

УДК 821.161.1.09-1 : 003

**К МЕХАНИЗМУ ОБРАЗОВАНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ
МОТИВОВ:
МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС *ВОЛЧЬЕЙ ТРАВЛИ* В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XX ВЕКА**

Л. Г. Кихней

Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова
кафедра истории журналистики и литературы

В статье предлагается введение в литературоведческий обиход понятия *семиотической гомологии*, которое объясняет логику и механизм образования интертекстуальных мотивов. Показывается, как ситуация идеологических гонений на С. А. Есенина, О. Э. Мандельштама, А. А. Ахматову, Б. Л. Пастернака, А. А. Тарковского, И. А. Бродского метафорически воплотилась у каждого из этих поэтов в однотипном мотиве *волчьей травли*.

Ключевые слова: *интертекст, семиотическая гомология, охота на волка, иносказание, литературный архетип, семантические переключки.*

С легкой руки Юлии Кристевой, введшей в научный обиход термин *интертекстуальность*, поиск интертекстов стал одной из обязательных стратегией изучения каждого писателя. Если мы зададимся вопросом, что можно считать интертекстом, то ответ, на первый взгляд, очевиден: это текст, предшествующий данному тексту. Однако в какой форме существует текст, включаемый в другой текст? Ведь если он не воспроизводится слово в слово, то как его опознать? В какой мере след того или иного текста может считаться несомненным признаком его присутствия в другом тексте?

Методику изучения *чужого слова* можно свести к следующему алгоритму. *Шаг первый:* поиск тематических, мотивно-образных, сюжетно-композиционных, метрико-ритмических совпадений и переключек анализируемого текста с текстами предшественников. *Шаг второй:* установление наиболее вероятного источника заимствования *чужого слова* среди нескольких возможных. Неколебимым доказательством заимствования служит факт знакомства автора с текстом-источником. *Шаг третий:* определение формы, способа, семантических дериваций заимствования (перепев, травестия, бурлеск, пародия и пр.), классификация *чужого слова* (цитата, реминисценция, аллюзия, парафраз и пр.). *Шаг четвертый:* обозначение функций интертекстуального образа, мотива, сюжета в авторском тексте.

При том, что усилиями литературоведов многие источники заимствования в исследуемых текстах успешно выявляются, возникают сомнения в аксиологической *эффективности* поиска источников заимствования, ибо очень скоро обнаруживается, что понятие *сходства* – весьма нечеткий критерий. С одной стороны, под определение интертекста

попадают и типологические параллели, и случайные совпадения, и произвольные ассоциации... Интертекстуальный метод оказывается в этом случае псевдонаучным «алиби» для субъективно-импрессионистического прочтения текстов. С другой стороны, одного конкретного источника авторской рецепции может и не быть, поскольку он зачастую опосредован вторым, второй – третьим источником и т.д. Ведь наша внешняя и внутренняя речь действительно опирается на обширный «цитатный фонд, хранящийся в памяти», который формируется «бесконечным множеством коммуникативных актов» [7, с. 106].

Появляется соблазн представить любой текст цитатным коллажем и отвести автору скромную роль модератора. Это и предлагает сделать Р. Барт в своей знаменитой статье «Смерть автора». Художественный текст, согласно Барту, есть «не линейная цепочка слов, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [2, с. 338].

Однако последовательное применение на практике теории французского семиотика приводит к шизоидному расщеплению образной ткани на множество разнородных лоскутов и в конечном итоге – к исследовательскому коллапсу. Очевидно, необходима дифференциация подходов к комплексу явлений, объединенных понятием «интертекст». Мы полагаем, что целесообразно различать явления *заимствования* и *семиотической гомологии*. В последнем случае о *чужом слове* говорить следует крайне осторожно, поскольку мы имеем дело с принципиально иным явлением, нежели интертекстуальность, хотя внешне эти феномены похожи. При *семиотической гомологии* мотивные, сюжетные и образные параллели с другими текстами возникают не вследствие заимствования, перенимания чужого, а в результате совпадений. А эти совпадения обусловлены восхождением текстов-предшественников и наличных текстов к некоему общему генетическому наследию – мотивно-сюжетным *матрицам*, укорененным в культуре (литературе, языке, мифологии, фольклоре).

Так, если ситуация, ставшая предметом авторского осмысления, имеет текстовый аналог (литературный, фольклорный, мифологический), то автор вполне может им воспользоваться как готовым парафрастическим субстратом. Тогда можно говорить о заимствовании. Иное дело, если ситуация не кристаллизовалась в завершённом сюжете, отсылающем к известному литературному произведению или не менее известному мифологическому источнику. Тогда-то и возникает иллюзия множественности литературных прецедентов, реально или иллюзорно связанных с авторским текстом.

Это происходит тогда, когда литераторы, относящиеся к одному и тому же типу культуры, ставят перед собой задачу типологически обобщить жизненные коллизии. Способы художественного обобщения – метафоризация, метонимирование, символизация, иносказание, бессознательная апелляция к архетипическим структурам, уже отраженным в культурном контексте [12].

Тогда-то у разных писателей неизбежно возникают схожие ассоциации, проецируемые и на литературные источники, и на реально-жизненные ситуации, укорененные в тропеической сфере литературного языка

или разговорной речи. Эти иносказательные или метафорические конструкции начинают выполнять параболическую функцию, становясь для писателей однотипными образно-смысловыми матрицами, легко идентифицируемыми читателями. Эти совпадения объясняются не фактом заимствования, а изоморфизмом ситуаций, сходством тематического материала и общими механизмами художественного мышления, оперирующего ментальными символами.

Именно с подобным случаем ментальной символизации мы сталкиваемся при рассмотрении мотива «охоты на волков», известного российскому читателю по ряду лирических стихотворений, среди которых наибольшей известностью пользуется авторская песня В. С. Высоцкого. Жизненная коллизия, иносказательно отраженная в сюжете охоты, – это ситуация травли, показанная с позиции преследуемого. Но еще до Высоцкого та же ситуация стала предметом художественного осмысления целого ряда наиболее талантливых российских поэтов XX века – начиная с С. А. Есенина и заканчивая И. А. Бродским.

Почему этот мотив на русской почве наиболее интенсивно разрабатывался именно в XX веке? Думается, что причин здесь две.

Одна из них – лингвистическая: она связана с семантическими сдвигами в языке. Знаменательно, что изначально в русском языке понятие травли соотносилось только с охотничьими реалиями. Но уже в словаре Д. Н. Ушакова фиксируется как прямое, так и переносное значение, не так давно закрепленное в языке: «8. Охотясь, преследовать (зверя) с помощью собак для поимки и умерщвления (охот.). <...> 9. перен., кого-то. Преследовать, мучить постоянными придирками, недоброжелательной критикой, клеветой (неодобрит.)» [17]. Во второй половине XX века, когда «особенности национальной охоты» отошли на периферию российской жизни, а особенности *советской* травли, напротив, стали узнаваемой моделью общественного поведения, переносное значение сделалось прямым. Это позволило поэтам, обращавшимся к сюжету волчьей травли выстроить «обратимую метафору»: травлю в человеческом коллективе сделать *означаемым*, а травлю волков во время охоты – *означающим*.

Вторая причина обращения к мотиву охоты на волков – экстралингвистическая. XX век в России – это время идеологических гонений, возведенных на уровень государственной политики.

Не случайно истоки мотивного комплекса «охоты на волков» следует искать в романтическом дискурсе, одна из базовых оппозиций которого – противопоставление сильной, независимой личности и толпы, склонной к репрессивным актам по отношению к инакомыслящим (ср. у А. де Виньи «Смерть волка» [5, с. 152]). Яркий всплеск «волчье-охотничьих» мотивов закономерно наблюдается в русской поэзии в советскую эпоху, когда преследования инакомыслящих обретают форму агрессивной общественно-политической травли. Именно в этот период к этой теме обращаются С. А. Есенин, О. Э. Мандельштам, А. А. Ахматова, Б. Л. Пастернак, А. А. Тарковский, И. А. Бродский, каждый из которых в той или иной мере испытал на себе все «прелести» советской репрессивной системы.

В 1921 году Есенин пишет стихотворение «Мир таинственный, мир мой древний», в котором выстраивает параллели охотничьей облавы на волка и политических гонений на крестьянских поэтов, включая себя самого: «Как и ты, я всегда наготове, // И хоть слышу победный рожок, // Но отпробует вражеской крови // Мой последний, смертельный прыжок. // И пускай я на рыхлую выбель // Упаду и зарююсь в снегу... // Всё же песню отмщенья за гибель // Пропоеют мне на том берегу» [9, с. 164–165].

Мы видим, что семиотические «меты» охоты на волка у Есенина те же, что и А. де Виньи. Это микромотивы попадания в западню; ожидания выстрела; борьбы смертельно раненого волка с врагом; волчьей крови, обгаряющей землю (траву / снег); гибели в борьбе.

В подтексте есенинского стихотворения отразился один из острейших эпохальных конфликтов – крестьянства и власти. С начала 1921 г. резко обострились крестьянские мятежи в Тамбовской губернии и в Западной Сибири, реалии которых воплотились в драматической поэме Есенина «Пугачев» (1921), герой которой семиотически близок лирическому герою стихотворения «Мир таинственный, мир мой древний...», созданному в то же время. Тема решена в романтическом ключе: волк воспет как герой, смерть которого будет отмщена, а следы его клыков будут долго помнить преследователи.

Лирическая ситуация меняется уже у Мандельштама: в стихотворении «Век» (1922) поэт отождествляет свою эпоху со «смертельно ушибленным» зверем, но ни о какой героической борьбе и отмщении речи уже не идет. А в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931) отражена ситуация тотальной охоты: лирический герой, не будучи волком, ощущает себя им, поскольку его травят и гонят как волка... И весь ужас в том, что спасения нет: жертва обречена на гибель, ибо «волкодав» становится сам век: «Мне на плечи кидается век-волкодав, // Но не волк я по крови своей...» [13, с. 171–172]. Продолжение «охотничье-волчьих» мотивов находим у Ахматовой и Пастернака, написавших стихотворения о волках практически в одно и то же время. Для сравнения поместим их в таблицу:

А. Ахматова «Вам жить, а мне не очень...» (1959)	Б. Пастернак Нобелевская премия (1959)
<p>Вам жить, а мне не очень, Тот близок поворот. О, как он строг и точен, Незримого расчёт.</p> <p>Зверей стреляют разно, Есть каждому черед Весьма разнообразный, Но волка — круглый год.</p> <p>Волк любит жить на воле, Но с волком скор расчёт: На льду, в лесу и в поле Бьют волка круглый год.</p>	<p>Я пропал, как зверь в загоне. Где-то люди, воля, свет, А за мною шум погони, Мне наружу ходу нет.</p> <p>Темный лес и берег пруда, Ели сваленной бревно. Путь отрезан отовсюду. Будь что будет, все равно.</p> <p>Что же сделал я за пакость, Я убийца и злодей? Я весь мир заставил плакать Над красой земли моей.</p>

А. Ахматова «Вам жить, а мне не очень...» (1959)	Б. Пастернак Нобелевская премия (1959)
Не плачь, о друг единый, Коль летом иль зимой Опять с тропы волчиной Услышишь голос мой [1, с. 248]	Но и так, почти у гроба, Верю я, придет пора – Силу подлости и злобы Одолеет дух добра [14, с. 128]

Почему поэты обращаются к теме волчьей травли практически одновременно – в 1959 году? Оба пережили великие поношения и преследования, причины и детали которых у нас до сих пор на слуху. Пастернак написал «Нобелевскую премию» в разгар его оголтелой травли, развернувшейся в советской печати по поводу присуждения ее ему.

Можно предположить, что Ахматова в этом стихотворении отразила ситуацию перманентной травли, вызванной Постановлением 1946 года «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» (отменным, кстати сказать, только в 1988 году). Ср. например, прямое отражение этой общественно-политической ситуации в стихотворении «Анафема», написанном в том же 1959 году: «Как Отрепьева и Пугачева, // Так меня тринадцать лет клянут» [1, с. 247]). Но, вместе с тем, непосредственным поводом к написанию стихотворения послужила кампания в печати, развернувшаяся вокруг нобелевской премии Пастернака. Причем Ахматова откликнулась как на саму ситуацию травли Пастернака, так и на его стихотворение. Нашу догадку подтверждает тот факт, что в первой строфе стихотворения «Вам жить, а мне не очень...» содержится скрытая отсылка к лирическому дискурсу позднего Пастернака, причем не только к его «Нобелевской премии», но и к стихотворению «За поворотом» (1958): «За поворотом, в глубине // Лесного лога, // Готово будущее мне // Верней залога. // Его уже не втянешь в спор // И не заластишь...» [14, с. 119].

Что же касается перекличек Ахматовой и Пастернака в осмыслении волчьей темы, то семантический изоморфизм обоих стихотворений носит, безусловно, архетипический характер, выходя за границы текстовых реминисценций или мотивных аллюзий. Отметим общность следующих семиотических элементов «Нобелевской премии» и «Вам жить, а мне не очень...»:

а) сравнение (как это было у романтиков и Есенина) лирического «я» с волком в начале стихотворения и полное их *отождествление* в финале (как это будет впоследствии у Высоцкого);

б) оппозиция «воли» (как идеала «волчьего» бытия) и «травли» (как жестокой реальности);

в) использование пейзажных реалий (леса, поля, берега, льда) как пространственного топоса облавы;

г) ощущение роковой обреченности, проявляющееся у Ахматовой в образе «строгого» расчета незримой судьбы и в лейтмотиве *круглогодичной* охоты на волка, у Пастернака – в лейтмотиве *пропадания* и сравнения себя со *зверем в загоне*;

д) предчувствие приближающейся смерти, как закономерного финала охоты. У Ахматовой и Пастернака (как и ранее у Мандельштама) мотив

ожидания гибели (в отличие от Есенина и романтиков) лишен ореола героизма.

Однако оба поэта подхватили ключевой мотив как есенинского, так и мандельштамовского стихотворения. Мы имеем в виду мотив творчества («смертельной» песни), за которое поэт должен расплатиться собственной гибелью. Песня у каждого из трех поэтов семиотически связана со *смертью*.

Но если у Есенина это *посмертная* песня («песня отмщения», прославляющая смерть героя-одиночки), то у Пастернака и Ахматовой это *предсмертная* песня. В обоих стихотворениях (у Пастернака явно, ср.: «Что же сделал я за пакость... Я весь мир заставил плакать // Над красой земли моей» [14, 71], у Ахматовой – метонимически, ср.: «Опять с тропы волчиной // Услышишь голос мой» [1, с. 271]) показывается, что именно поэтическое творчество стало причиной травли поэтов и станет причиной их физической гибели. Лирическое «Я» отождествляемое Пастернаком и Ахматовой с загнанным волком, отражает «круглогодичный» конфликт российского поэта с правящей властью, сопротивление которой абсолютно безнадежно.

Годом позже волчью тему подхватывает А. Тарковский, который охотничьи аналогии, сделанные его предшественниками, выводит на новый уровень философского и лингвопоэтического обобщения. В его стихотворении «Мы крепко связаны разладом...» (1960) формула жизни *волхва*, то есть поэта, находящегося в разладе с властью, и *волка*, как бы изначально предопределена фонетическим созвучием, близостью их внутренней формы. В стихотворении дается имплицитная отсылка к судьбам древнерусских волхвов, преследуемых после принятия христианства на Руси. На это, в частности, указывает и хронологическая помета: «Столетия нас не развели» [16, с. 213]. Фонетическое сходство *волхва* и *волка* влечет за собой и родство их судеб: «Мы крепко связаны разладом, // Столетия нас не развели. // Я волхв, ты волк, мы где-то рядом // В текучем словаре земли <...> В бессмертном словаре России // Мы оба смертники с тобой» [16, 213]. И *волхв*, и *волк* – изгои и смертники, на них обоих устраиваются облавы. Поэтому в финале стихотворения кристаллизуется мотив неизбежной гибели волка / волхва: «Да и тебе, старик, свинчаткой // Еще перешибут хребет» [16, 213]. В контексте наших изысканий стихотворение А. Тарковского обращает на себя внимание обилием семантических переключек с предшественниками. Тарковский как бы подхватывает и трансформирует мотив «смертельной» песни. У него это «жертвенная» песня, «замешанная на крови»: «У русской песни есть обычай // По капле брать у крови в долг» [16, 213].

Эти строки, кроме того, еще и отсылка к ахматовскому «Последнему стихотворению» (1959) и к лирическому шедевр Б. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» (1932). Указанные стихотворения не содержат «волчьих мотивов», но оба они связаны с темой творчества. Первое, содержащее почти дословную переключку, посвящено авторским «тайнам ремесла», второе – судьбе поэта. Вряд ли эта двойная аллюзия случайна.

А. Ахматова	Б. Пастернак
...Но это!.. <стихотворение> по капельке выпило кровь... [1, с. 271]	О, знал бы я, <...> Что строчки с кровью - убивают, Нахлынут горлом и убьют! [14, с. 419]

Столь же неслучайны и переклички Тарковского с Мандельштамом. Так, «перешибленный хребет» в финале стихотворения Тарковского – прямая отсылка к мандельштамовскому «Веку» (1922). А образы «звезды», «степи», «крови» и мотив смертельной борьбы *равного с равным* отсылают к стихотворению Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931, 1935), также посвященному волчьей теме. Ср:

О. Мандельштам	А. Тарковский
<p>...Но разбит твой позвоночник, Мой прекрасный жалкий век! <...> ...Словно зверь, когда-то гибкий, На следы своих же лап. <...> Льется, льется безразличье На смертельный твой ушиб [13, с. 146] Запихай меня лучше, как шапку, в рукав Жаркой шубы сибирских степей... Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, Ни кровавых костей в колесе; Уведи меня в ночь, где течет Енисей И сосна до звезды достает, Потому что не волк я по крови своей И меня только равный убьет. [13, с. 172]</p>	<p>Да и тебе, старик, свинчаткой Еще перешибут хребет. [16, с. 213] <...> В бессмертном словаре России Мы оба смертники с тобой. У русской песни есть обычай По капле брать у крови в долг И стать твоей ночной добычей. На то и волхв, на то и волк. Снег, как на бойне, пахнет сладко, И ни звезды над степью нет. [16, с. 213]</p>

Мотив «охоты» обнаруживается и у И. Бродского «Пьесе с двумя паузами для сакс-баритона» (1961): «...все расхватано, но идет охота, // Боже мой, Боже мой, // это какая-то погоня за нами, погоня за нами, // Боже мой, // кто это болтает со смертью, выходя на улицу, // сегодня утром...» [3] Этот мотив вписывается в архетип творческой судьбы Бродского, и буквально через три года станет не поэтическим сюжетом, а фактом его биографии.

Наш сопоставительный анализ позволил обнаружить семиотический каркас волчьего мотива, построенного на *семах* изгойства, преследования, безнадежной борьбы с гонителями (собаками и/или людьми). Сюжетная развязка однотипна: волки обречены на гибель. Но в романтическом архетипе *волк* – герой, гибнущий в неравной схватке; а в «тоталитарном» он – загнанная жертва, смирившаяся со своей участью. Возникает вопрос: почему именно волк (не медведь, не олень) – главный герой этого аллегорического сюжета? Думается, что ответ (помимо проекций на особенности национальной охоты) можно найти в мифологических представлениях об этом животном. В традиционной духовной культуре славян общим признаком волка – при всей разности его тотемных, ритуальных и магических проявлений в тех или иных мифах – будет признак *чуждости, чужеродности (инородности)* [8, с. 411]. Собственно, его и можно считать одной из архетипических констант образа волка в его мифологической ипостаси.

Появившаяся в 1968 году песня В. Высоцкого «Охота на волков» также отражает острые автобиографические и общественно-исторические коллизии (травлю поэта в печати в 1968 году; преследования инакомыслящих, протестующих против ввода войск в Прагу и т. д. [10]). В литературном плане «Охота на волков», с одной стороны, является завершением волчь-охотничьей темы, развертываемой в русской (и отчасти – мировой) поэзии. Но, с другой стороны, Высоцкий предлагает новый – и совершенно неожиданный ее поворот.

В первой части песни воспроизведены и как бы даже сведены воедино ключевые фабульные и пространственные параметры предшествующих текстов, посвященных этой теме. Поэтому фактически с каждым из процитированных выше текстов находим семантические, а подчас и интонационные переключки. Так, в «Охоте на волков» мы находим системную реализацию романтического архетипа, проявляющегося в установке на борьбу; предельное напряжение сил, совершение сверхусилия. Отсюда частные переключки А. де Виньи и Есениным. Ср.:

В. Высоцкий	А. де Виньи	С. Есенин
Рвусь из сил, из всех сухожилий, Но сегодня опять, как вчера... Обложили меня... Из-за ели хлопочут двустволки... <...> Наши ноги и челюсти быстры. <...> Мы затравленно рвемся на выстрел... [6, с. 453–454]	...Вдруг, с молнией во взгляде, Взглянув кругом себя, поняв, что он в засаде, Что некуда бежать, что он со всех сторон Людьми с рабами их борзыми окружен, Он к своре бросился и, землю взрыв когтями, С минуту поискал, кто злее между псами... <...> До выстрела еще, он на кровавый луг Лег сам - перед людьми и перед смертью гордый... [4, с. 152]	...Так охотники травят волка, Зажимая в тиски облав. Зверь припал... и из пасмурных недр Кто-то спустит сейчас курки... <...> Как и ты, я, отсюда гонимый, Средь железных врагов прохожу. <...> Но отпробует вражеской крови Мой последний, смертельный прыжок [9, с. 164–165].

В то же время в песне Высоцкого реализован и *тоталитарный* архетип поведения лирического героя, что также приводит к целому букету переключек с конкретными авторами. Ср.:

В. Высоцкий	О. Мандельштам	А. Ахматова	Б. Пастернак
...Но сегодня – опять как вчера: Обложили меня, обложили, Гонят весело на номера.		...Зверей стреляют разное, Есть каждому черед Весьма разнообразный, Но волка – круглый год.	Я пропал, как зверь в загоне. Где-то люди, воля, свет, А за мною шум погони, Мне наружу ходу

<p>Из-за ели хлопочут двустволки <...> Кричат загонщики, И лают псы до рвоты, Кровь на снегу и пятна красные флажков...</p> <p>Не на равных играют с волками Егеря, но не дрогнет рука: Оградив нам свободу флажками, Бьют уверенно, наверняка [6, с. 453–454].</p>	<p>Мне на плечи кидается век-волкодав, <...> Но не волк я по крови своей... <...></p> <p>И меня только равный убьет [13, с. 171–172].</p>	<p><...></p> <p>Волк любит жить на воле, Но с волком скор расчет: На льду, в лесу и в поле Бьют волка круглый год [4, с. 152].</p>	<p>нет.</p> <p>Темный лес и берег пруда, Ели сваленной бревно. Путь отрезан отовсюду. Будь что будет, все равно [14, с. 419].</p>
---	---	--	---

Внимательное сопоставление этих переключек приводит к мысли о том, что «Охота на волков» представляет собой случай *семиотической гомологии*, а не намеренного рецептирования текста того или иного автора. Семантические переключки и совпадения текста Высоцкого с текстами предшественников спровоцированы общей метасемантической ситуацией травли. Для воплощения этой ситуации (как правило, основанной на собственном жизненном и психологическом опыте) авторы обратились к иносказательному мотиву, как «неразлагаемой единице повествования» [4, с. 301] и, соответственно, единице «культурного заимствования» [15]. Этот мотив в процессе смыслового наращивания, возникающего вследствие читательских ассоциаций, неизбежно обретает мифологические коннотации и превращается в архетипический сюжет [ср.: 11, с. 187].

Вот почему даже в стилистически далеких текстах – таких, как «Охота на волков» В. Высоцкого, «Мы крепко связаны разладом...» А. Тарковского и «Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона» И. Бродского, находим тематические, мотивные и образные переключки, восходящие к общему архетипическому сюжету:

<p>В. Высоцкий</p> <p>Идет охота на волков, Идет охота. <...> Гонят весело на номера... Кричат загонщики И лают псы до рвоты. Кровь на снегу и пятна красные флажков.</p>	<p>А. Тарковский</p> <p>...Снег, как на бойне, пахнет Сладко...</p>	<p>И. Бродский</p> <p>...идет охота. <...> это какая-то погоня за нами, погоня за нами... [3]</p>
---	---	---

На снегу кувыркаются волки, Превратившись в живую мишень [6, с. 453–454].	<...> Да и тебе, старик, свинчаткой Еще перешибут хребет [16, с. 213].	
--	---	--

Однако в финале «Охоты на волков» Высоцкий «нарушает традиции», причем нарушает их во всех смыслах. Во-первых, он ломает стереотипы стандартного поведения. Его *волк* не просто нарушает внешние запреты, он преодолевает свою собственную природу, глубоко укорененные (всосанные с молоком матери) инстинкты, диктующие ему мчатся на верную гибель, следуя навязанной извне тоталитарной воле. Его герой «выходит из повиновения»: «Но а я из повиновения вышел, // За флажки: жажда жизни сильней, // Только зади я с радостью слышал // Изумленные крики людей [6, с. 454].

Во-вторых, автор «Охоты на волков» выходит из литературного «повиновения». Он разрушает сложившийся у предшественников литературный канон – завершать *гибелью* параболический сюжет охоты. Высоцкий, с одной стороны, отвергает трагико-героический вариант финала, восходящий к романтической традиции, с другой стороны, он не приемлет и обреченно-пораженческой развязки, выработанной неомодернистской поэтикой в тоталитарную эпоху.

Поэт предлагает третий путь разрешения трагического (казалось бы, неразрешимого) конфликта. При этом он не снимает трагического накала погони, не умаляет смертельной опасности для своего героя, но, тем не менее, показывает, как его герой спасается. И самое главное, он таким образом организует экстремальный сюжет (вводя в него внутреннюю речь персонажа, его сомнения и колебания), что его спасение представляется не неким чудом, а вполне мотивированным поступком героя, отражающим новый уровень экзистенциальной свободы персонажа и автора.

Открытие Высоцкого заключается в том, что он, как и в свое время Дж. Оруэлл, сумел понять, что в состав сознания его современников внедрены тоталитарные стереотипы. Он сумел показать не внешнюю, а их глубоко укорененную в подсознании природу запретов: «нельзя за флажки». Он в своих песнях показал, что можно рваться «из всех сухожилий», быть безумно храбрым, но грош цена этой храбрости, если не совершено преодоление старых заблуждений, которые всю жизнь казались нормой. А это безумно трудная задача, которую он решает в «Баньке по-черному», в «Притче о Правде и Лжи», в «Чужой колее» и в «Охоте на волков». Он действительно совершил «переворот в мозгах» и противостоял всем своим песенным творчеством «эпохе застоя». Вот почему его песни «преодоления», в том числе «Охота на волков», обладают такой суггестивной мощью, что выходит за рамки литературы. Как сказал Б. Пастернак: «И здесь кончается искусство, // А дышит почва и судьба» [14, с. 419].

Если подвести некоторые теоретические итоги нашим наблюдениям, то очевидно, следует выделить следующие моменты. Феномен *семиотической гомологии*, по-видимому, не есть понятие сугубо внутрилитературное. Она рождается в процессе соотношения двух планов: типологии жизненных

ситуаций, обусловленных социокультурной миромоделью, регулирующей положение художника в обществе и системных закономерностей художественной реализации архетипических структур [18]. Так, «бродячий» мотив *охоты* реанимируется всякий раз, когда возникает семиотическая параллель охотничьей облавы и общественных гонений, объектом которых зачастую становился сам поэт. Однотипные жизненные коллизии порождают схожие художественные принципы их воплощения, в том числе у писателей, принадлежащих к разным фазам литературно-исторического процесса, но имеющих точки соприкосновения в философско-эстетической картине мира. В этом смысле можно говорить о глубинной функциональности поэтической традиции, о ее реально-жизненном, историческом наполнении.

Введение в литературоведческий обиход понятия *семиотической гомологии*, с одной стороны, снимает вопрос (поставленный Р. Бартом) об интертексте «без берегов», ибо механизм апелляции поэта к тем или иным интертекстам регулируется архетипическим статусом разрабатываемых проблем и мотивов, степенью их причастности к культурным (в том числе, фольклорно-мифологическим) инвариантам. С другой стороны, понятие *семиотической гомологии* ни в коей мере не закрывает и не подменяет собой вопрос об авторских рецепциях, цитатах и намеренном реминисцировании тех или иных текстов предшественников.

Более того, автор, подключаясь к какому-то архетипическому коду (мотиву или сюжету), оказывается обреченным на интертекстуальные переключки. В его распоряжении оказывается вся парадигма использования данного сюжета в предшествующей культуре, которая вне зависимости от его механизма памяти уже состоит в контекстуальных связях с наличным текстом. Автор, кроме того, может сделать сознательную отсылку к какому-либо автору или тексту – с мемориальной, полемической, пародийной, игровой или какой-либо иной целью. В этом случае, след *чужого слова* с большей или меньшей вероятностью определяется с помощью структурно-семантического или биографического анализа.

Список литературы

1. Ахматова, А. Сочинения [Текст] : в 2 т. / А. Ахматова. М.: Правда, 1990. Т. 1 : Стихотворения. Переводы. – 448 с.
2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
3. Бродский, И. Пьеса с двумя паузами для сакс-баритона [Электронный ресурс] / И. Бродский // Библиотека поэзии. – Режим доступа: <http://brodsky.ouc.ru/pesa-s-dvumya-pauzami-dlya-saks-baritona.html>. – Дата обращения: 21.01. 2013. – Загл. с экрана.
4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 648 с.
5. Виньи, А. де. Смерть волка [Текст] / А. де Виньи ; пер. В. С. Курочкина // Поэты «Искры» : в 2 т. – Л. : Советский писатель, 1987. – Т. 1 : Переводы и переделки. – С. 152.
6. Высоцкий, В. Сочинения [Текст] : в 2 т. / В. Высоцкий. – М. : Локид; Осирис, 1999. Т. 1 : Песни. – 527 с.

7. Гаспаров, Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое Литературное Обозрение, 1996. – 352 с.
8. Гура, А. В. Волк // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. ; под ред. Н. И. Толстого. Т. 1 : А – Г. – М. : Международные отношения, 1995. – С. 411–412.
9. Есенин, С. А. Собрание сочинений [Текст] : в 3 т. / С. А. Есенин. – М.: Правда, 1977. – Т. 1 : Стихотворения. – 368 с.
10. Крылов, А. Е. «Про нас про всех»? Исторический контекст песни «Охота на волков» [Текст] / А. Е. Крылов // Мир Высоцкого : исслед. и материалы. Вып. 2 ; сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1998. – С. 28–43.
11. Леви-Стросс, К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Кросс ; пер. с фр. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. – М. : Наука, 1985. - 536 с.
12. Леонтьев, А. А. Бессознательное и архетипы как основа интертекстуальности [Текст] / А. А. Леонтьев // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М. : Наука, 2001. – С. 92–100.
13. Мандельштам, О. Э. Сочинения [Текст] : в 2 т. – М. : Худож. литература, 1990. – Т. 1 : Стихотворения. Переводы. – 638 с.
14. Пастернак, Б. Собрание сочинений [Текст]: в 5 т. – М. : Худож. литература, 1989. – Т. 2 : Стихотворения (1931 – 1959). – 632 с.
15. Пропп, В. Я. Морфологии сказки [Электронный ресурс] / В. Я. Пропп. – Л. : АCADEMIA, 1928. – 152 с. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm>. – дата обращения: 13.12. 2012. – Загл. с экрана.
16. Тарковский, А. А. Благословенный свет: Избранные стихотворения [Текст] / А. А. Тарковский. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – 368 с.
17. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] : в 4 т. ; под ред. Д. Н. Ушакова. – Режим доступа: <http://ushdict.narod.ru/229/w68851.htm>. – дата обращения: 17.11.2012. – Загл. с экрана.
18. Топоров, В. Н. Функция, мотив, реконструкция (несколько замечаний к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа) [Текст] / В. Н. Топоров. Исследования по этимологии и семантике / В. Н. Топоров. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 451–470.

**ABOUT THE MECHANISM OF FORMATION OF INTER-TEXTUAL
MOTIFS:
THE MOTIVE COMPLEX OF "THE WOLF BAITING" IN THE RUSSIAN
POETRY OF THE XX CENTURY**

L. G. Kikhney

Institute of international sale and economy A. S. Griboedov
The department of history of journalism and literature

Author proposes to introduce the concepts of semiotic homology in literary discourse, which explains the logic and mechanism of inter-textual links. The article proves that the situation of ideological persecution of the well-known Russian poets of the twentieth century (S. Esenin, O. Mandelstam, A. Akhmatova, B. Pasternak, A. Tarkovsky, I. Brodsky) has embodied in the archetypal motif of "the wolf baiting".

Key words: *inter-text, semiotic homology, wolf hunt (baiting), allegory, literary archetype, semantic links.*

Об авторах:

КИХНЕЙ Любовь Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова (111024, Москва, шоссе Энтузиастов, д.21), e-mail: lgkikhney@yandex.ru