового каданса (повтор междометия «о») и восклицательного знака. Строфа оказывается нагруженной в смысловом и эмоциональном отношениях. Наиболее продуктивным элементом в такой конструкции оказывается анафорический союз. Именно он



позволяет свести разнородные понятия в единое определение: всё это – жизнь человека. Такое же эмоциональное напряжение выразил А. С. Пушкин в стихотворении «Я помню чудное мгновенье», в котором заключительная строфа является сгустком эмоций, возникших в душе поэта под впечатлением появления любимой. Только в своём единстве они могли отразить сущность постижения духовной сферы любви. Усиление, произведённое анафорой, способствовало созданию напряжённости последней строки и открывало содержательную сторону произведения путём объединения разнородного в едином: все перечисленные понятия определяли одно чувство – любовь.

И сердце бьётся в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слёзы, и любовь.

Самойлов, передавая ощущения, стремился к реалистическому изображению явлений. Этот метод – яркая демонстрация приверженности поэта классическому реализму. В текстах А. Ахматовой, М. Цветаевой и многих других поэтов двадцатого века употребление подобной синтаксической конструкции чаще всего связано с перечислением и отмечено особенной чертой. Б. Эйхенбаум, рассматривая творчество А. Ахматовой, отмечал, что употребление анафорического «и» происходит в сочетании с метафорами.

Всё тебе: и молитва дневная,  
И бессонницы млеющий жар,  
И стихов моих белая стая,  
И очей моих синий пожар.

(1915).

То же находим у М. Цветаевой:

И посвист перепелов, и большое небо.  
 И волны колоколов над волнами хлеба,  
 И толк о немце, доколе не надоест,  
 И жёлтый-жёлтый – за синею рощей крест,  
 И сладкий жар, и такое во всём сиянье,  
 И имя твоё, звучащее словно ангел.

Р. Якобсон считал метафору и метонимию явлениями, воплощающими суть всех речевых процессов. Д. Лодж, в отличие от Р. Якобсона, отводил более значимую функцию тропам, утверждая, что модернизму более свойственна метафора, а реализму метонимия. У Самойлова отсутствует сочетание анафорического «и» с метафорой, но проявляется с метонимическими отношениями, что подтверждает реалистическое направление творчества Самойлова.

В каждом тексте важен пространственный компонент, который, по мнению М. Гавриловой, является проблемой мировоззренческой, гносеологической. На эту проблему обращал внимание Ю. Лотман, он писал в письме к Фиалковой: «В двадцатом веке пространство и время, как философские категории, сделались предметом рефлексирования» (167, с. 719).

Самойлов в стихотворении «Ночная гроза», прибегнув к анафорическому союзу как к распространителю смысла, перечисляет явления природы и описывает видения, возможные в определённое время: в момент вспышки молнии. Причём в пресуппозицию ставит главное предложение и распространяет его посредством анафорического союза. Такая конструкция требовалась Мандельштаму для описания ночного города, для передачи течения в нём ночной жизни. В таком описании выразил поэт понимание сущности мироздания и губительного течения неумолимого времени.

Когда городская выходит на стогны луна,  
 И медленно ей озаряется город дремучий,  
 И ночь нарастает, унынья и меди полна,  
 И грубому времени воск уступает певучий,  
 И плачет кукушка на каменной башне своей,  
 И бледная женщина, сходящая в мир бездыханный...

«Когда городская на стогны выходит луна» (1915).

В таких конструкциях И-анафоры соотносят одно явление с рядом вызванных ими последующих явлений. Синтаксическая конструкция при этом определяет, из-за наличия пресуппозиции, равнозначность предложений в их смысловом отношении, указывает на последовательность действий в определённое время. Как для Самойлова, так и для Мандельштама определённое время оказывается значимо, является исключительным моментом, оставляющим след в человеческой судьбе.

В творчестве Самойлова средством выразительности являются не только слова, но и их расположение в тексте.

Процесс формирования норм словорасположения начался уже в восемнадцатом веке. Связь этого приёма и ритмико-интонационного оформления рассматривалась Б. Томашевским, Б. Эйхенбаумом, В. Жирмунским, Ю. Тыняновым. Учёные неоднократно отмечали зависимость синтаксиса от ритма. Ритм диктует, по их мнению, синтаксические конструкции. Н. Ковтунова утверждала: «Взаимодействие слов, создаваемое ритмом, может разрушать привычные смысловые связи и рождать новые, не зависящие от синтаксических связей» (124, с. 53). Стих и проза отличаются наличием ритма и интонации. Стихотворная речь, требующая лаконизма и сжатости, рождает обороты, совершенно неприемлемые в прозаической речи. Но то, что неприемлемо в прозе, зачастую является необходимым

в поэзии. По мнению Н. Ковтуновой, ритм, метр, интонация накладывают ограничение на синтаксис. Г. Н. Акимов так же, как и Н. Ковтунова, видит в конструктивном признаке поэзии подчинение синтаксиса и семантики ритму: «И семантические, и синтаксические аспекты там (в поэзии) подчинены ритмическому» (4, с. 72-77). С другой стороны, ритмические законы усложняют синтаксическую природу стиха, в результате чего в стихе выступают не те ударения и акценты. В поэтическом тексте происходит процесс складывания выражений через последовательно связанные предложения. Поэтому идеальная синтаксическая конструкция представляет собою в поэтическом тексте совпадение ритмико-интонационных единств, определённых размерами строки и предложения. В таком случае законченная мысль должна быть представлена в каждой строке, чего не наблюдается в стихотворной речи. Ритмико-интонационное единство, выдержанное в стихотворной строке, диктует словорасположение и определяет выразительность лексических средств. В стихотворении Самойлова рассмотрим конструкцию:

Да, он был мне друг неподкупный  
и кровный,  
И мне доверяла дружба святая  
Письма писать Пелагее Петровне  
Он их отсылал не читая.

«Семён Андреич».

Классическая мена слов, при которой определяемое ставится впереди определения, перераспределяет в тексте Самойлова логическое ударение. Фраза, несущая основную смысловую нагрузку: «он был мне друг», дополняется информацией о качестве дружбы, распространяя отношение автора к этой дружбе. При этом главным оказывается не информация о дружбе вообще, а её признак. В стихотворении А. С.

Пушкина «Кто знает край, где небо блещет», величественность и гениальность Тассо передавалась современникам и потомкам как отличительная его черта. При помощи инверсии определяемое слово было представлено в качестве культурной аллюзии, а определение, несущее интонационную и смысловую нагрузку, являлось веско в своей имплицитной подробности:

Где пел Торквато величавый;

Где и теперь во мгле ночной

Адриатической волной

Повторены его октавы.

В конструкциях словосочетаний существительное + прилагательное, прилагательное оказывается наиболее значимым в смысловом отношении. То же выражено и эпитетом в стихотворении Самойлова дружба святая, тогда как в обычном порядке эпитет слабо выделяется и теряет свою силу, а основная смысловая нагрузка, в таком случае, ложится на слово дружба.

Расположение слов в инверсионном порядке способствует выделению определённого слова, которое автор, подчиняя своей задаче – выражению главного, выделяет в тексте. При этом достигается большая выразительность не только словосочетаний, но и всего текста. В рассматриваемом стихотворении Самойлов развивает тему потери друга. Эта потеря ощущается читателем наиболее остро после сформированного представления о качестве дружбы, о сущностных интеллектуальных и моральных её сторонах. Приём этот был достаточно распространён у поэтов прошлого века, когда автор выделяет путём смещения логического ударения главное слово.

Не привлекай меня красой!

Мой дух погас и состарелся.

Ах! Много лет, как взгляд другой

В уме моём напечатлелся!..

Я для того забыл весь мир,

Для сей минуты незабвенной;

Ю. Лермонтов.

Слово «незабвенной» ставится поэтом в главную смысловую позицию и несёт в себе глубинный смысл: среди минут выделяется одна - незабвенная, остальные слова становятся наиболее связанными. Инверсионная конструкция оказывается важной не только в формировании смысла, но и способствует развитию темы. Незабвенной минутой Лермонтов называет миг восприятия красоты, оставшийся в памяти, хотя дух погасший уже отрёкся от давнего обаяния. Вспышка другого мировоззрения происходит в описываемый поэтом миг. Противоречие заставляет лирического героя сравнить себя с путником, гонящимся за блуждающим огнём. При воспоминании дух, казавшийся погасшим, - воскрес, герой вернулся в прекрасное прошлое. Именно поэтому минута названа незабвенной. Это своего рода – вершина противоречия, и оно вынесено в тексте как важный смысловой и позиционный элемент.

В данных примерах мы столкнулись с той конструкцией, в которой важен не ритмико-синтаксический строй, где синтаксис подчинён ритму, а смысловое содержание, которое вынесено на значимую позицию.

Сравнивая стихотворения Самойлова и Лермонтова, можно отметить, что инверсия располагается наряду с высокой архаической лексикой, что позволяет говорить о высоком стиле произведений. Поэты решают задачу подчинения синтаксического строя произведения в рамках стилистического оформления. Это позволяет им раскрыть традиционно высокую тему о дружбе (у Самойлова) и о любви (у Лермонтова).

Л. В. Зубова, рассматривая синтаксис одических жанров в творчестве Ломоносова, Тредиаковского, Кантемира, поэтов двадцатого века, приходит к выводу: «Изменённый порядок слов особенно характерен для высокого стиля оды, и в язык двадцатого века проникло именно это стилистическое назначение» (107, с. 325). Следовательно, синтаксис Самойлова отражает традиционное направление в литературе. Подобные конструкции с инверсионным расположением слов, отражающие высокий стиль, довольно часто встречаются у Пушкина, Тютчева, у поэтов-символистов, у поэтов-современников Самойлова: Тарковского, Симонова, Межирова и других. Мы согласны с мнением В. Баевского, утверждавшего, что жанр оды со временем трансформировался, и ода в настоящее время не встречается в чистом виде, но жанры посвящения, послания и некоторые другие приравниваются к жанрам одическим. В них инверсия – естественное явление, отражающее высоту стиля. В стихотворении-посвящении Самойлова «Вот и всё. Смежили очи гении» инверсия так же, как и в первом примере, способствует созданию стилистического окраса произведения за счёт выделения главного слова: тянем, тянем слово залежалое. Определённо-личное предложение выстраивает понятие о творчестве поэтов - современников Самойлова, но оно оказывается не лишённым субъективной оценки, утверждающей качество поэзии. Поэтическое поколение, по его мнению, оказывается далёким от гениальных предшественников в поэтических исканиях и выражениях. Поэт не говорит громких слов о творчестве каждого предшественника, но гениальность их выражена имплицитно в контрастном определении современного поколения. В стихотворении, представляющем собою произведение высокого жанра, инверсия - естественная конструкция. Лексический строй стихотворения находится в положении несоответствия синтаксическому. Просторечные словосочетания

«тянем слово» и «слово залежалое», «говорим темно», «говорим вяло» и грамматически неверное «нету их» противоречит всем правилам и нормам лексического словоупотребления в высоком стиле. Такие конструкции встречаются в разговорной речи. В этом отношении можно говорить о том, что назначение инверсии изменило свои функции в творчестве Самойлова и в современной поэзии. По-видимому, это было продиктовано не только изменением жанровых требований в литературе, но и изменением требований языка. Сплав разнородной лексики в стихотворении Самойлова противоречит высокому синтаксическому строю стихотворения, и это есть результат развития поэтического искусства. Л. В. Зубова говорит по этому поводу: «Примечателен тот факт, что инверсия чаще всего встречается в стихах, лексика которых далека от высокого стиля, архаический порядок слов выступает в этом случае как резко контрастный элемент текста» (107, с. 215). Естественно, что он не только маркирует несоответствие синтаксиса предмету изображения, но и выполняет разные другие функции. Изобразительная функция в тексте Самойлова даёт представление о современной поэзии. Самойлов при помощи инверсии противопоставил творчество современников творчеству поэтов-предшественников. Лексический пласт стихотворения оказался доминирующим, подчиняющим синтаксический строй. Эткинд говорил по этому поводу: «В поэзии двадцатого века слово стремится к автономии, и всё в большей степени уходит из-под власти синтаксиса» (353, с. 189). Эта тенденция проявилась в творчестве Самойлова.

На интертекстуальном уровне следует рассмотреть **приём внутренней рифмы**, способствующий организации текстовой структуры.

Б. Эйхенбаум, рассматривая этот приём в творчестве М. Лермонтова, отмечал, что он был заимствован им у предшественников,



ссылаясь при этом на Жуковского (его баллада «Замок Смальгольм»). Эйхенбаум считал внутреннюю рифму редким явлением в пору поэтического расцвета М. Лермонтова, связывал употребление внутренней рифмы наряду с определённым размером. Он писал: «Стихотворение Ю. Лермонтова, как и стихотворение В. Жуковского, было написано трёхдольным размером, который характерен для жанра баллады. Недаром они (внутренние рифмы) господствуют в балладной поэзии, где требуется именно монотонность эпического сказа» (350, с. 412). В стихотворении Лермонтова внутренняя рифма располагалась свободно и употреблялась неоднократно. Покажем это на конкретном примере:

Видали ль когда, как ночная звезда  
 В зеркальном заливе блестит,  
 Как трепещет в струях, как серебряный прах  
 От неё рассыпаясь бежит.

В стихотворении основной функцией внутренней рифмы явилась функция мелодическая – создание монотонности, за которой скрывается опыт, характерный для глубокого вдумчивого размышления над совместимостью бытия природы и человека. Этот приём встречается у А. Ахматовой в цикле «Библейские стихи», в стихе третьем, «Мельхола», в котором героиня говорит о своём возлюбленном:

Зачем же никто из придворных вельмож,  
 Увы, на него не похож?  
 А солнца лучи...а звёзды в ночи...  
 А эта холодная дрожь...

Экспрессии и эмоциональности героини противопоставлено спокойное, монотонное течение Вселенского времени, именно это течение и отражено с помощью использования приёма внутренней

рифмы. Форма монолога отражает онтологически обоснованные рассуждения героини. Она представляет себя отдельной от мира частицей. Ценностные ориентиры расставлены в целом так, что мир с его абсолютностью, бесконечностью, а следовательно, с его тайнами и загадками, приобретает большую весомость, чем лирическое «я», так как оказывается весьма отдалённым от героини. Ей остаётся осознавать эту отчуждённость, поэтому в стихотворении нет преодоления трагизма, а показана лишь реакция героя на трагедию, к которой мир Вселенной остаётся равнодушным. Здесь совершенно уместной оказывается монотонность и незаконченность мысли героини.

В рассмотренных примерах приём внутренней рифмы выполнял не только мелодическую функцию, но и являлся, как мы убедились, носителем семантики.

У Самойлова этот приём так же способствует созданию монотонности в эпическом сказе и передаче воспоминаний о давности событий:

Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал.

Я любил, размышлял, воевал.

Кое-где побывал, кое-что повидал,

Иногда и счастливым бывал.

Онтологические размышления имеют место у поэта, как и у его предшественников. В отличие от творчества А. Ахматовой, насыщенного элементами экспрессии и трагизма, у Самойлова отмечается их преодоление. Трудности предстают перед ним как «светлая печаль». Мир природы и человека оказываются у поэта в тесной взаимосвязи. «Я» — частичка мира, «Я» растворено в мире. Внутренняя рифма связывает по принципу аналогии мир природы и мир человека:

Гнев меня обошёл, миновала стрела,

А от пули – два малых следа.

И беда отлетала, как капля с крыла,

Как вода расступалась беда.

В первых двух строках идёт указание на лирического героя и на описание событий, произошедших во внешнем мире, неотделимых от его сознания. Внимание поэта больше сосредоточено не на событиях, а на самих особенностях этих событий, нашедших отражение во вселенской жизни, очевидно потому, что жизнь вселенская сосредоточивает в себе вечные проблемы. Предложение, осложнённое придаточной частью: «И беда отлетала, как капля с крыла», контекстуально производно от имплицитно присутствующей в нём идиомы: «Как с гуся вода». Оно образует смысловую сферу: беда не оставляла следа. Смысловой параллелизм между миром природы и миром человека, образующий отношения единения с природой, указывает на тесную взаимосвязь явлений, происходящих в мире природы и в мире человека. Мы усматриваем в употреблении приёма внутренней рифмы следование традиционной линии литературы. Внутренняя рифма оказывается интонационно значимой, семантически нагруженной и способствует отражению онтологии духа, образует смысловой параллелизм, связывающий мир природы и мир человека.

В творческом диалоге с А. Ахматовой у Д. Самойлова возникают довольно сложные переплетения – общий приём на синтаксическом уровне, общие тенденции к познанию смысла жизни (в рамках Вселенной). Итоговые позиции авторов остаются различными: Ахматова осознаёт человека не связанным со Вселенной. Она выражает трагическое отношение к жизни с её тайнами и вечным течением. Самойлов внутренним человеческим потенциалом поднимается над мировыми загадками. Попытка проникнуть в тайны мира – естественное желание лирического героя, поэтому третью строку следующей строфы

следует рассматривать как содержащую в себе внутреннюю рифму, а не как вариативный повтор. Способом применения внутренней рифмы Самойлов пытается показать связь времён между прошлым и будущим, между временем, пространством и человеком:

Взял один перевал, одолею второй,  
Хоть тяжёл мой заплечный мешок,  
Что же там – за горой? Что же там – под горой?  
От высот побелел мой висок.

Пространство и время Ахматова считала враждебными для человека. В цикле стихов «Шиповник цветёт», в стихе «Наяву» прослеживается это убеждение. Употребление внутренней рифмы создаёт традиционную монотонность:

И время прочь, и пространство прочь,  
Я всё разглядела сквозь белую ночь;  
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,  
И сигары синий дымок.

В следующей строфе внутренняя рифма выполняет двойную функцию: может выполнять функцию сравнительного союза: И то зеркало, в котором, как в чистой воде. Смысловое содержание начинает выражать несколько иной план.

И то зеркало, где, как в чистой воде,  
Ты сейчас отразиться мог.

В такой конструкции слово «где» может восприниматься как вопросительное. Все названные в предыдущей строфе атрибуты становятся небытующими, и смысл стихотворения перемещается в другую плоскость рассмотрения. Героиня уже не повествует о том, что именно она рассмотрела в белую ночь, а вопрошает: «Где то, в чём ты мог отразиться?» «Где нарцисс, где дымок?». Этого нет, и поэтому

стихотворение заканчивается трагично. Кольцевая рифмовка ещё более усиливает этот трагизм:

Исходя из вышесказанного, мы вправе считать, что внутренняя рифма является не только носителем звукового оформления, но и смысловой нагрузки. Внутренняя рифма образует особенное сходство слов в звуковом отношении. Это было рассмотрено нами при анализе приёма паронимии. Не случайно Самойлов в стихотворении «Прощание» выражает сильную экспрессию путём сопоставления сходных по звучанию слов, образующих внутреннюю рифму шнурок – зарок. Шнурок в приведённом примере выступает как мрачный атрибут самоубийцы, как вещь, стоящая на грани между миром героя и миром Вечности. Герой решает для себя: «вернуться в мир или в мирок». Самоубийца выбирает мир потусторонний и прибегает к «помощи» шнурка. Зарок был дан, а выбор – сделан. Союз, связывающий внутренние рифмы, является при этом уточнением названного атрибута: У Ахматовой зеркало приобретает конкретность среди однотипных атрибутов, у Самойлова – шнурок. У Лермонтова сравнительные союзы определяли конкретную постановку вопроса к конкретному явлению (замечание Б. Эйхенбаума), в тексте Ахматовой замена союза приводит к неоднозначному пониманию смысла.

Приём внутренней рифмы образует связи между явлениями, а рифма при этом становится смыслообразующей и более звучной. Следовательно, мы можем утверждать, что семантическая ёмкость слов зависит от мельчайшего элемента текста или внетекстовой ситуации. Именно поэтому Самойлов и употреблял различные приёмы, способствующие наиболее точной передаче поэтической мысли.

На основе рассмотренных примеров мы вправе сказать, что в целом синтаксис Самойлова не является модернистским, скорее он приближён к классическому. Это качество поэзии Самойлова отмечал В.

Соловьёв: «В период, когда поэзия углубляла свою разведку в поисках новых ритмов, нового синтаксиса, новых структур, Самойлов демонстрировал свою верность классическому стиху, знакомым и испытанным словам, простым человеческим чувствам» (281, с. 52). Видимая простота большинства его стихов – результат опоры Самойлова на традицию классиков, но это не значит, что он не смог найти свою линию в поэзии и явился подражателем. Простота его стиха часто бывает обманчивой, так как за простыми, на первый взгляд, словами скрывается всегда глубокий смысл, сложные размышления. Надо лишь внимательно отнестись к слову, сказанному поэтом. Г. Ратгауз отмечал: «Поэзия Самойлова открывается лишь тому, кто любит медленное, вдумчивое чтение» (231, с. 96).

## Заключение

В водной части диссертационной работы мы ставили своей целью выявить в творчестве Д. Самойлова интертекстуальные связи с текстами его предшественников и современников.

**В первой главе** нами были рассмотрены теоретико-литературные концепции проблемы «чужая речь», понятия интертекстуальности, диалога, понятия язык и речь (в сфере литературоведения).

В определении «чужая речь» существуют различные точки зрения, (М. Бахтин, Б. Томашевский, Ю. Кристева, Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель, Ж. Жаннет В. Чернявская, Н. Фатеева). Рассмотрев их, мы выделили общий признак «чужой речи» – это «перекличка» **текстов** при помощи определённых единиц. Следовательно, перед нами возникла необходимость в определении понятия «**текст**». В данной работе нами были отмечены основные признаки текста: знаковая система, линейность, семантическая связь между знаками и предложена оригинальная иерархия единиц интертекста.

Для понятия «чужая речь» необходимым представлялось рассмотрение проблемы диалога. Диалог понимается нами более широко, чем явление интертекстуальности. Мы выделяем различные виды диалога, а его развитие понимаем как развитие литературы, культуры и исторического процесса.

Обращаясь к понятиям язык и речь в литературоведении, приходим к выводу о том, что они являются взаимопроникаемыми (М. Бахтин, Ю. Тынянов, А. Потебня, Б. Томашевский, Ю. Лотман). Во всех случаях акт коммуникации осуществляется как селекция и комбинация единиц языка и речи. Поэт в своей деятельности сближает мысль и язык, поэтому творчество Д. Самойлова мы анализируем в языковом и литературоведческом аспектах.

**Во второй главе** рассматриваем разновидности «чужой речи» и её функции в поэзии Д.Самойлова. Предпринятый нами анализ различных интертекстуальных единиц и диалогических отношений позволил выявить «чужую речь» в творчестве Давида Самойлова и определить генезис его поэтики.

Самойлов, безусловно, вступает в диалогические отношения с А. Пушкиным, Ф. Тютчевым, Н. Некрасовым, О. Мандельштамом, В. Маяковским, А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Тарковским и другими.

Путём заимствования «чужого», Самойлов создаёт полифонизм в своём творчестве, раскрывает внутренний мир героев, представляет историю России не как застывшую маску, а как живой организм. За каждым привнесённым в текст «чужим» словом в поэзии Самойлова строится целостная система культуры.

При помощи заимствования тем, идей, образов, сюжетов в творчестве поэта происходит генерализация новых смыслов, обусловленная новым взглядом на проблему.

С помощью эпиграфов поэт создал целостную систему культуры, выстроил ассоциативные ряды в контексте эпох. Он видел в эпиграфах способ всеобщего литературного единства.

При анализе реминисценций мы отметили, что Самойлов в одном тексте фокусирует несколько точек зрения предшественников, демонстрируя тем самым широкое понимание литературы. Музыкальные реминисценции являются отражением сферы его внутреннего духа и духа его поколения, наполненного эстетическими исканиями. Создание литературно-музыкальных реминисценций расценивается нами как факт следования художественному методу символистов и акмеистов, понимающих мир как искусство.

Мы установили, что поэт ориентирован на множество существующих в литературе стилей. У него оказываются



стилизованными размеры стиха, жанры. Приёмом стилизации Самойлов сопоставляет «дух чужой эпохи» с эпохой современности. Речь Самойлова – это речь современного человека, которая включает в себя пласты предшествующих культур.

Понятие «Сказ» интересовало нас как особая форма организации лирического произведения, имеющая аналог в классической литературе. После того, как мы рассмотрели приёмы сказа в стихотворном пространстве Д. Самойлова, мы пришли к выводу о том, что в сказовой форме Самойлов передаёт соединение различных сознаний в одном произведении, предоставляя возможность читателю увидеть героя с различных пространственно-временных отношений, особенно при внедрении приёмов кинематографа, которые раздвигают границы интертекстуальности, сближая язык литературы и кино.

**В третьей главе,** рассматривая функционирование «чужой речи» в лексическом и синтаксическом аспектах творчества Д. Самойлова, мы отметили, что поэт часто создаёт стихотворения на ассоциативном восприятии явлений. Это было свойственно его предшественникам: Е. Баратынскому, И. Анненскому, Н. Некрасову, О. Мандельштаму, А. Ахматовой, М. Цветаевой и другим.

Факт обращения к идиоматическим конструкциям говорит об отношении поэта к народному творчеству. Эта связь указывает на духовное родство с народом и является средством создания литературно-фольклорного диалога.

Слова-архаизмы располагает рядом со словами сниженной лексики, представляя тем самым высокий пафос произведения наряду с ироническим планом выражения. При этом он не нарушает гармоничного взаимопроникновения лексических пластов. Факты подобного рода указывают на то, что формирование его текстов идёт по

правилам сгущения разнонаправленной мысли, позволяющим внести в традиционное восприятие слова новый смысловой элемент.

Синтаксический строй творчества Д. Самойлова основан на традициях А. Пушкина, Ф. Тютчева, Н. Некрасова, М.Лермонтова.

Короткие фразы, простые предложения, анафорические конструкции, инверсия, внутренняя рифма являются основным принципом композиционной организации его стихотворений.

Поэт сумел не только сохранить традиционные формулы, но и развить их в идейном, нравственном, эстетическом планах. Мощь Д. Самойлова во многом объясняется прочностью классической основы его произведений в соединении её с требованиями современности и динамическими процессами языка и литературы.

## Библиографический список использованной литературы

1. Абрамов С. Р. Интертекстуальность как конституирующий признак и условие существования семиотических систем. Сб. Статей. – Тверь, 1997.
2. Абрамов С. Р. Бахтинский сборник. – Орёл, 1979.
3. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. В 2.Т. – М.: ТЕРРА – Кн .клуб: Республика., 1998.
4. Акимова Г.Н. О некоторых особенностях поэтического синтаксиса. – Вop. Языкознания.,1977, №1.
5. Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. – Владимир, 1999. – Кн. 2.
6. Амурский В.И. Запечатлённые голоса: Парижские беседы с русскими писателями и поэтами. – М.,МИК,1998. (Беседы с И. Бродским, Е. Рейном, А. Битовым, А. Кушнером).
7. Андреева В.А. Внутренняя речь персонажей и способ повествования в текстах разных авторов. – Тверь., 1997.
8. Аникст А. «Фауст» Гёте. – М., 1979.
9. Аничков Е.В. Традиция и стилизация // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.
10. Аннинский Л. Поэзия тридцатых – семидесятых. – М.,1977, с 172.
11. Арнольд И.В. Имплицитное и эксплицитное влияние «чужой речи». – Тверь., 1997. Анастасьев В. Г. Продолжение диалога. – М., 1987.
12. Арутюнова Н. Д. Знаки судьбы // Знак: Сборник статей по лингвистике, семиотике и поэтике. - Русский учебный центр МС, 1994.
13. Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1995 - № 4. – Т.35.

14. Багаутинова Г.Г. Очерк Райского «Наташа»: ( Роман И.А.Гончарова «Обрыв» и «Бедная Лиза» Карамзина) // Карамзинский Сб. – Ульяновск.,1998, ч 2-я. Аллюзии на повесть Н. М. Карамзина в романе И.А Гончарова «Обрыв».
15. Баевский В.С, Кузина Н.В. Из наблюдений над контекстом и подтекстом в литературе 20 века // Проблемы поэтики языка литературы. – Петрозаводск. – 1987. - № 6. – с 945.
16. Баевский В.С. Давид Самойлов и его поколение. – М.,1986. – с255.
17. Баевский В.С. История русской поэзии. – Смоленск.,1994.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
19. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.,1979,с 214.
20. Бахтин М.М Проблемы поэтики Достоевского. – М.,1963.
21. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.,1986,с280.
22. Бахтин М.М Эстетика словесного творчества. – М.,1979.
23. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М,1976,с115-120.
24. Безносков Э. О смысле некоторых реминисценций в стихотворениях И. Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб., 1998.
25. Безродный М. Об одном приёме художественного имяупотребления. Сб. статей. – Тарту.,1992, с 211.
26. Белинский В.Г. Собр. соч.:В 9т. – М.,1978.
27. Бельская Л.Л. «Пушкинские эпитафии в русской поэзии» // Русская речь.,2000 №1.
28. Бельчиков Ю.А. Культуроведческий аспект филологических дисциплин // Филологические науки. – 1998. - №4.
29. Бехер И. В защиту поэзии. // Новый мир, 1953, №11, с 209-228.
30. Бехер И. О литературе и искусстве. – М.,1981.

- 31.Бирюкова С.С, Бирюков С.Е. Проективные теории русского авангарда: Музыкант – поэт – аспект. // Вопросы онтологической поэтики. – Иваново.,1998. – с122-128.
- 32.Благой Д.Д. Диалектика литературной преемственности // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. Т. !,2-е изд. – М., 1979.
- 33.Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург.,1998.
- 34.Бойко С.С. Реминисценции в поэзии Б.Окуджавы и проблема пушкинской традиции // Вест. Моск. Ун-та. Сер.9,Филология. – М.,1998. - №2. – с16-24.
- 35.Болдырев Ю. «Поэтов надо любить» // Лит. Обзор.№2,1979.
- 36.Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» // Московский пушкинист. 1. – М.,1995.
- 37.Бродский И. Сочинения: В 4 Т. Т.1.СПб,1992.
- 38.Буйда Н «Над» // Знамя. – М.,1999. №2,с 205.
- 39.Бушмин А.С. Историко-литературный процесс. – Л.,1974.
- 40.Бушмин А.С. Преемственность в развитии литературы. – Л.,1975.
- 41.Бялостоцки Д. Разговор: диалогика, прагматика и герменевтика: Бахтин, Рорти и Гадамер // Философские науки. – М., Гуманитарий. – 1995. - №1.
- 42.Варналис К. Эстетика, критика. – М., 1961. С207.
- 43.Вегин П. Д.Самойлов «Волна и камень»// Октябрь,1974 №2, с216-217.
- 44.Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике, Лингвистика текста. – М.,1978. Вып.8.
- 45.Вежбицкая. А. Язык. Культура. Познание. – М 1996.
- 46.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.,1940.
- 47.Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.,1989.
- 48.Ветловская В.Е. Проблема источников художественного произведения // Русская литература. – 1993, №1.

49. Винарская Е.Н. Выразительные средства текста ( на материале русской поэзии). – М., 1989.
50. Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. – Л., 1934.
51. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. – М., 1981.
52. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1941.
53. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963, с20-21.
54. Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Риторика. – М., 1995. – №2. – с 9-30.
55. Волошинов В.М. Марксизм и философия языка. – Л., 1929.
56. Выходцев П.С. Русская советская поэзия. – Л., 1972.
57. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
58. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
59. Гараджа А.В. Критика метафизики в неоструктурализме ( по раб. Ж.Дериды 80-х гг). – М., 1989.
60. Гартман. Эстетика. – М., 1984.
61. Гаспаров М.Л. Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика. Итоги и перспективы. – М., 1986.
62. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – М., 1999.
63. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М., 1989.
64. Гаспаров М.Л. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
65. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-1925-го годов в комментариях. – М., 1993.
66. Гаспаров М.Л. Русский народный стих и его литературные имитации // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т3. О стихе. – М., 1997.

67. Гаспаров М.Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры. // Нов/ лит. Обозрение. - №32. – Вып. №4.,1998.
68. Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: к семантике русского трёхстопного ямба // Лингвистика и поэтика. – М.,1979.
69. Гегель. Эстетика. – Т. 3, с497.
70. Георгиева В.Л. История синтаксических явлений русского языка. – М.,1968.
71. Гинзбург Л. О лирике. – Л.,1974.
72. Гинзбург Л. О литературном герое. – Л.,1979, с 220.
73. Гинзбург Л.Я О старом и новом. – Л.,1982.
74. Гинзбург Л.Я Человек за письменным столом. – Л.,1989, с12.
75. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М.,1991.
76. Гиршман М.М. Проблема текста // Лит. Обозр.,1979 №4,с23.
77. Глацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебн. Пособие. – Вып 3. 8-е изд. – М.,1989, с 221.
78. Глой.К. Проблема последнего обоснования динамических систем // Вопросы философии, 1994. - № 3.
79. Головкин В.М. Историческая поэтика русской классической повести. – Ставрополь.,2001.
80. Головкин В.М. Русская реалистическая повесть: герменевтика и типология жанра. – Ставрополь.,1995.
81. Горбачёв О.А. Механизм цитирования и автоцитирования в «Триптихе» А.Башлачёва // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь.,1999. – Вып.2. – с 73-77.
82. Городецкий С. Поэтические течения в русской литературе конца 19 – начала 20 века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. – М.,1988, с 94.

83. Горшков А.И. Уровни исследования языка и филологии // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования. – Калинин, 1981.
84. Гржибек И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики. (Рос. гос. пед. Ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 1995.
85. Григорьев В.П. Поэтика слова. – М., 1979. С 251-299.
86. Григорьев В.П. Поэтика слова // Лит. Обозр, 1979 №4, с27-48.
87. Гройс Б. Тоталитаризм карнавала. – Тверь., 1997.
88. Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение. – М., 1996. - № 22.
89. Гуреев В.Н. От какого наследия мы отказались? // Лит. В шк. – М., 1998. - №4, - с155-158.
90. Гучинская Н.Ю. Афоризм как интертекстуальный вариант лирико-стихотворного текста. – Тверь., 1977.
91. Деррида Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля. СПб, из-во «Алетейя», 1999.
92. Домашнев А.И., Шишина И.П., Гончарова Е.В. Интерпретация художественного текста. – М., 1989.
93. Евангельский текст в русской литературе 18-19 веков. Цитата, реминисценция, аллюзия, мотив, сюжет, жанр. Сб. статей // Петрозаводск, 1994.
94. Евтушенко Е. Слово о поэте. // Юность, 1965, № 11.
95. Егорова Л.П. Феноменология и герменевтика как арсенал современного литературоведения // Принципы и методы исследования в филологии Конец 20 века. – СПб., Ставрополь, 2001.
96. Егорова Л.П. Технология литературоведческого исследования. – Ставрополь., 2001, с70.
97. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975.



98. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Теория стиха. – Л., 1975.
99. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. – СПб., 2001.
100. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию смысла связного текста. Вып 22. – М., 1971.
101. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. – М., 1965.
102. Журавлёва А.И. Стихотворения Тютчева. – М., 1977.
103. Зверев А. Обратного времени ход // Вопр. Лит. – М., 1996. – Вып 3. – С 41-64. (О поэзии Самойлова).
104. Злочевская А.В. Русская литература 20 века: новации и традиции // Вестник Московского ун-та. Сер 9, Филология. – М., 1995, №6. – с 179-182.
105. Золян С.Т. О семантике поэтической цитаты // Проблемы структурной лингвистики 1985 – 1987. – М., 1989.
106. Зубова Л.В. Поэзия М.Цветаевой. – М., 1997.
107. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М., 2000.
108. Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976, с 70.
109. Иванов Вс. « Как это было, как совпало». К 75-летию со дня рождения Д.Самойлова // Лит. Газ. – М., 1995. - №22, с 6.
110. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических трудов. – М., 1989.
111. Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб., Санкт – Петербург, 1993.
112. Ионин.А. О филологической герменевтике // Журнал МНП. – 1853. – Ч.120 – Отд. 2.

113. Казаков А.А. Инварианты диалога у Достоевского // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск., 1994.
114. Какенова Ж.Ж. Принципы создания целостного единства лирического цикла: ( На мат-ле анализа цикла Д.Самойлова «Беатриче») // Культура и текст: Литературоведение. – СПб Барнаул, 1998. Ч.1.
115. Калюгина А.А. К проблеме постмодерна в современной культуре // Культура и текст: Литературоведение. – СПб., 1998. – Ч.2 с. 122-126.
116. Каргашин И.А. «Песни с декорацией» или русский стихотворный сказ // Русская., 2000 № 4.
117. Каргашин И.А. Сказ в русской литературе. – Калуга., 1996.
118. Касаткина Т.А. « Ценою жизни ночь мою...». Пушкинская цитата в «Идиоте» Достоевского // Московский пушкинист. – М., 1998. Вып 5. С 122-126.
119. Кац Б.А. Осип Мандельштам. – Л., 1991
120. Кац.Б. К полифоническим иллюзиям русских поэтов // Russ/ Studies. 1995#2.
121. Кашина Н.К. Ещё раз о фетовских реинисценциях в поэзии русских символистов // А.А.Фет. Поэт и мыслитель. – М., 1999. – с 91-100.
122. Кобозева И.М. Реконструкция внутреннего мира коммуникаторов по данным диалога // Исследования по когнитивным аспектам языка. – Тарту, 1995.
123. Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и прозе // синтаксис и стилистика. – М., 1976, с53.
124. Кинематограф и культура: Материалы круглого стола // Вопросы философии 1990. - №3. – с.3-330.

125. Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология. Автореф. Диссерт. Канд. Фил. Наук. – М.,1986. – с5.
126. Козаков М. Растрёпанный рассказ // Даугава. – Рига,1996. - №3.
127. Козицкая Е.А. Эксплицированная и имплицированная цитата в поэтическом тексте. // Тверь, 1997. – с3-16.
128. Кокотов А. Языков, Кольридж // Постскрипtum. – М.,1999, СПб №1. Реминисценции из поэзии Н.М.Языкова и С.Т.Кольриджа в творчестве Пушкина.
129. Колокольникова М.Ю. Проблемы интертекстуальности. – Саратов.,1996.
130. Колотаев В.А. Монолог как реальность диалога в творчестве М. Цветаевой. – СПб; Ставрополь.,1997. Вып. 2. – с52-59.
131. Колымагин Б. «Бронзовый век русской поэзии» // Лит. Газ. – М.,1999. - № 36. С 10.
132. Коркина Е. О некоторых параллелях в литературе. Возрождение русской поэзии 20 в. // исследования и материалы. – М.,1998. Вып 2.
133. Костюков В.А. Поэзия нового века // Дружба народов №10,2000, с 177.
134. Красухин Г.В. В присутствии Пушкина. Современная поэзия и классические традиции. – М.,1985.
135. Кристева Ю. Бахтин: Слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп – 1993. - №3.
136. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник / МГУ . Филология.1994.№ 5.
137. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М.,1920. Ч. 1, с164.
138. Кручинина А. «Структура и функции сочинительной связи в русском языке». – М.,1986.

139. Кузичева А.П. Пушкинские цитаты в произведениях Чехова // Чеховиана. – М.,1998. – Вып.7. –с. 54-66.(Реминисценции пушкинских произведений в прозе А.П.Чехова).
140. Кузьмина Н.А. Цитата в научном и художественном тексте // Художественный текст: единицы и уровни организации. Омск: ОМГУ,1991.
141. Кузьмина Н.А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // вестник Омского университета. 1997,№1.
142. Кузьмина Н.А.Эпиграф как лингвостилистическое средство и его роль в композиции стихотворения // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. – М.,МГПИ им. В.И.Ленина,1987.
143. Куликова С.А. Интертекстуальность героя в романе Б.Пастернака «Дон-Жуана» // Филологические этюды. – Саратов.,1998. – Вып.1. – с123-(Интертекстуальные связи).
144. Куняев Ст. Поэзия. Судьба. Россия: Книга воспоминаний и размышлений // Наш современник. – М.,1994. №4.
145. Курицын В. Работа над цитатами. – М.,1999.
146. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.,1988.
147. Лавлинский Л. Перебирая наши даты. Лит. Обозр.,1980, №11.
148. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. – М.,1986.
149. Лакан Ж. Функция и поле речи в языке и психоанализе. – М.,1995.
150. Ламзина А.В. Заглавие литературного произведения // Русская словесность.1977.№3.
151. Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи // Русская речь: Новая серия 1. – Л., 1927.
152. Ларин. Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974. – С 85.
153. Лахманн Р. Смех: примирение жизни и смерти.( Вслух о голосах текстов). – Тверь., 1997.

154. Левин Ю.И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения О.Мандельштама // Слово о русской поэзии. – М.,1975.
155. Левин Ю.И., Сегал Д.М. «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма». – М.,1989.
156. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature, 1974.№ 7/8.Р. 71.
157. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.,1983.
158. Лесскис Г.А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1982 №5.
159. Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург,1997.
160. Лихачёв Д.С. «Проблема текста» // Лит.обозр.,1979 №4, 28-29.
161. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. – М,1960.
162. Лосев Р.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.,1991.
163. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. – Л.,1972.
164. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.,1970
165. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. – М.,1996.
166. Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М.,1994.
167. Лотман Ю.М. Письма Ю.М. Лотмана Л.Л.Фиалковой от 15 июля 1983. – с719.
168. Лотман Ю.М. Структурные свойства стиха на лексическом уровне. // Ю.Лотман и тартуско- московская семиотическая школа. – М,1994.
169. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Уч. Зап. Тартуского гос. Ун-та. – 1981.
170. Лотман Ю.М. Этот прудный текст // Лит. Обозрение, № 3, 1998.

171. Лотман Ю.М., Успенский А.Б. Миф – имя – культура..// Лотман М.Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн,1992.
172. Лотман Ю. М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.,1998.
173. Лотман.Ю.М. О поэтах и поэзии.Анализ поэтического текста. – М.,1977.
174. Лотман Ю.М. О соотношении звуковых и мсмысловых жестов в поэтическом тексте // Учён.зап. Тартуского ун-та,1972, Вып.476,с108.
175. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М.,1999.
176. Лушникова Г.И.Интерпретация художественного произведения. – Кемерово.,1995.
177. Лю Цзюань. Несобственно-прямая речь и её экспрессивно-стилистическая роль в авторском повествовании: ( У И. Бунина, Ю.Казакова, В.М Шукшина). Автореф. Дис..канд. фил.наук МГУ им. Ломоносова. Фак. Журн. Каф стилистики русского языка. – М.,1995.
178. Ляпина Е.И. СПб. Бахтинские чтения. – Орёл.,1994,с178.
179. Македонов А.В. О советской поэтической классике, её друзьях и противниках / Публ. Баевского В.С, Котовой Э.Л. // Русск. Фил: Учёные записки. – Смоленск.,1997. – Вып.3.
180. Максимов В.М. «Критика и авангард» // НЛО №35, 1999.
181. Малышева Г.Н. Очерки русской поэзии1980-х годов: ( специфика жанров и стилей). – М.,1996.
182. Машевский А, Пурин А. « Невская перспектива» // Вопр. Лит. – М.,1999. – Вып. 3. –с 119-135.
183. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику. – Л.,1928.
184. Медведева Г. (Предисловие к публикации глав из книги Д.Самойлова «Памятные записки») // Вопр. Лит.№11\12. – с92-94.

185. Медведева Г. «Жгучая сила» // Знамя. – М., 1999, №5, с 110-113.
186. Мелетинский Е.М. Сказки и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1998. – т.2.
187. Микоян А.С. Тер – Минасова. Малый синтаксис как средство разграничения стилей. – М., 1981.
188. Миловидов В.А. Текст, контекст, интертекст. – Тверь., 1998.
189. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Труды по знаковым системам. – Тарту., 1973. Вып.308, с399.
190. Михайлов А.А. «Что в имени тебе моём?». Пушкин и современная поэзия. // Вопр. Лит., 1973 №2. – с 54.
191. Михайлов А.А. Поэзия в семидесятых: Первая половина // Михайлов А.А. Два ключа. Лит. Споры. – М., 1981.
192. Морыганов А.Ю. «Слово» и «оружие» в поэзии 1920-х (к понятию стилевой рефлексии). // Вопросы онтологической поэтики. – Иваново., 1998. – с138-158.
193. Москвина Р.Р., Мокроносов Г.В. Человек как объект философии и литературы. – Иркутск, 1987.
194. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967.
195. Мурзин Д.А., Штерн А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск, 1991.
196. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20 века. – М., 1998.
197. Мусатов. В. Стихотворение Д.Самойлова «Пестель, поэт и Анна». СПб – Л., 1976.
198. Насрутдинова Г.Х. Семантический потенциал цитат и культурологических ассоциаций в прозе «нового реализма» // - Казань., 1998. Т. 3.

199. Николаев А.И. Мотив мгновения и вечности в русской поэзии конца 19 и нач. 20 века // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново., 1999.
200. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М., 2003.
201. Новиков А.И. Семантика текста и её формализация. – М., 1983.
202. Новиков А.И. Семантическое расстояние в языке и тексте. – М., 1990.
203. Новиков В.И. Диалог. – М., 1986.
204. Новиков Л.А. Преображенский С.Ю. Ключевые слова и идейно-эстетическая структура стиха // Язык русской поэзии 20 века. – М., 1989.
205. Новикова Н.М. Интертекстуальное взаимодействие художественных произведений, образующих цикл. – Тверь., 1997.
206. Организация и самоорганизация текста // Отв. Ред К.Э. Штайн. – Санкт-Петербург, Ставрополь, 1996.
207. От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика. – М., 2000.
208. Падучева Е.В. Лексика поэзии и поэзия лексики // Роман. Якобсон: Тексты, документы, исследования. – М., 1999 №6.
209. Парахановский Б.А. Семиотический субъект и субъект познания // Логика, психология, семиотика: Аспекты взаимодействия. – Киев, 1990.
210. Перебирая наши даты: Беседа с Д.Самойловым( Записал Г.Евграфов) \\ В мире книг. – 1988. -№5. – с21-23.
211. Перемышлев Е. Цитата начерно // Октябрь. – М., 1996. - №4. – с185-1
212. Петросов К. Традиционное и новаторское в стихотворении Д.Самойлова «Старик Державин» // Петросов К «Из пламя и света рождается слово»: Этюды о русской поэзии 19-20 веков. – М., 1992.



213. Пинский Л. Магистральный сюжет. – М.,1989.
214. Погребная Я.В. Интерпретация как метод творческого освоения вечных образов // Русская классика 20 века.: Пределы интерпретации. – Ставрополь,1995.
215. Подгарецкая И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов - Тютчев // Смена литературных стилей. – М.,1974.
216. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.,1978.
217. Померанц Г. « Разными путями» // Дружба народов. – М.,1996. - №5. – с 156-162.( Портреты современников в “ Памятных записках Д.Самойлова).
218. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.,1988.
219. Потебня А.А. Мысль и язык. // Потебня А.А. Слово и миф. – М.,1989.
220. Потебня А.А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А.А. Слово и миф. – М.,1989, с 201-203.
221. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М,1997,с31-40.
222. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. – М., 1956, Т1-2,с194-195.
223. Потебня А. А. Мысль и язык.– М., 1989.
224. Прусакова И. « Музыка и мудрость» // Нева.,1996. - №3. – с202-205.( О поэзии Д.Самойлова).
225. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 10. – М.,1956, с185.
226. Пшибыльский.Р. О.Мандельштам и музыка. – М.,1997.
227. Рассадин С. « Как вода в лёд» // Лит. Обозрение, 1980 №2.
228. Рассадин. «Как вода в лёд» // Лит. Обозр.,1980, №2.
229. Рассадин. С. Время стихов и основания поэзии // Арион, 1994 №4.
230. Рассадин П. На переключке традиций.// Юность,1968 №11.

231. Ратгауз. « Глубокая простота» // Юность № 2.,1980. – с 96.
232. Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идеолекте М.Цветаевой // поэтика и стилистика. 1988-1990. – М.,1991, с 177-183.
233. Резчикова А.А. Русская классика в контексте литературной критики 1980-1990г: способы цитирования // Филологические этюды. – Саратов,1998. – Вып.1. – с.138-141.
234. Рикёр П. Герменевтика и психоанализ. – М.,1996.
235. Рогачевская Е.Б. О некоторых особенностях средневековой цитации: на материале ораторской прозы Кирилла Туровского // Филологические науки.,1989.№3, с 16.
236. Ронян О. Лексические и лексико-синтаксические повторения и «неконтролируемый подтекст » // Изв.АН. Сер. Лит и яз. – М.,1997. – Т. 56. № 3. – с 40-44.
237. Руднев В. Интертекст // Руднев. В. Словарь культуры 20 века: ключевые понятия и тексты. – М.,1997.
238. Рунин Б. Спор необходимо продолжить // Новый мир. – 1960. - №11.
239. Русские советские писатели. Поэты. – М.,1977-1992. Т.
240. Салувеэр М.Э. Бахтин и проблемы моделирования естественного языка на ЭВМ // Уч.зап Тартуского ун-та, - Вып 751. – Тарту,1987,с 151.
241. Самойллов Д. Сб. стихов Обычные слова. – М.,2000.
242. Самойлов Д. « Дневник счастливого мальчика». // Знамя – М.,1999 №8. С 148-167.
243. Самойлов Д. « Итак, письмо написать!» Из писем Д.Самойлова П.Горелику / Публ.,Вступ.слово и примеч. П. Горелика // Нева. – 1998 №9. – 176-198.
244. Самойлов Д. «Времена».( Книга поэм). – М.,1983.

245. Самойлов Д. «Все мы причастны к истории»: (Беседа Самойлова с С. Новиковой) // Лит. Россия. – 1987. – 29 мая, №22. – с16.
246. Самойлов Д. «За третьим перевалом»(Бес. Самойлова с Л. Зотиковым) // Лит.газ. - 1989. – 1 февр. - №5. – с7.
247. Самойлов Д. «И это всё в меня запало»: (Беседа Самойлова с И. Ришиной). // Лит. Газ. - 1982, - 18 авг, - с 6.
248. Самойлов Д. «Каждый человек проживает свой миг».(Беседа Самойлова с И. Белобровцевой, В. Белобровцевым) // Таллин. – 1992. - №3. – с68-75.
249. Самойлов Д. «Суетливость не пристала настоящим мастерам».(Беседа с П. Пугачом) // Юность. – 1990. - №9. – с 59-62.
250. Самойлов Д. «Счастливый по природе» (Отрывок из автобиографии. Кн. Поэта “В кругу себя”). Публ. Г. Медведевой // Независимая газета. – 1991. – 30 окт. – с 5.
251. Самойлов Д. «Я верю в вечные ценности»: (записки Самойлова) // Совр. Музыка. – 1988. – №12. – с22-25.
252. Самойлов Д. Из дневника поэта. Публ. Г. Медведевой. Примеч. Н.П.Мирской // Лит. Обозрение. – 1992 № 7/8/9. – с52-61.
253. Самойлов Д. Избранное. – М.,1980.
254. Самойлов Д. Книга о русской рифме. – М., 1973.
255. Самойлов Д. Общий дневник (1977-1989) // Искусство кино. – 1992. - №5. – с103-119.
256. Самойлов Д. Подённые записки: (Из дневников) // Знамя – М.,1995. - №2. – С148-174. - №3. – с132-166.
257. Самойлов Д. Поэты нашего времени. – Вопр. Лит.1983, №7, с50.
258. Самойлов Д. Сб. стихов «Голоса за холмами». – Таллин.,1985.
259. Самойлов Д. Сб. стихов «Залив». – М.,1981.
260. Самойлов Д. Сб. стихов «Улица Тооминга». – Таллин.,1981.
261. Самойлов Д. Цикл «Беатриче». – Таллин.,1989.

262. Самойлов Д.С. «Стало легче дышать и работать». ( Беседа с Д.Самойловым. Записал А. Вознесенский). // Гудок. – 1988. – 17 сент.
263. Самойлов Д.С. Не только всходы, но и почва: ( Беседа с поэтом Д.Самойловым.Записал Л. Бахнов). // Лит. Обозрение, - 1983, - № 8. – с 41-46.
264. Самойлов Д.Сб. стихов «Ближние страны». – М.,1958.
265. Самойлов Д.Сб. стихов « Второй перевал». – М.,1963.
266. Самойлов Д.Сб. стихов «Весть». – Пярну.,1978.
267. Самойлов Д.Сб. стихов «Волна и камень». – М.,1974.
268. Самойлов Д.Сб. стихов «Горсть». – М.,1989.
269. Самойлов Д.Сб. стихов «Дни». – М.,1970.
270. Самойлов. Памятные записки. – М.,1995.
271. Самойлов.Д. И поэзии трудно без улыбки:( Беседа Самойлова с В.Климовым). // Лит.газ, - 1983, - 7 сен, - с 5.
272. Саморефлексия и самоидентификация. – Тарту.,1997.
273. Сарычев В.А. «Эстетика русского модернизма». – М.,1987.
274. Сахарный Л.В. Тексты-примитивы и закономерности их порождения // Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. – М.,1991.
275. Семёнова Н.В. Цитации и автоцитации в новеле В. Набокова «Облако, озеро, башня»// Лит. Текст. – Тверь. – 1997,№ 3. – с 24-30.
276. Семиотика и художественное творчество. – М 1997.
277. Сиепанян К. Полифония как образ бытия // Бахт. Сборник. – М., 1997. – с 347-356.
278. Словецкий В.И. Русская поэзия 0-90-х годов 20 века: тенденции развития, поэтика – М.,1998.
279. Слуцкий Б.А. « Не отзвенело наше дело» // Воп. Лит. – М.,1999. – вып 3. – С 288-329.

280. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.,1977.
281. Соловьёв. « Последний перевал // Октябрь., 1990 № 5.
282. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.,1997.
283. Соссюр Ф.де. Курс общей лингвистики. – М.,1997.
284. Срашнов С. «Знаки неба в памяти земли» \ \ Лит. Обозрение. – М.,1992. - №2. – с21-27.
285. Степанов Ю.С «Интертекст», «Интернет», «Интерсубъект» (к основам сравнительной концептологии)// Известия АН Серия литературы и языка. Том 60.№1.,2001.
286. Степанов Г.В. Язык, литература, поэтика. – М.,1986,с126.
287. Стил ь и традиции в развитии культуры. – Л.,1989.
288. Страшкова О.К. Об одной из особенностей интертекстуальной парадигмы символистов // Сб. статей «Человек в контексте культуры». – М.,2002,стр 82.
289. Супрун А.Е. Повтор в лексической структуре текста // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. – М., 1995.
290. Сулова Э. «И больно мне, что вы так далеки» // - Н.-Новг.,1998, №9. С 165-172.
291. Текст как объект многоаспектного исследования: В 2-х ч // Отв.ред. К.Э. Штайн. – Санкт-Петербург, Ставрополь,1998 Ч 1,2.
292. Теория литературы. – М.,2000.
293. Тередреев К. «Русские поэты»././ Молодая гвардия. – М., 1995. - №1. – с226-249. (традиции русской классической поэзии в творчестве современных русских поэтов).
294. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.,1976.
295. Тимошенко О.В. Об особенностях диалогизма. – М // Филологические этюды. – Саратов.,1998. – Вып.1. – с93-95.

296. Томашевский Б. Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. – М., - Пг.,1923.
297. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. – Л.,1959.
298. Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. – М.,1996.
299. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур // исследования по структуре текста. – М.,1987, с193-237.
300. Топоров В.Н. О «блоковском» слое в романе А. Белого «Серый голубь» // Москва и «Москва» А.Белого.( Материалы конференции.М.,120 дек.). – М.,1999. – с 212-316.
301. Топоров в.н. О ритуале // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.,1998.
302. Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности» - М.,1998. Вып 2, с 4-38.
303. Традиции и новаторство. – Л.,1972.
304. Традиция в истории культуры. Сб. статей. – М.,1978.
305. Трофимова Е.И. Стилиевые реминисценции в русском постмодернизме 1990 годов // ОНС: общественные науки и современность. – М.,1994 №4. – с 169-176.
306. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. – М.,1965,с 28.
307. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. – Л.,1929.
308. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М.,1993.
309. Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы. Кино. – М.,177,с 181.
310. Урбан А. Жизненные основания поэзии // Вопр. Лит, 1971 №4.
311. условие существования семиотических систем. – Тверь., 1997.
312. Фарыно Е. Введение в литературоведение. – Варшава,1991.
313. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе // Известия АН, Серия литературы и языка, 1997. - № 5. Т 56.

314. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, интертекст в мире текстов. – М.,2000.
315. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Иэв.РАН. Сер.лит. и языка. – Т.57. - №5.
316. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. – М., -Вып. 12.
317. Флоренский П.А. Имена // Малое собрание сочинений. – М.,1993. – Вып.1.
318. Фрадкина С.Я. Русская литература 20 века как единая эстетическая система // Освобождение от догм. – М.,1997. – Т. 2. – с 163-167.
319. Франц С.В. Через диалог к познанию. – Екатеринбург.,1999.
320. Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо-Логос. – Вып. 1. – М.,1991.
321. Хайдеггер М. Время и бытие. – М.,1993.
322. Хализев В.Е. Культурология в её значимости для современного литературоведения // Литературана пороге 21 века: Материалы международной конференции (МГУ,1997(. – М1998.
323. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.,2000.
324. Хихловская Я.В. Имя Дон-Жуана как тип, тема, символ, архетип. – СПб.Организация и самоорганизация текста. – Ставрополь.,1996.
325. Хлопова В.А. Музыкальный тематизм. – М.,1983.
326. Хмельницкий С. «Есть у каждого мера своя, что зовётся судьбой» //Нева, СПб,1999 №4.с197-200.
327. Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение.3-е изд., СПб., 1996.
328. Холшевников В.С. Стиховедение и поэзии. – ЛГУ. – Л.,1991.
329. Хрусталёва О. Конец века // Митин журнал. СПб.,1993 № 50.
330. Цветаева М.И. Собр. соч. В 7.Т. – М., 1994, с 146-147.

331. Цуганова Е.А. Герменевтика.// Современное зарубежное литературоведение. – М.,1999.
332. Человек и культурно-историческая традиция. Сб. статей. – Тверь.,1991.
333. Чернец Л.В. «Как слово наше отзовется»././ Судьбы литературного произведения. – М.,1995.
334. Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. СПб., Изд-во СПбГУЭФ.,1999.
335. Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М.,1968, с 25.
336. Чудакова М. Заметки о поколениях в советской России // Н. Лит. Обзор. – М.,1998 №30. – с 73-91.(Самосознание литературных поколений 1980-1950г).
337. Чупринин С «Стихотворства тяжёлое бремя» ( О молодой поэзии к к дискуссии в “Лит.газете”. Диалог поэта Д. Самойлова и критика С. Чупринина). Лит.газ.,1984,11 янв. – с, 3.
338. Чупринин С Вступительная статья из книги Д.Самойлова «Избранное». – М.,1980, с 3-7.
339. Шайтанов И. « О времени слышнее весть». // Знамя., 1978 №11. - С 253.
340. Шацкий Е. Утопия и традиция. – М., 1999.
341. Шишкина И. П. К проблеме интертекстуальных связей. Сб. статей. – Тверь.,1997.
342. Шлейермахер Ф. Д. Герменевтика // Общественная мысль. №4. – М 1993.
343. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы // Контекст – 1989,1990,1991,1992. – М.,1989-1992; Гайденок П. П Прорыв к трансцендентному. Новая онтология 20 века. – М.,1997.
344. Шпет Г. Г. Сочинение. – М.,1981.



345. Штайн К. Э. Принципы анализа поэтического текста: Учебн.пособие.РНПУ им.А.ИГерцена, СГПИ. – СПб. – Ставрополь.,1993.
346. Штайн К.Э. Язык. Поэзия.Гармония. – Ставрополь.,1989.
347. Штайн К. Э. Поэтический текст в научном контексте. – Ставрополь. - Спб.1996.
348. Штейн А.Л. На вершинах мировой литературы. – М.,1997.
349. Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза // - Л., 1974.
350. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Л.,1969,С 412.
351. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. – В.кн: Называть своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы в 20 веке. – М.,1986. – С 476-483.
352. Элиот Т. С. назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев.,1996.
353. Эткинд Е. Материя стиха. – Париж.,1985.
354. Эткинд Е. Материя стиха. – Париж,1978, с 189.
355. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного // История зарубежной психологии. 30-е – 60-е гг.20 века. Тексты. – М.,1986.
356. Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М.,1996.
357. Якобсон. Работы по поэтике. – М., 1975.
358. Яусс Г-Р.К проблеме диалогического понимания. Сб. статей. – Тверь.,1977.
359. Яценко И.И. Интертекст и символ в «другой литературе» // Язык, сознание, коммуникация.

#### Справочная литература.

360. Большая советская энциклопедия // Гл. ред. Б. А. Введенский. – 2-е изд. –
361. Даль. В. И. Напутное слово // Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т.1. – М.,1989.

362. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М.,2000, с 70-71.
363. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия.,1996.
364. Краткая литературная энциклопедия. Т.7/ Гл. ред. А.А.Сурков – М.,1972.
365. Кто есть кто в русском литературоведении: Справочник В 3 ч. – М.,1991.Ч 1,2,3.
366. Культурология. 20 век. Словарь. – СПб.,1997.
367. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред В. Н. Ярцева. – М.,1990.
368. Литературный энциклопедический словарь – М.,1987.
369. Литературный энциклопедический словарь/Под. Общ. Ред. В. М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.,1987.
370. Литературный словарь. - М.,1956. –Т. 43.
371. Литературный словарь. - М.,1999. – Вып 8. – с 82-90.
372. Новейший философский словарь/Сост. А.А. Грийанов. – Минск.,1998.
373. Павленков Ф. Энциклопедический словарь. – СПб.: Тип. Ю.Н.Эрлих.,1907.
374. Поэтические течения в русской литературе конца 19-нач.20 века; Литературные манифесты и художественная практика. Хрестоматия. – М.,1988, с 94.
375. Психология. Словарь / Под общ. Ред. А.В. Петровского, Н.Г.Ярошевского. – 2-е изд. – М.,1990.
376. Русский словарь языкового расширения / Сост. А.И.Солженицын. – М.,1990.

377. Современное зарубежное литературоведение ( страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.,1996.
378. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М: «Интарда-Инион».,1999.
379. Теория литературы. – М, 2000, с252.
380. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.,1976, с392.
381. Толковый словарь русского языка конца 20 века. Языковые изменения. – СПб.,1988.
382. Философский энциклопедический словарь. – М.,1997.
383. Флоренский П. Собр. соч. Т. 4. – Paris.,1989.
384. Хозиева С.И. Русские писатели и поэты: Краткий биографический словарь. – М.,1999.
385. Чубарова В.И. Современное литературоведение: теоретические лики // Филологический вестник Ростовского гос.ун-та. – 1998. - №1.
386. Эстетика: Словарь / Под общ.ред. А.А.Беляева и др. – М.,1989.

#### Иностранная литература.

387. 388.Auden W.H/Collected Shorter Poems 1927-1957/ - London: Faber & Faber.,1966.
388. 389.Brook-Rose Chr. A Grammar of Metafor. – London,. 1970.
389. Gardner H/( Ed). The Metaphysical Poets. – London: Penguin Books, Meyer H. The poetics of Quotation in European novel. Poetics. Princeton ( New Jersey), 1968.
390. Gould J. Kolb W.C.A Dictionary of the Social Sciences. – London,
391. Hebel Udo J. Towards a descriptive Poetics of allusion || Intertextuality Ed. By Heinrich F. Plett/ Research in Text Theore. New. York. 1991. Vol.15. P 142-143.
392. Szmbathely.1995.

393. Taranousky K. Essaes on Mandel'stam || Haruard Slauic Studi-Haruard, 1976. Vol. Vi. P.22-23, 69-70.
394. Wolfgang G.Muller. Interfigurality. A Stady jn the on the Luterdependence of Literary Figures || I ntertextuality. P.102-107.
395. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian literature, 1974.№ 7/8.P. 71.
396. Русский энциклопедический словарь. Т.1 /Изд. И.Н. Березин. – СПб.,1877.
397. Смирнов И.П. Порождение интертекста // Wiener Slawistischtr Almanach/ Sonderbund.1985.
398. Супрун А.Е. Лексическая структура текста и лексическая синтагностика // Nemzetkozi szavistkai. Napok Y (1k) – Szmbathely.1995.
399. Сухомлинов И.Н.Tertium non datur?/ Бахтин и гуманитарное мышление на пороге 21 века ч.1. Тезисы 3 саранских международных бахтинских чтений. – Саранск.,1995.
400. Сухомлинов И.Н.Tertium non datur?/ Бахтин и гуманитарное мышление на пороге 21 века ч.1. Тезисы 3 саранских международных бахтинских чтений. – Саранск.,1995.
401. Топоров В.Н. Две главы из истории русской поэзии начала века // Russian Littrature. 1979. Vol. 8. - №3.
402. Философия и текст:Материалы круглого стола межкафедрального научного семинара «Тt[tus» || Вестник Ставропольского ун-та.– 1996. - № 5.
403. Античная мифология и исторические имена, встречающиеся в произведениях А.С.Пушкина // Пушкин А.С. Собр.соч. Т Allusions –

Cultural, Literary, Biblical and Historical. A Thematic Dictionary  
Michigan, 1989.

404. Супрун А.Е. Лексическая структура текста и лексическая синтагматика Nemzetközi szavistkaí. Napok Y (1k), 1989.