

Ibler, Reinhard

**Автоинтертекстуальные соотношения в лирике Бориса  
Пастернака**

*Opera Slavica*. 1996, vol. 6, iss. 1, pp. [15]-23

ISSN 1211-7676 (print); ISSN 2336-4459 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116917>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## АВТОИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СООТНОШЕНИЯ В ЛИРИКЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Рейнхард Иблер (Магдебург)

В теории интертекстуальности подчеркивается роль художественного текста как носителя культурных информаций. Каждый текст в какой-то мере связан с другими текстами (например, когда он цитирует или пародирует их, или когда он устанавливает с ними жанровые отношения и т. д.). Немецкая славистка Ренате Лахманн указывала на то, что система интертекстуальности определена не простыми, а весьма разнообразными взаимными связями. Лахманн различает три существенных принципа интертекстуальных связей:

1. принцип *партиципации*, т. е. продолжения или повторения текста; этот принцип означает, что у каждого текста структурные или функциональные точки соприкосновения с предшествующими текстами;
2. принцип *тропики*, т. е. 'борьбы' текстов. Это значит, что каждый текст стремится к развертыванию своего собственного формального или семантического потенциала. Поэтому он словно 'борется' с предшествующими текстами, хочет превзойти их, стереть их следы;
3. принцип *трансформации* или узурпации предшествующих текстов: каждый текст стремится к приобщению других текстов, хочет 'играть' с ними, изменить их вид до неузнаваемости.<sup>1</sup>

В центре внимания теории интертекстуальности до сих пор стояло отношение определенного текста к «чужим» предшественникам, т. е. к произведениям других авторов. Однако, не заметили, что с помощью такого подхода мы тоже могли бы внести важный вклад в изучение связей между разными произведениями одного и того же автора. Этот вопрос, касающийся проблематики так называемых *текстовых вариантов*, в достаточной мере исследован только текстологией; но с поэтологической и эстетической позиций он доньше едва ли был предметом дискуссии. К исключениям принадлежит несколько работ исследователей, прежде всего из славянских земель. Так, Борис Томашевский, исходивший из формалистической кон-

<sup>1</sup> Ср. *Laehmann, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main 1990, с. 38-39.*

цепции и определивший каждую отдельную версию текста как самостоятельный художественный факт, заложил основы научного обсуждения этой тематики.<sup>2</sup> Представители Пражской структуральной школы, Ян Мукашэвский и Мирослав Червенка, обращая внимание на эволюционный аспект, рассматривали варианты текстов в первую очередь с точки зрения изменений стиля одного автора.<sup>3</sup> Червенка помимо этого типологически отличает варианты неопубликованных текстов (напр. рукописных) от переработок уже опубликованных текстов, потому что опубликование он считает актом семиотически-коммуникативного значения. Для сербского литературоведа Бранка Поповича процесс образования текстовых вариантов является сложной системой взаимных связей. Попович включает в свою модель кроме очень важных моментов творческой психологии также и аспекты литературной рецепции; это касается реакций читателей и критиков, а также меняющегося мышления автора о своем произведении, являющимися побуждением к возобновлению работы над текстом.<sup>4</sup>

Принимая во внимание теорию интертекстуальности, мы могли бы достичь интересных добавочных познаний в этой области. Я буду называть этот феномен *автоинтертекстуальностью*. Несколько важных характерных черт этого феномена здесь будут продемонстрированы на примере лирики Бориса Пастернака, а именно на основе его стихотворения *Венеция*.<sup>5</sup>

Об изменениях в эстетическом мышлении и в поэтической системе Пастернака, происходящих в двадцатых годах, много писалось.<sup>6</sup> Ранняя лирика десятых и первой половины двадцатых годов отличается особой способностью поэта, развертывать спонтанные восприятия и непосредственное переживание к весьма оригинальным лирическим сюжетам (прежде всего в циклах *Сестра моя – жизнь* и *Темы и вариации*). Творческая эволюция Пастернака протекает по линии от абстрактного к конкретному, от семантической одномерности к полисемии, от изображения поверхностных, беглых впечатлений к всеобъемлющим, историческим сюжетам. Стихотворения в целом становятся более 'понятными' Это относится, например,

<sup>2</sup> См. *Томашевский, Б.В.*: Новое о Пушкине. В сб.: Литературная мысль. Петроград 1923, с. 171-186; *он же*: Писатель и книга. Очерк текстологии. Москва 1928.

<sup>3</sup> См. *Мукашэвский, Ј.*: Variants a stylistika. In: Studie a vzpominky. Prof.dr. Arne Novákoví k padesátým narozeninám. Red. B. Jedlička. Vyškov 1930, с. 52-55; *Červenka, M.*: Stylistika Halasových variant. In: Struktura a smysl literárního díla. Red. M. Jankovič, Zđ. Pešat, F. Vodička. Praha 1966, с. 160-179; *он же*: Textologie a historická poéтика. Stylistický příspěvek k teorii variant. In: Česká literatura 14.1966, с. 45-51; *он же*: Textologie und Semiotik. In: G. Martens - H. Zeller (Hrsg.): Texte und Varianten, Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971, с. 143-163.

<sup>4</sup> См. *Поповић, Б.*: Верзије књижевног дела. Београд 1975.

<sup>5</sup> К проблематике автоинтертекстуальности в лирике Пастернака см. также мою статью "Der poetische Dialog mit dem eigenen Schaffen. Zum künstlerischen Verhältnis von Boris Pasternaks 'Marburg'-Versionen (1917, 1928)" In: Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag (в печати).

<sup>6</sup> Ср. напр. *Пастернак, Е.*: Борис Пастернак. Материалы для биографии. Москва 1989; *Альфансов, В.*: Поэзия Бориса Пастернака. Ленинград 1990.

к лирике в сборнике *Второе рождение* (1932), а также и к переработкам ранней поэзии 1928 года.

В этом году Пастернак подверг стихотворения своих сборников *Близнец в тучах* (1914) и *Поверх барьеров* (1917) коренному преобразованию. Не только радикальность переработки, оставляющая во многих случаях очень мало от первоначального вида текста, указывает на то, что Пастернак в этом процессе стремился к более высоким целям, а не только к формальной шлифовке, стилистическому разглаживанию и семантической точности. Обсуждая эстетические взгляды и поэтическую концепцию своих художественных начал, он пережил время интенсивной внутренней борьбы, которая кончилась его «вторым рождением»: в этой трансформационной редукции раннего творчества, в его «внесении» в настоящее и в приспособлении к новым условиям автор хотел заложить основу для новой фазы своего творческого развития. Это стремление очевидно тоже в сильном метарефлективном импульсе, которому Пастернак подвергался в это время и который нашел свое самое яркое выражение в автобиографическом произведении *Охранная грамота*, где автор не только оглядывается на годы своего детства и молодости, но и *интерпретирует* этот период по отношению к общему процессу своей художественной эволюции. Метарефлексии отвечает и *метапоэтический* акт переработки ранних стихотворений. Большое значение, которое Пастернак придавал акту переделывания, сказывается в письме Мандельштаму (24.9.1928), в котором Пастернак пишет: «А я закорпелся над переделкою первых своих книг ('Близнеца' и 'Барьеров'), их можно переиздать, но переиздавать в прежнем виде нет никакой возможности, так это все безусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призыв! С ужасом вижу, что там, кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы, — ничего нет. [...] я эти смешные двигатели разбираю до последней гайки, а потом, отчаиваясь в осмысленности работы, собираю в неприятный ворох почти недвижущихся, идиотских хрестоматийно-институтских документаций. Летом кое-кому показывал, люди в ужасе от моих переделок.»<sup>7</sup>

Ужас людей при сравнении знакомых им стихотворений десятых годов с текстами переработок 1928-го года становится для нас понятным, если только посмотреть на конкретные тексты, как напр. на обе версии стихотворения *Венеция*. Как сразу заметно, автором оставлено от первоначального вида текста очень мало.

<sup>7</sup> Пастернак, Б.: Избранное в двух томах. Том второй. Москва 1985, с. 440.

**Венеция (1913)**

А.Л.Ш.

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

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

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

Земля когда-то оторвалась,  
Дворцов развернутых тесьма,  
Планетой всплыли арсеналы,  
Планетой понеслись дома.

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

И пеной бешеных цветений,  
И пеною взбешенных морд  
Срывался в брезжущие тени  
Руки не ведавший аккорд.

**Венеция (1928)**

Я был разбужден спозаранку  
Шелчком оконного стекла.  
Размокшей каменной баранкой  
В воде Венеция плыла.

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

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

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

Туда, голодные, противясь,  
 Шли волны, шлендая с тоски,  
 И гондолы рубили привязь,  
 Точа о пристань тесаки.

Вдали за лодочной стоянкой  
 В остатках сна рождалась явь.  
 Венеция венецианкой  
 Бросалась с набережных вплавь.<sup>8</sup>

*Венеция* принадлежит к так называемым городским стихотворениям Пастернака, который в конечном счете очень вольно обходится с этим жанром, связывая весьма субъективные впечатления и события с городом, стоящим в центре сюжета. При этом, семантическая связь между текстом и заглавием читателю иногда дается трудно. Как *Петербург* или *Марбург*, также и *Венеция* базируется на личном переживании автора, а именно на коротком пребывании в итальянском городе в августе 1912-го года. Венецию Пастернак с самого начала связывает с особыми ассоциациями. Свои первые впечатления он в *Охранной грамоте* описывает следующими словами: «Когда я вышел из вокзального здания с провинциальным навесом в каком-то акцизно-таможенном стиле, что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно темное, как помой, и тронутое двумя-тремя блестками звезд. Оно почти неразличимо опускалось и подымалось и было похоже на почерневшую от времени живопись в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображение Венеции и есть Венеция.»<sup>9</sup> Собственным предметом лирического сюжета стихотворения *Венеция* является переживание, относящееся к событию в последний день его пребывания. Об этом он пишет и в *Охранной грамоте* пишет: «Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуж-

<sup>8</sup> Тексты цитируются по этому же изданию, том первый, с. 35-36 (версия 1928-го года), с. 468-469 (версия 1913-го года).

<sup>9</sup> Там же, том второй, с. 185.

дения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал вглядываться в даль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исседую, не взойшло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездье, со смутно готовым представлением о нем как о Созвездьи Гитары.»<sup>10</sup>

В первоначальной версии *Венеции*, которая возникла в 1913-ом и опубликовалась в 1914-ом году в сборнике *Близнец в тучах*, лирический субъект описывает, как однажды под утро проснулся от необычайных звуков гитары и как эти звуки, сливаясь с визуальным впечатлением от взгляда на созвездие Скорпиона, создают своеобразное синестезическое восприятие. В этом восприятии для лирического субъекта разоблачается, как он полагает, «тайна бытия без корня», т. е. независимое от сознания наблюдателя сосуществование феноменов жизни:

Очам и снам моим просторней  
Сновать в туманах без меня.

На основе упомянутой модели интертекстуальности мы сейчас хотим обсудить вопрос, в каком отношении стоит текст этой ранней версии к тексту переработки 1928-го года. Исходим из принципа *трансформации*, вероятно лучше всего отвечающего стремлению автора, в акте переделывания словно «стереть» старый текст, спрятать его за маской нового, более совершенного текста и при этом отрицать существование старого текста. Верность такого осмысления в случае переработки *Венеции* подтверждается тем обстоятельством, что автор в 1928-ом году опубликовал эту переработку (как и «переделки» других стихотворений) в отделении *Начальная пора* нового сборника *Поверх барьеров. Стихи разных лет*. Читатель, не знающий первоначальный вид стихотворения, здесь может получить впечатление, что текст *в данном виде* относится к начальному периоду творчества. Словно притворяясь, как-будто он уже и в ранние годы писал такие хорошие стихотворения, автор – по словам Владимира Николаевича Альфонсова – как бы ‘торопил’, «задним числом, свою действительную поэтическую эволюцию.»<sup>11</sup>

Второй аспект интертекстуального соотношения между первоначальным текстом и переработкой – принцип *тропики* или борьбы текстов. Само собой разумеется, что текст в новом виде стремится к превосходству над предшественником, в то же время, как старый текст предьявляет свое право быть *оригиналом*. Чтобы продемонстрировать это на нашем примере, мы выделяем из ряда текстовых изменений стихотворения *Венеция* несколько из тех явлений, которые

<sup>10</sup> Там же, с. 195-196.

<sup>11</sup> Альфонсов, В.: Поэзия Бориса Пастернака, с. 21.

лучше всего вскрывают «конкуренцию» между двумя версиями, составляя также конкуренцию поэтологическим и эстетическим системам. Это в особенности относится к паратекстуальному факту, что во второй версии Пастернак вычеркнул посвящение своему другу Александру Штиху. Штих, будучи одним из авторов *Второго сборника Центрифуги*, в значительной степени представляет поэтику футуризма, которой и Пастернак был близок в своей ранней лирике. Вычеркнутое посвящение с этой точки зрения является символическим актом отстранения от художественной концепции футуризма и кроме того выражением собственной поэтической эволюции. Этому соответствует в тексте отсутствие содержанных в первой версии абстрактных образов и преувеличенного употребления синэстезий, созданных часто ради звукового эффекта (напр. «Трехжальем не встревожен знаком...»). Их место в новой версии занимают относительно 'понятные', ясно очерченные образы. В целом, визуальность образной системы стихотворения повышена, как напр. видим в строфе 4:

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

Отдельные элементы сюжета в версии 1928-го года соединены друг с другом большей внутренней мотивировкой и более сильной когерентностью. Не таинственный аккорд гитары, а крик женщины – заставляя даже мандолины стихнуть – тревожит лирического героя. Здесь более явственно выражено его действительное состояние во время сна (как указывается в последней строфе). Одновременно с редукцией конструированности и необоснованности происходит психологизация и эмоционализация сюжета и совершается решающая семантическая перемена: символистическому влиянию приписываемое притязание лирического субъекта, что он постиг «тайну бытия без корня», здесь полностью отсутствует. Предметом лирического сюжета в этом случае является скорее обстоятельство, что нарушение состояния покоя (криком женщины) не только тревожит сознание лирического героя, но и феномены внешнего мира, фильтрованные этим сознанием, создающим им автономное существование.

Точки зрения в интертекстуальном соотношении обеих версий стихотворения, названные до сих пор, связаны с процессами, определяющими в известной степени *каждый* акт художественной продукции. По существу, каждый автор постоянно старается достичь усовершенствования своих сочинений, трудится над художественным оформлением своего профиля. Этот процесс начинается с первых набросков текста, продолжается при разных фазах переработки и



редакции текста и может – как у Пастернака – подвергнуть и уже опубликованный текст более или менее сильной переработке. Это – коротко говоря – процесс постепенного создания художественных ценностей при одновременном отрицании старого.

Дальнейший вопрос, в этой тематической связи однако редко поставленный, касается *конструктивного* соотношения между первоначальным текстом и переработкой. В центре внимания здесь уже не стоит процесс вытеснения, субституции одного текста другим, а их *совместное существование*, их взаимное дополнение друг друга (напр. в сознании читателя). В этом случае и интересно, какую роль играет автор, игнорирует ли он или употребляет этот импульс. Если он рассчитывает на то, что читатель знает разные версии текста, тогда акт переработки текста может приобретать значение *художественного приема*. И у Пастернака такие выводы не исключены, ибо он в нескольких своих письмах и других произведениях повторными указаниями на факт переработки ранних стихотворений буквально *вызывает* читателя к сравнительному чтению разных версий. Так в *Охранной грамоте* он подчеркивает, что он в стихах «дважды пробовал выразить ощущение, навсегда связавшееся у меня с Венецией.»<sup>12</sup>

С этими размышлениями мы дошли до интертекстуального принципа *партиципации*. В переработке *Венеции* с одной стороны повторяется несколько формальных и семантических данных первой версии (напр. в областях версификации, мотивной структуры и т. д.), с другой стороны дополняются разные явления, которые не содержатся в первой версии. Вследствие констатированной нами перемены сюжета при сохранении первой строчки мы могли бы говорить о принципе вариации вроде припева народных песен: а не производят ли ямбический ритм и разговорное выражение «спозаранку» даже фольклористические ассоциации? Есть подобное, но не тождественное переживание, которое тематизируется в обеих версиях. Если в тексте 1913-го года еще выражается некоторая радикальность в обхождении лирического героя с новым опытом, то в переработке, что касается этого пункта, обнаруживается модификация установки и в связи с этим также и более зрелое и развитое сознание автора. И этот эволюционный аспект, указывающий не только на перемену точки зрения лирического героя, а также на духовное и художественное развитие автора, может быть раскрыт читателем только в том случае, *если он знает оба текста*. Со временной дистанцией (между обеими версиями лежит 15 лет) взгляд на одну и ту же тематическую основу в сознании поэта и лирического героя изменился.

Недавно исследователи неоднократно стали подчеркивать выдающееся значение проблематики *памяти* в процессе художественного

<sup>12</sup> Пастернак, Б. Избранные, том 2, с. 195.

творчества Пастернака.<sup>13</sup> Это относится как к не раз подхваченной Пастернаком тематике воспоминания, сознания, внутреннего видения, так и к вопросу интертекстуальности, т. е. воспоминания о чужих и собственных текстах. Затронутая в моем докладе проблематика автоинтертекстуальности, будучи специфическим способом воспоминания (и забвения), включается в этот круг вопросов. В постоянном вызове конфликта между старым и новым, с одной стороны порывая с прошлыми достижениями, а с другой актуализируя их, Пастернак является для нас осмотрительным хранителем созданных им культурных ценностей, делающим знаменательные части прошлого творения *элементами* нового художественного познания, а не музееально окостеневшими остатками.

---

<sup>13</sup> См. напр. *Kelly, J. C.: Eternal Memory. Historical Themes in Pasternak's "Doctor Zhivago".* Phil.Diss. Columbia University 1986; *Greber, E.: Pasternaks unsystematische Kunst des Gedächtnisses.* In: A. Haverkamp - R. Lachmann (Hrsg.): *Gedichtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik.* Frankfurt am Main 1991, с. 295-327.