

И.Б.Непомнящий

К вопросу о классификации реминисцентных структур

в литературе «золотого» века

Вопрос об экспансии текста-донора на территорию текста-реципиента, о соотношении предусмотренных и не предусмотренных автором межтекстовых ассоциаций, при этом возникающих,[2, 121] 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 «неуправляемое» поток порождаемых им образов и «припоминаний». 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 автору 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 непроизвольную ошибку памяти и сознательное искажение «чужого» слова. Но методологически, считывая сигнал, подаваемый деформированной цитатой, необходимо исходить из «презумпции значимости» допущенного искажения, его конструктивной

роли в реализации авторского замысла. Так, в чеховском рассказе «Ионыч» замыкает эпизод, 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...»[6, 257]

Эта реминисценция образует пару со строками дельвиговской «Элегии», которая вводила читателя в соответствующий эпизод. 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, в той или иной мере затрагивая судьбы практически всех его героев, то диапазон воздействия цитаты из Пушкина более узок: оно относится в первую очередь к конкретному эпизоду. 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 идее и практике бессмысленного накопительства.

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 скорпись, как бы чрезвычайно сжатый конспект всей последующей ее жизни.

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...

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.»[1, 432]

У Фета соответствующее место выглядит иначе: «Смотри: из-за дремлющих сосен Как будто пожар восстает».[5, 423] 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!»[1,]

Разлом внутри самого четверостишия также оказывается оправдан: он как будто моделирует неотвратно 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 XIX столетии, и задействование этих ресурсов осуществляется автором «Холодной осени» с помощью деформации материала, представленного текстом-источником.

Многие грани проблемы цитатного слова сегодня 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 границ.[3, 109]

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. 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 словом, если теоретические аспекты *структуры* реминисценции во многом

охарактеризованы в научной литературе, то куда меньшее внимание в ней уделяется осмыслению «реминисцентной поэтики» как *исторически изменяющегося феномена*.

Большую роль в осознании данной проблематики играют реминисцентные структуры, во множестве представленные в русской литературе середины XIX 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. 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 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. Анализируя внутреннюю организацию таких структур, уместно развести их на две группы: реминисцентные *конструкции* и реминисцентные *поля* (используем последнее понятие вслед за М.Ямпольским).[7,408] 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 автором, 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 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 именно, что его присутствие предусматривается авторским замыслом. Реминисцентное поле, таким образом, формирует не столько внешне выраженный, сколько «тенево́й», закулисный диалог между текстами и, еще чаще, между авторами. Например, в рамках письма Алексея Петровича к Марье Александровне из тургеневской «Переписки» есть не только фетовские, эксплицированные автором, 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 соответствующие 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.»[4, 82-83] 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...»[4, 84] 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».[4, 84] 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.

В заключение 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.

Литература

1. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. // М., 1988.
2. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. // М., 1992.
3. Непомнящий И.Б. О, нашей мысли обольщение... О лирике Ф. И. Тютчева. // Брянск, 2002.
4. Тургенев И.С. Собрание сочинений. В 12 томах. Т.6.
5. Фет А.А. Стихотворения и поэмы. // Л., 1986.
6. Чехов А.П. Собрание сочинений. В 12 томах. Т.9. // М., 1985.
7. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. // М., 1993.