

Предварительные замечания

1

Категория реминисценции (от латинского *reminiscentia* – воспоминание, припоминание) – одна из наиболее важных и актуальных в современном литературоведении. Реализуя одну из возможностей межтекстового диалога, она оказывается органически связана со многими ключевыми для истории и теории литературы понятиями, такими как традиция и новаторство, преемственность и полемика, особенности жанра и внутренняя организация произведения.

Исследовательские работы, в которых поднимаются как фундаментальные, так и частные проблемы реминисценции, с трудом поддаются обзору. Во всяком случае, как неоднократно было отмечено, в XX столетии для осмысления феномена «ремнисцентной поэтики» громадное значение имело учение М.М. Бахтина о «чужом слове»,¹ концепции Ю.Н. Тынянова, посвященной теории пародии,² а также специальные работы Л.В. Пумпянского, Ю.М. Лотмана, А.К. Жолковского, И.В. Фоменко и многих других отечественных филологов.³

Между тем совершенно справедливо сравнительно недавнее замечание Н.А. Фатеевой, что «хотя в последние десятилетия и в России, и за рубежом появилось множество работ, посвященных интертексту и интертекстуальности в сфере художественного дискурса, проблему межтекстового взаимодействия нельзя считать исчерпанной»⁴. Сегодня совершенно очевиден активно-созидательный потенциал реминисценции, очевидно ее непосредственное участие в построении мира художественного произведения. Современный исследователь так характеризует основное и по существу неизбежное противоречие, которое сопровождает внедрение в структуру произведения «чужих элементов»: «Поскольку все элементы произведения – составные части целого, цитата приобретает двойственный характер: напоминание о

чужом тексте (указание на связь с ним) и противостояние чужому тексту»⁵. Между тем и способы «сохранения» и формы изменения «чужого слова» в новой среде на редкость разнообразны.

В связи с последним замечанием уместно определить основные, опорные понятия, к которым будет приковано наше внимание в рамках предлагаемого исследования, определить родо-видовые отношения между ними. Несмотря на обилие работ, посвященных проблеме цитации, сами категории цитаты, аллюзии, реминисценции лишены сегодня однозначного, общепринятого толкования и разными исследователями трактуются по-разному. В одних обстоятельствах цитата определяется как «частный случай аллюзии». Так, например, Л.А. Машкова указывает: «Функционирование цитаты в тексте ... подчиняется закономерностям аллюзивного процесса. Цитаты и аллюзии объединены общей категорией аллюзивности, позволяющей ... определить особенности связей элементов филологического вертикального контекста с литературным источником, установить степень аллюзивности»⁶. Напротив, И.В. Фоменко в «Практической поэтике» предлагает в качестве общего, «родового» использовать понятие цитаты: «Оно включает в себя собственно цитату (от лат. *citatim* - приводить, провозглашать) – точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста; аллюзию (от лат. *allusio* – шутка, намек) – намек на историческое событие, бытовой и литературный факт, предположительно известный читателю; и реминисценцию ... не буквальное, невольное или намеренное воспроизведение чужих структур, слов, которое наводит на воспоминание о другом произведении ... Таким образом, цитатой – в широком смысле – можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский («свой») текст»⁷. Несколько ниже автор «Практической поэтики» конкретизирует данное суждение о «любом элементе», правда акцентируя внимание почему-то лишь на стихотворных текстах: «... В стихотворных текстах цитаты могут

быть не только лексическими, но и метрическими, строфическими, фоническими»⁸. По существу весьма близкой позиции придерживается и Е.А. Козицкая, утверждающая, что «цитатой может быть практически любой элемент поэтической структуры (слово или группа слов, стихотворный размер, заглавие, фонемный ряд и т.д.), который в данной ситуации осознается как принадлежащий одновременно к авторскому тексту (является «своим» словом), и прежнему, «чужому», не-авторскому тексту, из которого этот элемент изначально взят...»⁹. Как видим, и в весьма содержательной работе Козицкой в качестве максимально широкой, «синтетической» категории предлагается считать цитату.

Учитывая задачи настоящего исследования, нам кажется целесообразным выдвинуть на позиции родового понятия не категорию цитаты, но категорию реминисценции. При этом мы руководствуемся по крайней мере двумя соображениями. Во-первых, таким образом удастся избежать узкого, локального, прежде всего *лингвистического* толкования термина *цитата*. В частности, современные словари, как лингвистические, так и некоторые литературоведческие, настаивают на том, что цитата есть «дословное воспроизведение» автором чужого высказывания.¹⁰ Это, строго говоря, как бы ставит вне закона цитаты неточные и/или сознательно искаженные автором текста-реципиента, а также вызывает дополнительные трудности при определении цитатной природы, связанной, например, с парафразами, пересказами и т.п. Кроме того, устанавливая сложную, диалогическую природу отношений между текстом-реципиентом и текстом-донором, куда важнее подчеркнуть сам принцип *напоминания* первому о втором.

Иначе говоря, акцентировке самой функции «чужого» слова, входящего в новую контекстную среду, с нашей точки зрения, куда больше соответствует термин *реминисценция*. По отношению к реминисценции цитаты, точные либо неточные, эксплицированные либо

скрытые, развернутые либо неразвернутые, легализованные либо не легализованные автором, а также цитатные имена (авторов и/или произведений), парафразы, демонстративные либо неявные отсылки к текстам предшественников, тонкие, доступные лишь развитому филологическому восприятию внутрилитературные аллюзии и ассоциации выступают как видовые проявления общего диалогического принципа.

2

Следует, однако, отличать эти точечные «имплантации» чужого слова в ткань текста-преемника от крупных, «широкоформатных» построений, демонстрирующих интертекстуальные связи. К последним можно отнести, например, развернутые стилизации и подражания, пародии, центонные структуры, а также довольно экзотические проявления интертекстуальности: «дописывание» чужого текста (например, опыты В.Я. Брюсова по «завершению» пушкинских «Египетских ночей») или псевдореконструкции текста (например, попытка А.Ю. Чернова «реконструировать» десятую главу пушкинского романа в стихах). Едва ли не в каждой из подобных ситуаций присутствует принципиальная авторская установка на *имитацию* чужой структуры. И стилизация, и пародия, и центон не столько участвуют в становлении художественного целого, как это наблюдается в случаях с введением цитаций, сколько призваны именно имитировать уже сложившиеся, уже восприняты автором как готовые идеологические, стилевые и собственно языковые формы. Такого рода имитация приобретает статус и значение основного художественного задания, оказывается основным объектом авторских усилий и интереса. Интерес этот, что не следует недооценивать, носит не столько творческий, сколько филологический характер. Достаточно в этом отношении напомнить, что создатели сборника «Парнас дыбом» напрямую утверждали: в ис-

токе их замечательных пародийных циклов лежали не собственно художнические, а именно научные, филологические устремления.¹¹

Еще Ю.Н. Тынянов в работе «О пародии», развенчивая привычное истолкование последней как разновидности комического, отмечал, что определяющий фактор становления пародии как жанра есть ее направленность на внешний уже существующий эстетический объект. И при этом оговаривал: «... эта направленность может относиться не только к определенному произведению, но и к определенному ряду произведений, причем их объединяющим признаком может быть – жанр, автор, даже то или иное литературное направление»¹². Сам экспериментальный, лабораторный характер авторских поисков и интенций при создании стилизованного либо пародийного текста, сама установка на как можно более виртуозную имитацию уже известной структуры, а не на рождение структуры новой, по-видимому, должна противоречить общему принципу реального, нефальсифицированного диалога, о котором мы вели речь выше.

Разумеется, у стилизующих и пародийных форм практически всегда были и есть и прикладные, чаще всего обусловленные конкретной внутрилитературной ситуацией цели. Среди них, например, дискредитация чуждого стиля, а нередко и дискредитация самой личности творца, гиперболическое заострение противоречий и пороков той или иной недружественной литературной группы, направления и т.п. Если вести речь о литературе XIX столетия, то наиболее простой и очевидный пример этому являют собою многочисленные пародии и стилизации Минаева (на Фета, Тютчева, Некрасова, Полонского, Майкова и др.). В этом отношении роль стилизующих форм и приемов, безусловно, весьма велика. Но это обстоятельство никак не колеблет высказанного тезиса об отсутствии подлинного, содержательного диалога между текстом-донором и текстом-стилизатором.

Совершенно ясно, что перечисленные выше формы межтекстовых параллелей (особенно центонные структуры) качественно преобразуются в литературе постмодернистской. О специфике интертекстуальных связей в этой области в последнее время писали многие исследователи. Так Н.А. Фатеева, со ссылкой на М. Пфистера, отмечает, что «интертекстуальность отнюдь не ограничивается постмодернистской литературой, хотя постмодернистская интертекстуальность имеет свою специфику: ранее интертекстуальность являлась одним из приемов наряду с другими, а сейчас это самый выдвинутый прием и неотъемлемая часть постмодернистского дискурса»¹³. И – ниже: «... в литературе последних лет каждый новый текст просто иначе не рождается, как из фрагментов или с ориентацией на «атомы» старых, причем соотнесение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом»¹⁴. В дальнейшем автор монографии анализирует примеры из прозы В. Нарбиковой, Т. Толстой и приходит к однозначному выводу: «В постмодернистских текстах каждый контраст с претекстом оборачивается связью, в результате которой интертекстуальная связь приобретает характер каламбура, гиперболы или их взаимоналожения»¹⁵.

Весьма обширный материал для наблюдений в этой сфере предлагает не только проза, но и (и даже в большей степени) поэзия последних десятилетий, связанная с постмодернистскими практиками. И прежде всего следует назвать в этой связи имя Тимура Кибирова. Мы не ставим целью предложить, разумеется, подробный концептуальный анализ кибировского текста. Дальнейшие замечания по его поводу призваны скорее оттенить специфичность интертекстуальных взаимодействий на рубеже XX – XXI веков и тем самым, размежевавшись с данной практикой, более точно очертить сферу и особенности межтекстовых трансляций, о которых пойдет речь ниже в связи с эпохой XIX века. В качестве образца мы избрали фрагменты стихо-

творения Кибирова «Послание Ленке»¹⁶, входящего в раздел 1990-го года «Послание Ленке и другие сочинения».

Интертекстуален уже сам заголовочный комплекс данного сочинения: жанр послания имеет весьма почтенные традиции в русской лирике – от Вяземского, Жуковского до Бродского. Жанр любовного послания заставляет в первую очередь вспомнить о творческой практике Пушкина и Боратынского. На этом фоне высокой традиции подчеркнуто разговорное «Ленке» уже вносит некую диссонирующую ноту и формирует зону дополнительного напряжения. Стихотворению предпослан эпиграф – фрагмент из пушкинской «Капитанской дочки»: «Тут вошла девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русскими волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели. С первого взгляда она не очень мне понравилась. Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенную дурочкою». Прозаический эпиграф, да еще и внутренне неоднородный, связанный с феноменом двойного авторства (Пушкин – Гринев), с одной стороны, подготавливает появление ритмической прозы, которой написан кибировский текст, а с другой – создает совершенно особый конфликт между традицией, представленной в «Капитанской дочке», и тем потоком интертекстуальных импульсов, более поздних по происхождению, которыми буквально перенасыщен текст «Послания...».

Произведение Кибирова предлагает в большей своей части разветвленную центонную структуру. Она представляет собой «мозаику» из цитат и аллюзий самых разных типов и форм: точных и неточных, эксплицированных и лишенных авторской маркировки. В «Послании к Ленке» мы сталкиваемся и с целыми рядами реминисцентных имен и названий, и с развернутыми парафразами. Причем не случайно в качестве отправной точки для авторских размышлений взята аллюзия, вообще не связанная с историко-литературным рядом: ее корни в не-

давшей социально обусловленной фразеологии 70-х - начала 80-х годов XX века. Речь идет об избранном Кибировым обороте «развитой романтизм» («... Здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки»). Для того чтобы у современного читателя не оставалось и тени сомнения в правомочности пары «развитой романтизм – развитой социализм», данная аллюзия будет Кибировым продублирована в строке:

Здесь, где царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый..., - где каждое из определений станет сигнализировать о социальном официозном словаре 30-40-летней давности. Другое дело, что автор «Послания...» предельно насытит текст уже чисто литературными иллюстрациями к понятию «развитого романтизма», сжато представив его истоки и последствия. Схематически цепочка, выстраиваемая Тимуром Кибировым, выглядит приблизительно так: от литературных практик «серебряного» века к русскому и европейскому романтизму века XIX. Следовательно, перед нами случай обратной перспективы.

1. В истоке – В.В. Маяковский (парафраз революционно-романтической концовки стихотворения «О дряни» (1920 – 1921)). У Кибирова: «Канарейкам свернувши головки, здесь развитой романтизм воцарился...»

2. М. Горький, представленный ранними агитационными романтическими «Песнями». У Кибирова: «Соколы здесь, буреветники все...»

3. А.П. Чехов в его «декадентски-романтической» ипостаси как автор «Чайки».

4. А.А. Блок. Этот автор представлен в «Послании...» трижды: во-первых, через относительно нейтральное упоминание об одном из центральных образов-символов *вьюги*; во-вторых – откровенно полемически – строкой, ведущей к поэме «Двенадцать» (1918) («Врет Александр Александрыч, не может быть злоба святою»); наконец, от-

ссылкой к стихотворению «На железной дороге» (1916). В кибировском «Послании...» читаем:

После он (сосед по гостиничному номеру. – И.Н.) плакал и пел –
как в вагонах зеленых ведется,
я же – как в желтых и синих – помалкивал.

Следующая группа аллюзий, призванных разоблачить и дискредитировать традиции «развитого романтизма», связана с русской живописью: имеется в виду упоминания о «Девятом вале» Айвазовского и о Врубеле. Введение имени последнего подготавливает появление кульминационного фрагмента, представляющего собой весьма пространственный парафраз финала известнейшего романтического стихотворения Пушкина «Демон» (182?). Сравнение более чем наглядно. Вот текст Кибирова:

... Каждый буквально – позировать Врубелю может, ведь каждый
здесь клеветой искушал Провиденье, фигнёю, мечтою
каждый прекрасное звал, презирал вдохновенье, не верил
здесь ни один ни любви, ни свободе, и с глупой усмешкой
каждый глядел, и хоть кол ты теши им – никто не хотел здесь
благословить ну хоть что-нибудь в бедной природе.

А вот пушкинский «первоисточник»:

Неистошимый клеветою
Он провиденье искушал,
Он звал прекрасное мечтою,
Он вдохновенье презирал.
Не верил он любви, свободе,
На жизнь насмешливо глядел,
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В дальнейшем русская романтическая тема будет поддержана упоминанием об «Алеко поддатом», ссылкой на начало лермонтовского

«Кинжала» («Бог ваш лемносский сковал эту финку с наборною ручкой!»), а также беглым указанием на Достоевского, предъявленного в качестве антипода Набокова.

Однако, помимо реминисценций, прямолинейно характеризующих романтический и романтико-символический пласт в русской литературе, в произведении Кибирова активнейшую роль играют реминисцентные имена, экспонирующие европейскую романтическую традицию. Так же как и в случае с набором национальных имен и произведений, все они (от шиллеровского Карла Моора до байроновского Манфреда, от Карменситы до «Клеопатры бесстыжей») даны в маргинальном либо, по меньшей мере, иронических и гротескных контекстах:

Вот вам в наколках Корсар, вот вам Каин фиксатый... <...>

Здесь на любой танцплощадке как минимум две Карменситы,

Здесь в пионерской дружине с десятков Манон... и т.п.

Все эти реминисцентные сигналы по существу призваны утвердить и акцентировать авторскую мысль о роковой роли романтических традиций в обеих их версиях: романтико-героической и романтико-демонической – в становлении советского социума, «развитого романтизма». В этом социуме и «героическое», и «демоническое» переходят в собственную противоположность, деградируют и маргинализируются; сам напряженно-возвышенный язык романтизма трансформируется в приклатенный жаргон, вплоть до широкого использования обценной лексики.

В оппозиции к охарактеризованной выше реминисцентной цепочке в «Послании к Ленке» существует иной ряд авторов и произведений, в которых неизмеримая глубина и таинственность обыденной жизни категорически лишена предромантических и/или ультраромантических оттенков. В этом ряду – Диккенс, Честертон, Набоков (американского периода), возможно, и Чехов, и Пастернак с его антироман-

тическими установками, выраженными, например, в программном позднем очерке «Люди и положения». О Пастернаке заставляют думать строки уже из заключительной части «Послания...» Кибирова:

Впрочем, Бог даст, образуется все. Ведь не много и надо
тем, кто умеет глядеть, кто очнулся и понял навеки,
как драгоценно все, как все ничтожно, и хрупко, и нежно,
кто понимает сквозь слезы, что весь этот мир несуразный
бережно надо хранить, как игрушку, как елочный шарик,
кто осознал метафизику влажной уборки.

Достаточно назвать такие поздние шедевры Б.Л. Пастернака, как «Вальс со слезой», «В больнице», «Рождественская звезда», «Магдалина» и др., чтобы осознать всю неслучайность предложенной параллели. Предваряет же второй ряд ссылок и ассоциаций, конечно же, пушкинский (гриневский?) эпитаф, который закономерно подключает к кибировскому тексту темы родовой памяти, естественных, живых чувств, культа семьи и т.п.

Еще раз повторим: нашей задачей не являлось исчерпывающее описание весьма сложной реминисцентной структуры текста Тимура Кибирова, да едва ли это было бы и возможно. Своим анализом мы лишь хотели подчеркнуть правоту тезиса Н.А. Фатеевой о глубоких, принципиальных отличиях между интертекстуальностью в постмодернизме и функциями цитатного слова в предшествующие постмодернизму эпохи. Исследовательница в частности формулирует: «Если ранее, в начале XX века, авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, вплавить его в себя вплоть до полного растворения в нем, ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимиляции, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к метатекстовой игре с «чужим» текстом»¹⁷. По нашему мнению, кибировское «Послание...» предлагает прекрасный образец, иллюстрирующий бартовскую мысль о том, что

«необходимо проявить сознательную, намеренную «литературность» ... до конца вжиться во все без исключения роли, предлагаемые литературой, в полной мере освоить всю ее технику, все ее возможности ... чтобы совершенно свободно «играть литературой», иными словами, как угодно *варьировать*, комбинировать любые литературные «топосы» и «узусы»¹⁸.

Между тем совершенно понятно, что столкновение двух центонных рядов действительно образует ведущий архитектурный принцип «Послания к Ленке», как понятно и то, что экспонированная Кибировым интенсивная авторская работа по формированию интертекстуального поля произведения бесконечно далека от художественной практики по внедрению цитатного слова в литературе XIX столетия. Истоки различий, как представляется, следующие. Постмодернизм не только испытывает, но в некотором роде и воплощает усталость литературы от самой себя. С точки зрения автора-постмодерниста, эстетические концепции прошлого перестают работать и лишь тормозят дальнейшее развитие культуры. Как ни странно, эта накопившаяся усталость, это внутреннее ощущение и убеждение в исчерпанности предлагаемых предшественниками возможностей, становится конструктивным основанием постмодернистских поисков.

Между тем принципиально иные чувства и настроения господствовали в русской литературе середины XIX столетия. Эта литература и ощущала и осознавала себя как находящуюся на подъеме, исполненную непочатых сил, всецело устремленную в будущее. Эти настроения были обусловлены по меньшей мере двумя взаимосвязанными процессами. Во-первых, в 20-30-е годы благодаря усилиям Пушкина и литераторов его круга была в целом преодолена ограниченность традиционной, канонической жанровой системы, восходящей к XVIII столетию. На смену жанровому канону пришла свобода индивидуальных стилей. Во-вторых же, с 30-х годов идет активней-

ший процесс, определенный в работах М.М. Бахтина как процесс «романизации» литературы. «Роман, - писал Бахтин в классической работе «Эпос и роман», - пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их. <...> В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма... поэма... даже лирика...»¹⁹. И далее: «В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет вне-литературного разноречия и за счет романских пластов литературного языка, они *диалогизируются* (курсив наш. – И.Н) ...»²⁰ Русская литература второй трети XIX столетия как раз и находится сначала в предчувствии грядущей романизации, а затем и в центре этого плодотворнейшего и обновляющего процесса. С нашей точки зрения, именно это обстоятельство необычайно многое определяет и объясняет в вопросах функционирования «чужого» слова вообще и цитатного слова в частности в этот период.

3

В современной науке обозначен целый ряд проблемных, не решенных на данном этапе «реминисцентных» ситуаций, предложены различные варианты их классификаций. Так, А.К. Жолковский указывает: «Один из важнейших аспектов цитации – вопрос, что именно заимствуется. Чаще всего цитируются, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность – это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая – не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации»²¹. В монографии Н.А. Фатеевой предложена иная классификация, сопровождаемая подробными комментариями к различ-

ным формам интертекстуальности – от атрибутированной цитаты до дописывания чужого текста²². Е.А. Козицкая, автор работы «Цитата в структуре поэтического текста», намечает возможности классифицировать и систематизировать источники реминисценций: от тех или иных конкретных произведений до «невербальных текстов, начиная от произведений других видов искусств и кончая «текстами жизни», из которых художник может привносить в свой текст элементы “внехудожественной цитатности”»²³. Данный перечень концепций, интересующихся различными формами и источниками интертекстуальности, безусловно, не полон. Так или иначе, но большинство исследователей сходятся на чрезвычайной важности таких свойств реминисценции, как ее узнаваемость либо неузнаваемость, «овнешненность» либо имплицитность, точность либо неточность, осознанность либо неосознанность ее введения автором и т.п. Но, как бы ни были существенны эти вопросы, принципиальным в теории реминисценции является основополагающий тезис, который был когда-то высказан академиком Виноградовым. По его словам, «ссылка потенциально вмещает в себя всю ту литературно-художественную структуру, откуда она заимствуется»²⁴.

Сегодня едва ли найдется работа, посвященная проблеме межтекстовых коммуникаций, в которой этот виноградовский тезис так или иначе не варьировался бы и не развивался. Например, в уже упомянутой диссертации Козицкой читаем: через цитату «происходит подключение текста-источника к авторскому, модификация и смысловое обогащение последнего за счет ассоциаций, связанных с текстом-предшественником»²⁵. И ниже: «Цитата – это не какой-то специально созданный, особый элемент; это отношение одного текста к другому, материально выраженное, зафиксированное в каком-либо элементе поэтической структуры»²⁶. Н.А. Фатеева идет еще дальше и утверждает, что «интертекст ... создает подобие тропеических отношений

на уровне текста»: «Два текста становятся семантически смежными. Это порождает эффект метатекстовой метонимии...»²⁷ О функции цитаты «быть метонимическим знаком «чужого текста» или каких-то его частей и/или текстовых совокупностей» писала и З.Г. Минц.²⁸

Мысль о тропеической, метонимической природе реминисценций представляется нам чрезвычайно точной и плодотворной. Однако сама ситуация включения в текст-реципиент реминисценции, которая метонимически представляет весь формально-содержательный комплекс текста-донора, таит в себе немало загадок и до конца не исследована ни в общетеоретическом аспекте, ни в сфере конкретных рассуждений. У такой ситуации есть, на наш взгляд, несколько основных вариантов. Представим первый из них, связанный с чеховским «Ионычем». Начало одного из эпизодов рассказа (первое посещение Старцевым дома Туркиных) маркируется цитатой из Дельвига: «Он (Старцев. – И.Н.) шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и все время напевал:

Когда еще я не пил слез из чаши бытия...»²⁹

Перед нами случай неполной легализации цитаты: в силу того что автор не назван, не вполне ясно, имеется ли в виду собственно стихотворения Дельвига «Элегия» или же популярный в то время романс М.Л. Яковлева, написанный на эти стихи. Вводящий цитату глагол *напевал* не устраняет ситуацию неопределенности, которая, в свою очередь, востребована Чеховым как для решения задач частных, так и для решения задач общего характера.

Чеховым предложена отчетливая локальная мотивировка введения дельвиговских строк, ведь в этой точке развития повествования речь ведется о молодом Старцеве, еще полном энергии, еще не столкнувшемся с жестокой обыденностью и пошлостью жизни. Но читатель, который удовлетворится такой мотивировкой, все-таки упустит из виду существеннейшие оттенки, которые могут быть реализованы

лишь в том случае, если подключить к содержанию и проблематике чеховского рассказа *весь* текст «Элегии»:

Когда, душа, просилась ты
Погибнуть иль любить,
Когда желанья и мечты
К тебе теснились жить,
Когда еще я не пил слез
Из чаши бытия, -
Зачем тогда, в венке из роз,
К теням не отбыл я! <...>

Не возвратите счастья мне,
Хоть дышит в вас оно!
С ним в промелькнувшей старине
Простился я давно.
Не нарушайте ж, я молю,
Вы сна души моей
И слова страшного: люблю
Не повторяйте ей!

Собственно, в дельвиговской пьесе лирически сжато представлена вся жизненная драма Дмитрия Ионыча Старцева, рассказ Чехова, таким образом, может быть воспринят и осмыслен как расширенный, получивший сюжетную основу и фабульные мотивировки *прозаический* комментарий к стихам, но и это наблюдение не исчерпывает всей сложности вопроса. Конечно же, совершенно очевидна та бездна, которая в итоге разделяет героя рассказа, «языческого бога», фактически утратившего даже способность к членораздельной речи, и автора лирического монолога. Последний сберег в душе своей все лучшие помыслы и порывы молодости, хотя и сигнализируют о них трагические воспоминания. Для образованного читателя, возможно, име-

ла бы значение и личность самого Дельвига, погибшего в расцвете жизненных и творческих сил, и то, что его ранняя смерть получила широкий общественный резонанс в русском обществе начала 30-х годов XIX века.

Цитата из «Элегии» Дельвига, актуализируя культурную память читателя, накладывает безусловный отпечаток не только на судьбу Ионыча, но и на судьбы других героев рассказа: и Иван Петрович Туркин, и его жена, и его дочь в большей или меньшей степени становятся причастны пафосу «Элегии». Причем сам рассказ, не утрачивая критического, по-чеховски сдержанного настроения, приобретает отчетливо выраженные элегические коннотации.

Иной пример, превосходно показывающий полифункциональность стихотворной цитаты, метонимически представленной в прозаическом тексте, связан с романом Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Более точно – с финалом пятой части романа, повествующем о предсмертной агонии Катерины Ивановны Мармеладовой. Умиравшая героиня пытается вспомнить романс на стихотворение Лермонтова «Сон» (1841). О значимости данной цитаты свидетельствует хотя бы то, что в рамках короткого эпизода она проведена дважды. Первый раз в традиционном пунктуационном оформлении: «В полдневный жар, в долине Дагестана...». Второй раз – как ярко выраженная парцелляция: «Наконец, страшным, хриплым, надрывающимся голосом она начала, вскрикивая и задыхаясь на каждом слове, с видом какого-то возраставшего испуга:

В полдневный жар!.. в долине!.. Дагестана!..

С свинцом в груди!..»³⁰

При повторном проведении мотива, что очевидно, объем цитируемого (с великим трудом припоминаемого героиней) текста увеличен («С свинцом в груди»). Следовательно, именно к этому приращенному и в силу парцеллированности автономизированному обороту Достоевский и

привлекает читательское внимание. Наличный материал реминисценции может быть прочитан по крайней мере в двух планах. Прежде всего выражение «свинец в груди» воплощает тему гибели; тема эта будет усилена до предела в том случае, если будет учтена автореминисценция, присутствующая в «Сне» и связанная с началом «Смерти поэта». Но кроме этого, основного мотива, воспринимаемого в системе эпизода и всего романа как убийство униженной и оскорбленной души социумом, есть и оттеночные моменты: оборот «свинец в груди» еще раз напоминает читателю о чахотке, которой уже долгое время больна Мармеладова, иными словами, дает дополнительные мотивировки физического состояния героини в эти последние минуты ее жизни. К тому же этим оборотом объясняется и ее прерывистая, разорванная на отрезки речь.

Однако стоит увидеть за полутора строками, введенными Достоевским *весь* структурно-содержательный комплекс лермонтовского стихотворения, как откроются дополнительные перспективы в истолковании места и назначения данной цитаты. Во-первых, в центральной части «Сна» говорится, что лирический герой, умирающий в долине Дагестана, в предсмертном видении представляет «вечерний пир», «сияющий огнями». Образ пира, на котором присутствуют «юные жены», как будто провоцирует читателя на то, чтобы вспомнить самое начало романа – рассказ Семена Захаровича о молодости Катерины Ивановны, о выпускном бале, где она «с шалью танцевала»: «Знайте же, что супруга моя в благородном губернском дворянском институте воспитывалась и при выпуске с шалью танцевала при губернаторе и при прочих лицах, за что золотую медаль и похвальный лист получила»³¹. То, что такая ассоциация не навязана цитате, а естественно ее порождается, косвенно подтверждено указанием на этот самый «похвальный лист», неизвестно каким образом очутившийся в предсмертные минуты на постели умирающей.

С учетом последних слов Катерины Ивановны («Прощай, горемыка!.. Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!»), которые, как давно отмечено, пере-

кликаются со *сном* Раскольникова об избиваемой лошади, а с историко-литературной точки зрения связаны с некрасовским циклом «О погоде»³², можно проявить своеобразное реминисцентное кольцо, в которое заключен весь рассматриваемый эпизод: героиня романа в юности мечтала прожить, условно говоря, по Лермонтову, а прожила – по Некрасову.

Само название лермонтовского произведения, будучи учтено, естественно связывает цитату с многочисленными «снами» и «видениями» «Преступления и наказания». Между тем при анализе данной реминисценции обнаруживается еще один аспект: сама структура сновидений, воплощенная в лермонтовском тексте, как будто предвосхищает, хотя и не дублирует, структура видений Свидригайлова, о которых идет речь в заключительной, шестой части романа. Лермонтовский текст организован как система снов, «вложенных друг в друга»: лирический герой видит *сон* о том, как он, смертельно раненный, видит *сон* о вечернем пире в «родимой стороне», где среди «юных жен, увенчанных цветами», присутствует та, которая видит *сон* о нем, умирающем в долине Дагестана:

Но в разговор веселый не вступая,

Сидела там задумчиво одна,

И в грустный сон душа ее младая

Бог знает чем была погружена...

И снилась ей долина Дагестана... и т.д.

Эпизод о гостиничных снах-видениях, предшествующих самоубийству Свидригайлова, организуется Достоевским хотя и не на тождественных, но сходных структурных принципах. Раз за разом декларируемые автором «пробуждения героя» от страшных, мучительных видений оказываются мнимыми, оказываются лишь переходами из одного сна в другой, еще более страшный и мучительный.

Таким образом, реминисценция из Лермонтова как бы обладает различными «радиусами действия»: ее наличное присутствие оказывает влия-

ние в ограниченном диапазоне на характер конкретного, очень небольшого эпизода. Между тем весь текст Лермонтова, метонимически представленный этой реминисценцией, оказывается связан многими нитями не только с проблематикой, но и со структурой романа как целого.

Рассмотренные случаи из прозы Чехова и Достоевского являют примеры по-настоящему союзнических отношений между текстом-реципиентом и текстом-донором. Именно в таких случаях и принято говорить о «смысловом обогащении» или «смысловых приращениях», достигаемых за счет семантико-структурных резервов текста-источника. Но далеко не всегда межтекстовые трансляции носят столь организованный, столь упорядоченный автором характер. Уместно здесь привести суждения Ю.М.Лотмана: «Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных «случайных» элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают резерв возможностей непредсказуемости дальнейшего развития»³³. Тем не менее не только «случайные элементы» - любое вторжение цитатного слова, с нашей точки зрения, формирует две оппонирующих друг другу ситуации. Первая – ситуация спрогнозированных автором и подконтрольных ему ассоциаций и аллюзий, но одновременно вторжение цитатного слова в текст-приемник, даже если оно вполне осознано автором и полностью им легализовано, способно порождать аллюзии и ассоциации, которые не были предусмотрены авторским замыслом, а порой оказываются ему чуждыми и даже враждебными. В этом случае мы сталкиваемся с экспансией, осуществляемой текстом-донором по отношению к тексту-реципиенту. Такая экспансия по логике вещей предполагает множественность интерпретаций художественного произведения, потому что невозможно до конца просчитать варианты «валентности» двух иногда очень далеких друг от друга художественных миров. Абсолютно правомочна позиция Ямпольского, который писал: «...каждое произве-

дение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд»³⁴.

В тургеневской прозе 50-х годов во множестве экспонированы ситуации, способные проиллюстрировать высказанные тезисы. Одна из самых выразительных касается повести «Затишье» (1854). Как известно, один из ключевых элементов повести связан с чтением и восприятием пушкинского «Анчара». Стихотворение это многократно читается и перечитывается героями (Астаховым и Марьей Павловной), переписывается, выучивается наизусть, служит предметом дискуссии по поводу поэзии «сладкой и несладкой» - одним словом, активно участвует в построении художественного мира. Сам Тургенев придавал цитатам из «Анчара» особое значение, что, по сообщениям комментаторов, вытекает из истории работы автора над произведением³⁵. Исключительно важно то обстоятельство, что в издании «Повестей и рассказов 1856 года» Тургенев прибавляет четвертую главу, в которой описывает свидание Марьи Павловны и Веретьева на летнем рассвете и предлагает совершенно нетривиальную интерпретацию пушкинского текста героями. Думается, не случайно эта глава в конечном счете заняла строго центральное положение во всем повествовании, разделенном на семь глав.

«Анчар», безусловно, одно из наиболее значительных и трудных для истолкования созданий Пушкина. За почти два столетия его изучения накоплено немало трактовок: от вульгарно-социологических до мифологических. Но и сегодня на этом фоне интерпретация стихотворения тургеневскими героями выглядит вызывающе неординарной. Вот соответствующий фрагмент четвертой главки: «Марья Павловна начала читать, Веретьев стал перед ней, скрестил руки на груди и принялся слушать. При первом стихе Марья Павловна медленно подняла глаза к небу, ей не хотелось встречаться взорами с Веретьевым. Она читала своим ровным,

мягким голосом, напоминавшим звуки виолончели, но когда дошла она до стихов:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки... -

ее голос задрожал и глаза с невольной преданностью остановились на Веретьеве...

Он вдруг бросился к ее ногам и обнял ее колени.

-Я твой раб, - воскликнул он, - я у ног твоих, ты мой владыка, моя богиня, моя волоокая Гера, моя Медея...»³⁶ По-видимому, такая трактовка строк о бедном рабе и непобедимом владыке в своем роде единственна в «анчароведении». Конечно же, мысль о страсти как о губительной, разрушительной стихии, об отсутствии равенства между любящими глубоко укоренена в повестях и романах Тургенева, и все-таки восприятие «Анчара» в качестве провокатора этой мысли выглядит весьма нетрадиционно. Однако Тургенев в рамках четвертой главы предлагает не только ее психологическое обоснование, но и, так сказать, обоснование «интертекстуальное». Именно в этой главе присутствует реминисцентная структура, связанная с творчеством Пушкина и подготавливающая столь парадоксальный разворот в восприятии «Анчара» участниками событий. В границах данной структуры напоминания о двух пушкинских произведениях: во-первых, это пересказ Веретьевым второй сцены трагедии «Каменный гость», с весьма вольным цитированием реплики Лауры; а во-вторых, слегка искаженная цитата из стихотворения 1828 года «Кто знает край, где небо блещет...» Внутренние связи между маленькой трагедией и лирической пьесой достаточно очевидны. В обоих случаях речь идет о южноевропейских реалиях, об искусстве (музыке, ваянии, живописи), а главное – о женской молодости, красоте и любви. Кстати сказать, выбор Тургеневым именно этого незавершенного стихотворения Пушкина мог быть обусловлен его последними строчками, где появляется имя Мария:

Где ты, ваятель безымянный
Богини вечной красоты?
И ты, харитою венчанный,
Ты, вдохновенный Рафаэль?
Забудь еврейку молодую,
Младенца-бога колыбель,
Постигни радость в небесах,
Пиши Марию нам другую,
С другим младенцем на руках.

В «Затишье» действительно повествуется о «другой», «русской» Марии. В связи с этим становится более ясной и деформация начального стиха «Анчара», предложенная Тургеневым: «На почве чахлой и скупой». Вот это «на почве» вместо «в пустыне» есть оппозиция русского мира роскошным пейзажам, которые присутствуют как в драме, так и в лирическом монологе. Обозначенные темы: искусство, женская прелесть, обаяние молодости, противоречивая, конфликтная сущность любви – буквально пронизывают всю четвертую главу. Только и именно в таком соседстве и оказывается возможной оригинальная трактовка концовки «Анчара», которая выдвинута Веретьевым и Машей. Вольно или невольно, сам автор «Затишья» обнажил и охарактеризовал механизм возникновения тех «странных», не поддающихся контролю ассоциаций, тех не предусмотренных творцом смысловых сдвигов при введении чужого слова, о которых мы вели речь выше.

Тем не менее следует ответственно сказать: из того факта, что едва ли не любое осознанное и маркированное автором текста-реципиента введение реминисценции почти неизбежно формирует две сферы читательских ассоциаций, запланированных и незапланированных, отнюдь не проистекает правота крайней точки зрения о «произвольной множественности» трактовок художественного произведения. Экспансия текста-донора в поэзии и прозе золотого века отнюдь не тотальна, она ограни-

чивается авторской волей, которая определяет «внутренний строй произведения» (И.Л.Альми)³⁷. Множественность – да, но не волюнтаризм, не произвол.

4

В связи с этим закономерно встает вопрос о соотношении двух упомянутых нами сфер (зон), возникающих в процессе восприятия чужого слова. Этот вопрос в каждом конкретном случае решается применительно к конкретным обстоятельствам, с учетом форм и приемов введения реминисценции, степени ее легализации и т. д. Тем не менее, как нам представляется, некоторые общие закономерности в решении данной проблемы все-таки существуют. По-видимому, существо дела в следующем: чем более отвлеченный характер имеет реминисцентный сигнал, тем «неуправляемее» поток порождаемых им образов и ассоциаций. Например, в качестве такого сигнала может выступать имя писателя, и в этом случае ассоциативное поле, порожденное такой реминисценцией, способно захватывать едва ли не все творчество представленного автора, а в отдельных случаях и элементы его биографии.

Напротив, чем отчетливее маркировка цитаты, чем более подробно она аргументирована в тексте-преемнике, тем в большей мере локализованы, введены в нужное русло и порождаемые ее ассоциации. Примерами реминисценций такого типа могут служить деформированные цитаты, поданные автором именно как цитаты, а допустим, не парафразы и т.п.

В подобных случаях локализация возникает в силу того, что читательское восприятие переключается в первую очередь на объяснение причин деформации цитаты. Понятно, что следует различать непровольную ошибку памяти и сознательное искажение «чужого» слова. Но методологически, считывая сигнал, подаваемый деформированной реминисценцией, необходимо исходить из «презумпции значимости» допущенного искажения, его конструктивной роли в реализации авторского замысла. Так, в уже упоминавшемся чеховском рассказе «Ионыч» замыкает эпи-

зод, повествующий о первом посещении Старцевым дома Туркиных, деформированная цитата из стихотворения Пушкина «Ночь» (1823): «Занятно», подумал Старцев, выходя на улицу. <...> Шел он и всю дорогу напевал:

Твой голос для меня и ласковый, и томный...»³⁸

Эта реминисценция образует пару со строками дельвиговской «Элегии», которая вводила читателя в соответствующий эпизод и о которой мы вели речь выше. Эффект парности Чеховым подчеркнут: в обоих случаях использован глагол *напевал*; оба стихотворения были положены на музыку и стали романсами; оба – были написаны в эпоху начала 20-х годов поэтами, которых связывали не только близкие творческие устремления, но и личная дружба, а в конечном счете объединила и трагическая ранняя смерть. Но если «Элегия» Дельвига прорастает в глубину всего рассказа, то диапазон воздействия цитаты из Пушкина уже: оно относится в первую очередь к конкретному эпизоду и лишь опосредованно соединено с финалом произведения. Такое ограничение сферы влияния реминисценции, как представляется, вызвано самим фактом деформации цитатного слова. Дело в том, что интерпретация Старцевым пушкинских строк коренным образом меняет субъектно-объектные отношения, воплощенные в лирической миниатюре. Пушкинская формула «мой голос для тебя», моделирующая ситуацию «дарения», на подсознательном уровне героем рассказа, незаметно для него самого, подменяется формулой «твой голос для меня». А это уже принципиально иная модель, обратная первой, - модель *присвоения*. Таким образом, деформация Чеховым пушкинского текста получает глубокую мотивацию. С одной стороны, такая деформированная цитата проявляет до поры неочевидную «оксюморонность» сочетания «молодость Старцева», а с другой – пророчески предвосхищает эволюцию Ионыча, в итоге приходящего к бессмысленному накопительству.

Иной, не менее выразительный пример продуманной деформации цитаты – в рассказе И.А.Бунина «Холодная осень» из цикла «Темные аллеи». Рассказ этот делится на две неравные части: в первой даются подробные воспоминания о последнем вечере, который предшествовал последней же разлуке героя и героини (она же рассказчица). Во второй – меньшей по объему – предложены как бы скоропись, как бы чрезвычайно сжатый конспект всей последующей жизни героини. Цитата, нас интересующая, находится в точном центре первой части. Герой (безымянный *он*) «с милой усмешкой» вспоминает строки Фета:

Какая холодная осень!

Надень свою шаль и капот...³⁹

Далее цитирование фетовской миниатюры разрывается репликами героини, и на ее вопрос: «А как дальше?» герой отвечает:

« - Не помню. Кажется, так:

Смотри – меж чернеющих сосен

Как будто пожар восстает.»

У Фета соответствующее место выглядит так: «Смотри: из-за дремлющих сосен Как будто пожар восстает». Замена *дремлющих* на *чернеющих* ни в коем случае не может быть квалифицирована как случайность либо невольная ошибка памяти автора рассказа. Хотя бы потому, что Буниным задана предположительность, сквозящая в реплике героя («Кажется, так.»). Однако эмоциональные, а в конечном счете и символические различия между вариантами бесспорны. Эти различия воздействуют на тональность всего бунинского произведения. Вполне мирный типично фетовский пейзаж разрушается автором «Холодной осени» в самой основе. На смену этому пейзажу приходит многозначительная картина сосен, чернеющих на фоне пожара. Не случайно и привлечение внимания к дешифровке метафоры пожара: на вопрос героини герой так раскрывает эту метафору: «Восход луны, конечно!»

Разлом внутри самого четверостишия также оказывается глубоко оправдан: он моделирует неотвратимо наступающий (уже наступивший) разлом в самой русской действительности – между эпохой мирной усадебной жизни, с одной стороны, и грядущей эпохой войн и революций – с другой. Образ чернеющих сосен, взаимодействуя с упоминанием о пожаре, ассоциируется с картиной мертвых, сгоревших деревьев, по сути дела с пепелищем. Само название рассказа, безусловно символическое, именно с учетом введенной цитаты тоже обнаруживает свою реминисцентную природу.

Можно утверждать, что ювелирная работа Бунина с «чужим» словом, организуя диалог между текстами, вскрывает в фетовской миниатюре некие символические резервы, которые не могли быть восприняты в 19 столетии, и задействование этих ресурсов осуществляется автором «Холодной осени» с помощью деформации материала, представленного текстом-источником.

5

Многие грани проблемы цитатного слова освещены недостаточно. К их числу относится, например, вопрос о функционировании цитат в системе поэтического цикла – как авторского, так и несобранного, причем в последнем случае циклообразующий потенциал реминисценций может приобретать особое, иногда решающее значения для определения состава цикла и его границ⁴⁰.

Не вполне ясен вопрос о специфике реминисценции в ситуации жанровой стабильности и определенности, с одной стороны, и в процессе старения и обрушения жанровых систем – с другой (более подробно об этом мы будем говорить ниже.)

В общей теории цитатного слова остаются и вопросы, связанные с областью взаимодействия поэзии и прозы. Сегодня во многом не определены ни историко-литературные предпосылки такого взаимодействия, ни его конкретные механизмы в творчестве разных авторов. Одним сло-

вом, если теоретические аспекты *структуры* реминисценции во многом охарактеризованы в научной литературе, то куда меньшее внимание в ней уделяется осмыслению «ремницентной поэтики» как *исторически изменяющегося феномена*.

Большую роль в осознании данной проблематики играют реминисцентные структуры, во множестве представленные в русской литературе середины 19 столетия. Реминисцентная структура определяется нами как взаимодействие в границах одного произведения как минимум двух обращений автора к чужому слову в его более или менее узнаваемых обликах. О многих таких структурах, возникающих на пересечении прозы и поэзии 19-20 веков, мы уже вели речь. Еще одним примером может служить фрагмент из тургеневской повести «Переписка». Имею в виду письмо Алексея Петровича к Марье Александровне от 2 мая 1840 года: «Отчего нам было суждено только изредка завидеть желанный берег и никогда не стать на него твердой ногою, не коснуться его –

Не плакать сладостно, как первый иудей
На рубеже страны обетованной?

Эти два стиха Фета напомнили мне другие, его же... Помните, как мы однажды, стоя на дороге, увидели в дали облачко розовой пыли, поднятой легким ветром против заходящего солнца? «Облаком волнистым», начали вы, и мы все тотчас притихли и стали слушать:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали...
Конный или пеший –
Не видать в пыли.
Вижу, кто-то скачет
На лихом коне...
Друг мой, друг далекий –
Вспомни обо мне!»⁴¹

Перед нами пример реминисцентной структуры, основанной на фетовской лирике начала 40-х годов. Причем в рамках этой структуры взаимодействуют разные варианты цитации. Восьмистрочной миниатюре, которая (редкий случай) воспроизведена полностью, предшествует деформированная цитата из стихотворения «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...». Здесь мы не станем подробно останавливаться на функциональной значимости данной структуры (об этом чуть ниже), но стоит отметить, что ее значение, по-видимому, было настолько велико для Тургенева, что он решился на очевидную для читателя середины XIX века хронологическую инверсию: его герой в письме, которое датируется маем 40-ого года, цитирует фетовские строки, созданные соответственно в 1844 и 1843 годах.

Такие цитатные «контакты» нередко образуют особый, иногда скрытый, но распознаваемый при внимательном чтении уровень в организации целого, будь то лирическая миниатюра или эпизод во многотомном романе. Реминисцентная структура (а именно об этом явлении преимущественно будет идти речь в дальнейшем) способна корректировать и обогащать, а иногда и принципиально менять сложившиеся интерпретации даже хрестоматийно известных произведений. Эти структуры - неизбежное порождение и одновременно следствие на редкость обостренного восприятия «чужого» слова – в свою очередь требуют хотя бы предварительной классификации. Они могут быть бесконечно разнообразны.

Анализируя внутреннюю организацию таких структур, уместно развести их на две группы: реминисцентные *конструкции* и реминисцентные *поля* (используем последнее понятие вслед за Ямпольским). Обе разновидности нацелены на формирование контактных, диалогически ориентированных зон, на установление межтекстовых трансляций. Между тем принципы их структурирования различны. Конструкция сознательно введена в текст-преемник. В силу этого она, как правило, отмечена авто-

ром, ее составные части маркируются и обычно легализуются. Между этими составными частями легко устанавливаются теоретико-литературные и историко-литературные зависимости, элементы конструкции работают в тексте-преемнике весьма согласованно, можно сказать, артельно. Выделенность реминисцентной конструкции вполне наглядна, особенно если сама конструкция находится на пересечении двух типов речи – прозаической и стихотворной. Именно с такими случаями мы имели дело, рассматривая фрагменты из Достоевского и Тургенева, Чехова и Бунина.

Реминисцентное *поле* – явление, определяемое с куда большими трудностями. Такие поля размыты, их границы и состав не отфиксированы и не отрегулированы самим автором. Реминисцентное поле образуют (помимо очевидных, эксплицированных цитат) цитаты скрытые, разнообразные, не сразу распознаваемые парафразы, пересказы чужих текстов, как бы мельком упомянутые реминисцентные имена и т.п. Очень важными для определения реминисцентного поля оказываются отсылки к характерным для другого автора темам и мотивам, стилевым особенностям и т.д. В отличие от реминисцентной конструкции, реминисцентное поле как бы «растворено» в тексте-реципиенте. Оно может быть рассредоточено по всему тексту или по большим его участкам. Однако полной ассимиляции реминисцентного поля в тексте-приемнике все-таки не происходит, потому что его присутствие предусматривается авторским замыслом. Реминисцентное поле, таким образом, формирует не столько внешне выраженный, сколько «теневого», закулисный диалог между текстами и, еще чаще, между авторами. Например, в рамках уже упомянутого письма Алексея Петровича к Марье Александровне из тургеневской «Переписки» есть не только фетовские вторжения, но угадывается и лермонтовский пласт. Сигналы, ведущие к Лермонтову, рассредоточены по всей первой половине письма и связаны преимущественно со стихотворением «Дума» и «Героем нашего времени». Приведем соответ-

вующие выписки: 1) «Каждый из нас часто вспоминает о бывалом – с сожалением или с досадой, или просто так, от нечего делать; но бросить холодный, ясный взгляд на всю свою прошедшую жизнь... можно только в известные лета... и *тайный холод* (*курсив мой.- И. Н.*) охватит сердце человека, когда это с ним случается в первый раз.»; 2) «Не получив извне никакого определенного направления, ничего действительно не уважая, ничему крепко не веря, мы вольны делать из себя, что хотим... И вот опять на свете одним уродом больше, больше одним из тех ничтожных существ, в которых привычки себялюбия искажают самое стремление к истине, смешное простодушие живет рядом с жалким лукавством... одним из тех существ, обессиленной, беспокойной мысли которых незнакомо вовек ни удовлетворение естественной деятельности, ни искреннее страдание, ни искреннее торжество убеждения...» 3) «Мы глупы, как дети, но мы не искренни, как они; мы холодны, как старики, но старческого благоразумия нет в нас... Зато мы психологи. О да, мы большие психологи! Но наша психология сбивается на патологию... А главное, мы не молоды, в самой молодости не молоды». Кажется, что приведенные фрагменты являются иллюстрациями к хрестоматийно известным строфам «Думы», а некоторые из них вполне могли бы находиться в печоринском журнале.

Можно предположить, что в тургеневскую задачу входило со- и противопоставление двух планов: лермонтовского, связанного с резиньяцией, с ощущением расколотого существования расщепленной личности, и фетовского, который воплощает чувство красоты и полноты жизни. Следовательно, мы видим в границах одного эпизода повести сосуществование реминисцентной конструкции и реминисцентного поля.

Имеет смысл обозначить хотя бы некоторые разновидности реминисцентных структур, обусловленные их происхождением:

1) тексты-источники, принадлежащие разным авторам и/или восходящие к разным культурно-историческим традициям;

- 2) тексты-источники разных авторов, принадлежащие одной эпохе и одной традиции;
- 3) тексты одного автора, связанные с различными этапами в его творческом становлении;
- 4) тексты одного автора, близкие по проблематике и философско-эстетическим характеристикам;
- 5) разные фрагменты одного текста-источника.

Совершенно ясно, что предложенный перечень не полон и что в границах одного произведения то и дело возникают ситуации, когда взаимодействуют не только отдельные цитаты, образующие реминисцентные структуры, но и сами эти структуры.

Наконец, степень выраженности «реминисцентной поэтики» зависит и от особенностей индивидуальной творческой манеры писателя, его эстетических пристрастий и стилевых предпочтений. Этим обстоятельством обусловлен выбор материала для предлагаемого исследования: в русской литературе середины 19-ого века и лирика Ф.И.Тютчева, и проза И.С.Тургенева демонстрируют исключительную насыщенность как частными, единичными цитатами, так и весьма сложными, разветвленными и полифункциональными реминисцентными конструкциями и полями.

«Реминисцентная поэтика», при всей условности этого обозначения, занимает специфическое место в системе сегодняшних представлений об организации произведения. Именно в данной области пересекаются две стратегии в подходах к цитатному слову: с одной стороны, это проявление интертекстуальных связей, с другой – традиционная установка на поиск «источников». Основоположники современной теории интертекста (Кристева, Барт и др.) настойчиво подчеркивали принципиальное различие между данными подходами, более того, их несовместимость. В специальном параграфе «Критика теории источников» Н.Пьеге-Гро, ав-

тор книги «Введение в теорию интертекстуальности», со ссылкой на Ю.Кристева, пишет: «... понятие источника выдвигает на первый план идею некоей статичной исходной точки, в той или иной мере играющей роль причины и подлежащей расшифровке со стороны читателя. Тем самым предполагается, что этот источник вполне можно выделить и опознать, что он представляет собой некий устойчивый объект, поддающийся идентификации; напротив, интертекст рассматривается как диффузная сила, способная рассеивать в тексте более или менее неприметные следы»⁴². И далее: «... понятие источника относится к тексту, рассматриваемому как некий организм, непрерывно развивающийся из определенного исходного принципа; напротив, понятие интертекстуальности выдвигает на первый план идею расколотого, неоднородного, фрагментарного текста»⁴³.

Действительно, представлены не то что разные, а полярные трактовки присутствия чужого слова в произведении, полярные интерпретации природы и характера межтекстовых коммуникаций. Дело, однако, в том, что, без труда разделяемые в абстракции, эти стратегии непросто разграничиваются на практике, при непосредственном восприятии и анализе. Конечно же, есть немало ситуаций, которые трактуются и читателем, и исследователем более или менее однозначно. Это происходит в том случае, если само художественное задание подразумевает всемерное акцентирование межтекстовых зависимостей: в стилизации, пародии, цитоне, легализованной цитате и т.д. и т.п. Можно выявить следующую закономерность: чем очевиднее связь между текстами, чем однозначнее определяется текст-донор, тем естественнее и продуктивнее обращаться к источниковедческим подходам. Наоборот, чем в меньшей мере цитата «овнешнена», тем разумнее опереться на принципы интертекстуального анализа. О механизмах интертекстуальной памяти, особенно в поэзии, очень точно сказал А.Найман в «Рассказах об Анне Ахматовой»: «Поэт «не умирает весь» не только в осколке строки, который прихотливо со-

хранило время, безымянном и случайном, но и в пропавших навсегда стихотворениях и поэмах, другим каким-то поэтом когда-то усвоенных и через позднейшие усвоения переданных из третьих, десятых, сотых рук потомку. <...> Иначе говоря, поэзия и есть память о поэте, не его собственная о нем, а всякая о всяком, - но чтобы стать таковой, ей необходимо быть усвоенной еще одним поэтом, все равно «в поколение» или «в потомстве». Усваивается же она им уже «на уровне» чтения, в «процессе чтения»⁴⁴.

Если речь идет о реминисценциях, синтаксически или графически не оформленных и самим автором не легализованных, то перед исследователем встает вопрос, имеет ли он дело с осознанно введенным элементом «чужого» слова или же с его бессознательным воспроизведением, с ситуацией творческого переосмысления чужого опыта или с плоским случаем заимствования, в пределе своем граничащего с эпигонством или плагиатом. (Конечно, нами обозначены лишь условные границы цитации, между ними естественно располагается целый ряд переходных, буферных ситуаций.) Безусловно, есть соблазн схематизировать сложность проблемы и сказать: реминисцентные *конструкции* должно изучать, используя источниковедческие принципы, тогда как реминисцентные *поля* предмет интереса интертекстуальных теорий. Едва ли такая схема уместна и полезна. С нашей точки зрения, реминисцентное поле, как мы его понимаем, несмотря на трудность его идентификации, отнюдь не противоречит теории «источников». Распыленность, рассредоточенность тех сигналов, которые посылает реминисцентное поле, не абсолютны, ибо в любом случае определены и ограничены авторским заданием. И мы в дальнейшем будем опираться преимущественно на традиционные историко-литературные подходы, лишь изредка обращаясь к опыту, накопленному сторонниками подходов интертекстуальных.

О том, что «стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций», писал еще Ю.Н.Тынянов. Уже в самых первых из известных нам стихотворениях Тютчева весьма заметно присутствие «чужого» слова, отдельные же из них просто являются парафразами. Например, «Пускай от зависти сердца зоилов ноют...». Это едва ли не самый элементарный случай обращенности еще совсем юного поэта к чужому тексту.

В дальнейшем и формы, и функции реминисценции в тютчевском творчестве неизмеримо усложняются, она становится многослойной, «многосоставной». Понимание этого обстоятельства в последнее время стало настолько повсеместным, что дало основания К.А.Афанасьевой заявить: «Чересчур обязательным, чересчур привычным сделался подход к тютчевскому творчеству как к «амальгаме цитат», в которой до сих пор надеются открыть тайную алхимию «чисто тютчевского» стиха или же, в переводе на иной масштаб, постичь феномен в его философской лирике в целом... Неудивительно, что по мере того, как всплывают все новые и новые имена, первоначальная цель все чаще и чаще теряется из виду – вопрос о влияниях становится самостоятельным и, пожалуй, ведущим разделом тютчевианы»⁴⁵.

Дело, однако, в том, что чрезвычайная цитатная плотность тютчевской лирики не объяснима «влияниями» и не сводима к ним. Не сводима именно потому, что связана она с наиболее глубокими, фундаментальными, структурными особенностями тютчевского творчества. Перед нами не совокупность «частных» цитаций, но сознательно избранный метод ориентации в мире исторических и культурных ценностей.

Способы и формы взаимодействия с чужим опытом в лирике Тютчева с трудом поддаются исчерпывающему обзору. Реминисценция здесь может указывать как на отдельное произведение, так и на тематически очерченный круг произведений конкретного автора (вольнлюбивая лирика Пушкина), отсылать к индивидуальной манере (Гейне, Вяземский)

и к общестилевым закономерностям (например, немецкий романтизм), апеллировать к культуре той или иной эпохи (русский XVIII век), того или иного круга (пушкинская плеяда), той или иной религиозной или философской системе – от античности и Библии до Шеллинга и Шопенгауэра. Но во всяком случае, независимо от того, носит ли она полемический оттенок либо нет, тютчевская реминисценция устанавливает связи с «чужим» словом и обогащается его энергией.

В условиях кризиса традиционной жанровой системы реминисценция приобретает еще и функцию проявителя той традиции, с которой поэту важно соотнести текст в целом или отдельные его участки. Она призвана как бы компенсировать нарушения и разрушения жанровой оболочки и в этом смысле согласованно сотрудничает с другой принципиальной особенностью тютчевского творчества – с циклизацией. «Чужое» слово у Тютчева – это следует иметь в виду – восходит не только к лирической, но и эпической (Гомер) и драматической (древние трагики, Шекспир) поэзии; не только к художественной, но и к философской прозе (Паскаль, Шеллинг), публицистике (Гейне, Герцен, Кюстин и др.), литературной критике (Вяземский). Поэтому, изучая реминисценции в тютчевской поэзии, нужно учитывать, что нередко возникает транспонированность в высокую лирическую тональность мотивов иного рода.

В ряде тютчевских стихотворений присутствуют не единичные реминисценции, а реминисцентные структуры. Их составные части нередко сталкиваются между собой, и в этом случае можно говорить об их композиционной роли. В иных случаях трудно выделить некий единственный источник заимствования и уместнее говорить, по удачному замечанию В.Топорова, об источнике «соборном»⁴⁶. Наконец, Тютчев, как, пожалуй, никто из русских поэтов XIX века за исключением Пушкина, очень широко пользовался автореминисценциями, устанавливая с их помощью соответствия между произведениями, разделенными десятками лет. Такое разветвленное и многофункциональное применение Тютче-

вым цитирования способствовало специфической сконденсированности, «сгущенности» мирового художественного опыта в малых формах фрагмента и миниатюры. Оно формировало особый, отличный от пушкинского, тип универсализма тютчевской поэзии. Этот универсализм был осознан и творчески воспринят позднее, уже в XX веке, прежде всего культурой символизма и акмеизма.

В дальнейшем разговоре о роли «чужого» слова в лирике Тютчева наше внимание будет сосредоточено на тех реминисценциях (реминисцентных структурах), которые прочно связаны с поэзией А.С.Пушкина и прозой И.С.Тургенева. Такой выбор тютчевских «собеседников» не случаен. Еще со времени появления концептуальных работ Тынянова, ключевые положения которых как многократно поддержаны и развиты, так многократно оспорены, проблема связей-отталкиваний между двумя великими поэтами вошла в разряд вечных если не для пушкинистики, то для тютчеведения. Между тем целый пласт осознанных или неосознанных, явных или скрытых цитаций из Пушкина в стихах и письмах Тютчева и сегодня остается даже не обозначен. Особый интерес вызывает то обстоятельство, практически не изученное, что творчество Тютчева взаимодействовало не только с лирическим наследием Пушкина, но и с его эпосом (вернее с лироэпосом). Анализу связей многих тютчевских стихотворений с лирическими произведениями Пушкина, его ранними поэмами («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник»), а также романом в стихах посвящены первая и вторая главы этой книги.

Между тем уже в середине XIX века Тютчев выступает не только в качестве реципиента, но и в качестве донора. Может быть, в первую очередь это относится не к поэзии, а к современной ему русской прозе.

Взаимоотношения тютчевской лирики и прозы – проблема, все еще недостаточно изученная. Связи Тютчева и Л.Толстого привлекали внимание Д.Благого, Н.Берковского, Л.Озерова⁴⁷ и других. Не единожды проводились параллели между Тютчевым и Достоевским (К.Леонтьев,

В.Кожин, А.Князев⁴⁸ и т.д.). С другой стороны, едва намечена в тютчеведении проблематика, которая бы акцентировала внимание на таких парах, как Тютчев и Герцен или Тютчев и Гончаров, хотя углубление в эту проблематику, с нашей точки зрения, обладало бы немалыми перспективами.

Отдельное место в ряду русских прозаиков, обязанных Тютчеву, по праву должно быть отведено И.С.Тургеневу. Обзор творческих и биографических связей между этими писателями предпринимался неоднократно. Еще в начале прошлого столетия появилась мощная, не оцененная по достоинству работа Лаврецкого «Тургенев и Тютчев»⁴⁹. К этой же проблеме обращались столь значительные литературоведы, как Л.В.Пумпянский, Б.Я.Бухштаб, К.В.Пигарев. Немало частных замечаний, метких наблюдений по этому поводу находим в работах Л.Озерова, В.Касаткиной, Г.Курляндской и многих других⁵⁰. Тем не менее далеко не все контакты, связывающие Тургенева и Тютчева, обнаружены и откомментированы. Наряду с постоянными «пушкинскими» отсылками, в тургеневской прозе – особенно 50-х годов – постоянно звучат сигналы «тютчевские». Они проявлены на разных уровнях: то как прямая цитатная вставка, то как развернутая парафраза, то как едва уловимая философская аллюзия или ассоциация. В итоге в прозе Тургенева возникает напряженная диалогическая зона, в рамках которой соотносятся пушкинское и тютчевское начала.

Но, как мы постараемся показать, не только тютчевская поэзия оказывала сложное влияние на творчество Тургенева, шел и обратный процесс. Рассмотрение некоторых образцов поздней тютчевской лирики позволяет увидеть в них следы непосредственного тургеневского воздействия. Диалог Тургенева и Тютчева, начавшийся на рубеже 40-50-х годов, представляет собой один из интереснейших эпизодов в истории русской литературы XIX века.

