

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР. УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. 50-летия СССР

Б 78-11
996

ПРОБЛЕМА АВТОРА
В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ 19—20 вв.

Межвузовский сборник

Ижевск 1978 г

ПРОБЛЕМА АВТОРА И ТИПЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

Один из возможных аспектов исследования авторской позиции есть выявление связей между литературными системами — как индивидуальными, так и надиндивидуальными. Эта работа затруднена недостаточной изученностью типологии литературных связей и расплывчатостью соответствующей терминологии. Пора уточнить систему понятий, охватывающих характер, уровень и значимость литературных связей. Дать общий эскиз такой системы — задача настоящей работы. Все типы связей можно разделить по двум уровням — субъектно-стилевому и сюжетно-композиционному; все связи будут рассматриваться в порядке возрастающей активности результирующего текста.

Рассмотрение связей на уровне стиля должно отталкиваться от «общих мест», характерных не только для фольклора, но (в меньшей степени) и для письменной литературы. В ней много устойчивых формул стиля, вроде пейзажных зачинов и концовок, над которыми издевался Толстой: «Когда я читаю «Было раннее утро»... я больше не могу, мне хочется спать».

Но штамп (клише) не всегда встречал столь отрицательное отношение. Д. С. Лихачев говорит о нестилизационных подражаниях в древнерусской литературе, заимствующих отдельные готовые элементы формы своего оригинала, но не развивающих оригинал творчески. Из этих элементов «составляется мозаичная новая композиция»¹.

Никакой стиль не может обойтись без общепринятых средств выражения, хотя не может и ограничиться ими. Полным является стиль, творчески использующий ранее созданные элементы. Гений сказывается в искусстве трансформации, а не в изобретении «неслыханных звуков».

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 186.

Уже на малом расстоянии от плоской конвенциональности начинается искусство. Первый тип творческой связи — это переложение. Оно может достигать относительно большой независимости от оригинала: таковы пушкинские переложения баллад Мицкевича. Переложение может совершаться и в пределах одного языка («Слово о полку Игореве» в русской поэзии).

Следующий тип связи — парафраза. В старой поэтике так называлось переложение прозаического текста в стихи. Сократ в платоновском диалоге «Федон» говорит, что он перелагал стихами басни Эзопа. В эпоху классицизма распространилось парафразирование античных и библейских текстов: так, Державин блестяще парафразировал один из псалмов в оде «Властителям и судиям». Жуковский парафразировал «Унди́ну» Ламот-Фуке и «Матео Фальконе» Мериме, Пушкин — «Песнь Песней» и «Рукопись, найденную в Сарагоссе».

В отличие от парафразы, подражание следует не одному тексту, а группе текстов (творчеству одного автора, школе, эпохе). Явления подражательности старше литературы, в фольклоре она является нормой. На ранних стадиях литературного процесса подражатели стремились к сокрытию своего авторства — это не подделка, а необходимая культурная позиция. Такие подражания Д. С. Лихачев считает продолжениями оригинала². По нашему мнению, они являли собой пережиток коллективного авторства.

Но в эру индивидуального авторства они трактуются как «рабские», «эпигонские» подражания, так как ведут к автоматизации исходного стиля («Мечты и звуки» Некрасова, стихи барона Розена) и не имеют самостоятельной ценности. Напротив, творческие подражания с большой свободой используют формы и мотивы исходной группы текстов. В русской антологической лирике античность стала внешней формой («Леда» Баратынского, «Вакханка» Фета). Еще дальше уходят от образов чисто условные подражания — подцензурная маскировка политической лирики и сатиры. Эти «подражания Персию» или «Ювеналу» — на деле произведения оригинальные, трактующие подражание как жанр, а не как тип связи.

Вопреки «горацианскому» презрению к подражателям, сам Пушкин подражал античным, восточным, новым поэтам: эти свободные, творческие подражания имели большую ценность

² Там же.

для русской литературы, обогащая ее новыми формами и идеями. В них чувствуется энтузиазм сотворчества, и Пушкин прекрасно определил суть таких подражаний в рецензии на «Франкские элегии» В. Теплякова³.

Творческое подражание широкой группе текстов, приписанное вымышленному автору как представителю этой группы, есть мистификация. Часто ее ошибочно рассматривают в одном ряду с фальсификациями. Но термин «фальсификация» коннотирует низкий художественный уровень, тогда как мистификация может быть гениальной. В известных мистификациях Макферсона и Чаттертона вымышленный автор (бард Оссиан и монах Роули) был маской предромантического лиризма. Вообще этот вымышленный автор в поэтической мистификации является лирическим героем, а в прозе героем-рассказчиком: таковы Робинзон Крузо и Гулливер. Величайшие книги Дефо и Свифта были изданы как документальные воспоминания и представляли собой мистификации в популярном жанре «путешествий».

Стилизация — явление относительно позднее. Верно говорил Ю. Тынянов: «Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им»⁴. В высокой стилизации всегда палицо деформация исходного стиля. Д. С. Лихачев, целиком относя к стилизации пушкинские подражания, поясняет: «Он как бы экспериментировал, типизируя стиль и содержание того автора, которому подражал»⁵.

Высокая стилизация, «типизируя» чужую авторскую позицию, на деле подчиняется актуальной точке зрения, новому видению мира («Западно-восточный диван» Гёте, «Тиль Уленшпигель» Ш. де Костера). Новое содержание трансформирует наследуемую манеру. Такая стилизация означает высокую степень активности стилизатора, термин «влияние» тут не имеет смысла.

Зато пастишь (крайняя стилизация) не вносит нового содержания, ибо ее подлинным содержанием является отказ от содержательности — принципиальная вторичность, злостный артистизм, тщеславие музейной реставрации исходного стиля, нередко выражающее высокомерное неприятие действительности.

Великий писатель всегда создает свой большой стиль — литературную декларацию независимости. Но это отнюдь не означает

³ Пушкин А. С. ПСС. В 10-ти т., т. 7. М., «Наука», 1964, с. 420.

⁴ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 415—416.

⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 185.

разрыва с окружающей литературой: обычно новый стиль строится как синтез индивидуального устноречевого (а также ораторского, эпистолярного, дневникового) стиля писателя и чужих литературных стилей. При этом трансформированные элементы чужих стилей утрачивают ощутимость, и чем больше исходных стилей сплавляет художник, тем оригинальнее результат. Оригинальность зависит от широты. При таком комбинировании стилей происходит относительная нейтрализация разнородных элементов.

До сих пор говорилось о таких типах связи, при которых в контакт вовлекается стиль всего результирующего текста или крупных частей его. Более активны тексты, использующие чужой материал в виде небольших вкраплений. Общее название цитации предоставляется нам недостаточно дифференцированным. Так, в интересной работе З. Г. Минц «Функции реминисценции в поэтике А. Блока»⁶ термину «цитация» придан слишком расширительный смысл. Попытаемся уточнить его.

Прежде всего необходимо различение собственно цитаты и реминисценции. З. Г. Минц верно указывает: «Чужое слово», воспринимаемое как представитель какого-либо текста, есть цитата»⁷. Исследовательницу не интересуют случаи, когда цитата не рассчитана на читательское узнавание или когда сам цитирующий воспринимает фрагмент чужого текста как свой, забыв об источнике. Ю. М. Лотман говорит: «Цитата в литературном тексте может представлять сознательную отсылку, рассчитанную на читательское восприятие. Однако она может быть также плодом произвольной авторской ассоциации. В первом случае указание на нее необходимо для понимания авторского текста, во втором — для проникновения в психологический механизм его создания»⁸. Речь идет об отличии цитаты от реминисценции, хотя сам Ю. М. Лотман не дифференцирует эти термины, показывая использование Лермонтовым переосмысленного фрагмента из Батюшкова. Реминисценция — это «непроизвольная» цитация, не отсылающая к чужому тексту и не являющаяся его метонимическим символом-заместителем.

Как третий вид цитаты (после собственно цитаты и перефразировки) З. Г. Минц называет «сокращенные знаки — указания на тот или иной «чужой текст», в каждом из которых

⁶ Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973.

⁷ Там же, с. 387.

⁸ Лотман Ю. М. Об одной цитате у Лермонтова. — «Русская литература», 1975, № 2, с. 206.

[знаков, а не текстов] в свернутом виде заключен и их «текст—источник»⁹. Определение точное, но такую цитату следует называть **референцией** (лат. «ссылка», «отнесение»). Как указывает З. Г. Минц, основным эффектом этого типа цитации является «подчеркивание соотнесенности двух целостных художественных структур»¹⁰. Референция (соотнесение) часто сводится к одному слову и означает высокую самостоятельность результирующего текста.

Итак, основными типами литературных связей на уровне стиля являются механическое подражание («мозаика» из чужих элементов), стилевое переложение, парафразирование, творческое подражание — заявленное, скрытое и ложно заявленное (мистификация), стилизация и пастишь, комбинирование чужих стилей, реминисценция, цитата, референция. Все они могут выполнять пародийную функцию, **кроме двух первых.**

В большой литературе связи стилевого уровня чаще играют вспомогательную роль, контакт в основном реализуется на более высоких ступенях структурной иерархии. Начиная с фольклора, наиболее непосредственными формами связи на уровне сюжета являются **вариация, продолжение и комбинирование сюжетов.**

Варьирующие повторения сюжетов детально изучены фольклористикой, но и литература знает целые серии «вечных» сюжетов (Фауст, Дон-Жуан, Каин). В новые времена к ним прибавились «робинзонада», «бунт роботов» (последний сюжет возник из легенды о Големе и ее обработок). Пушкин вольно варьировал Барри Корнуолла. Порой поздний вариант сюжета далеко отходит от первоисточника.

Продолжение чуждого текста совершенно не изучено. События «Энеиды» Вергилия сюжетно-хронологически продолжают «Илиаду» и образуют «тroyанский» противовес к «Одиссее». Средневековые легенды часто продолжают величественную драму Страстей: так, от крестного пути Христа «ответвился» путь Агасфера. В истории позднерыцарского романа памятна длинная вереница книг, продолжавших «Амадиса Гальского»: их героями были сыновья, внуки и правнуки Амадиса. Ариосто написал «Неистового Роланда», используя неоконченную поэму Боярдо «Влюбленный Роланд» как **внетекстовую экспози-**

⁹ Минц З. Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока, с. 393.

¹⁰ Там же, с. 396.

цию сюжета. Это уже было вполне оригинальное произведение. Рабле, используя дубочную книгу о великане Гаргантюа, придумал ему сына (обычный способ «сцепления» рыцарских романов) и присочинил к народной книге своего «Пантагрюэля», а уж потом написал к нему первую половину — взамен уже продолженной народной книги.

Ускорение литературного процесса стимулирует пародию. Уже в XVII веке продолжение чужого текста могло обретать полемический смысл (скандал с подложной II-й частью «Дон-Кихота»). В XVIII веке Филдинг в «Джозефе Эндрюсе» сюжетно-хронологически продолжает «Памелу» Ричардсона, трактуя ее как внетекстовую экспозицию и одновременно пародируя ее. В дальнейшем имели место как негативные, так и позитивные продолжения.

Особый случай их — «воскрешение» литературных героев в сатирических (но не пародийных) целях: Филдинг написал «Дон-Кихота в Англии», Щедрин заставил Чацкого жениться на Софье, А. Франс «реабилитировал» Рауля Синюю Бороду, а у Светлова в «Живых героях» Онегин будит Печорина:

«Печорин! Мне страшно!

Всюду темно!

Мне кажется, старый мой друг, —

Пока Достоевский сидит в казино,

Раскольников глушит старух!»...

Позитивные продолжения могут удаваться, когда они дополняют открытые циклические системы: так, сын Конан-Дойла написал несколько не очень плохих рассказов о Шерлоке Холмсе. Интересен пример позитивного продолжения, порожденный соперничеством Мицкевича и Словацкого. В бумагах последнего, среди вещей, написанных «для себя», был найден прекрасный фрагмент, продолжающий эпопею «Пан Тадеуш». О пародии тут не может быть речи: Словацкий пробовал силу на материале соперника, воздавая ему дань невольного уважения.

Комбинирование (контаминация) сюжетов — общий принцип словесного искусства от фольклора до наших дней, способ сложения великих эпосов (Гомер, «Нибелунги»). Соединение сюжетов ведет к «уплотнению», сюжеты сокращаются и в новой структуре часто приобретают функции мотивов. Так работал даровитый фабулист А. Грин: «Бегущая по волнам» использует традиционный сюжет «Сильфиды» — ревность земной женщины к неземной любви героя; фантастический мотив

хождения по воде восходит к одному из чудес Христа, а побочный мотив оживающей статуи — к длинной традиции от мифа о Пигмалионе до «Сакия Муни» Мережковского. Часто в таких случаях мы имеем дело не с редуцированными исходными сюжетами, а с их переделками или парафразами.

Если продолжение использует чужой текст в плане общих установок первоисточника, который становится внетекстовой экспозицией нового сюжета, а потому задает ему и героев, и обстоятельства, то парафраза использует чужой текст в плане собственных установок.

Уже говорилось, что парафраза в первом значении — переложение прозаического текста стихами. Но в «Золотом петушке» Пушкина тщательно скрыта парафраза «Легенды об арабском звездочете» В. Ирвинга. Стиль Пушкина здесь не зависит от легенды Ирвинга, Пушкин не рассчитывал на узнавание источника читателем. Это парафраза сразу в двух значениях: и переложение прозы стихами, и вольная переделка сюжета. Скрытая парафраза наиболее характерна для европейского искусства новых времен.

Парафраза во втором значении — пересказ чужого произведения в сокращенном или упрощенном виде. Упрощающая парафраза — это адаптация литературного произведения (например, для детей). Парафраза в большом искусстве, сокращая исходный текст, ничего не упрощает: прежний спектр значений входит в новую систему.

Так, текстом-прототипом для 1-й книги «Робинзона» явилась «Буря» Шекспира: маг Просперо стал цивилизатором, а Калибан — Пятницей. В романе Дефо скрыт ряд сюжетных ходов из «Бури». Скрытая парафраза проявляется через систему таких аллюзий (тайных намеков).

Тургенев в «Призраках» парафразировал «Сильфиду» В. Ф. Одоевского, Толстой в «Кавказском пленнике» — древний и широко известный сюжет о спасении пленника дочерью врага, Е. Шварц — сказки Андерсена, Алексей Толстой — книгу Коллоди «Пиноккио» и т. д. Парафразу нельзя смешивать с вариацией: парафраза выводит сюжет из его традиции. Но она резко отличается и от пародии с ее несоответствием стиля и темы. Парафраза — это сокращенный и художественно-затрудненный пересказ чужого сюжета, как правило — с заменой финала, а нередко и мотивировок; это результат исторического

переосмысления сюжетных схем. Ряд примеров этого мы находим у Достоевского.

Цитатная перегруженность его романов — это маскировка. Писатель отвлекает внимание от парафразы «ложными аллюзиями», превращая роман в головоломку для читателя. Иные критики до сего дня думают вместе с Аглаей Епанчиной, что князь Мышкин — это Бедный Рыцарь. На деле же — «Князь Христос», а Настасья Филипповна — евангельская раскаявшаяся блудница, суть отношения — не обожание, а великая жалость.

В «Бесах» Ставрогин назван «принцем Гарри», а Лебядкин — его Фальстафом. Между тем ночная сцена Ставрогина и Хромоножки (как указал еще Вяч. Иванов) парафразирует сцену Фауста и Маргариты в тюрьме. Прямой аллюзией на сюжет Гете является и рассказ Хромоножки о ее ребеночке (на деле она девица; ее мания — «комплекс Маргариты»). В обоих указанных случаях парафраза сохраняет не только общую структуру оригинала, но и смысл внутривидовых отношений. Но эти парафразы не рассчитаны на прямое узнавание: Достоевский планировал бессознательное припоминание читателя, создающее как бы мистический ореол вокруг этих фигур¹¹. Парафразирование чужих текстов — общий принцип сюжетосложения Достоевского. Для некоторых эпизодов он парафразировал любые тексты, не сохраняя связи с содержанием оригинала. Нами было обнаружено, что встреча Раскольникова с помещиком-обличителем является парафразой эпизода из «Мертвых душ» — встречи Чичикова с Плюшкиным¹². При этом мотивировки и отношения действующих лиц полностью изменены. Такой вид связи мы называем **структурной парафразой**, в отличие от сюжетной и стилевой.

При сюжетной парафразе использование структуры чужого текста или его части сочетается с усвоением идей оригинала и частично — его тематики; при структурной — используется только фабульная рамка, получающая при этом новое содержательное наполнение. Именно структурной парафразой является пример, рассмотренный З. Г. Минц в цитированной выше

¹¹ Назиров Р. Г. Автор и литературная традиция. — В сб.: Проблема автора в художественной литературе, вып. 1. Ижевск, 1974.
¹² Назиров Р. Г. Парафраза и реминисценция в «Преступлении и наказании». — В сб.: Достоевский. Исследования и материалы, вып. 2. Л., 1976.

работе: стихотворение «Когда замрут отчаянье и злоба...» использует «художественные предикаты» стихотворения Лермонтова «На севере диком» или гейневского «Ein Fichtenbaum steht einsam». Эти «художественные предикаты» З. Г. Минц тоже относит к цитации, хотя сама указывает, что Блок использует только соотношение персонажей Лермонтова и Гейне.

Еще активнее такой тип связи, как **перенос отдельных образов**: а) **типических характеров** (плута, скупца, хвастливого, воина, роковой женщины) или перенос контрастных пар (Гончаров в «Обрыве» написал Веру и Марфиньку по готовому образцу Татьяны и Ольги Лариных); б) **перенос символов** («лошадь-калека» из некрасовских стихов «О погоде» стала главным символом страдания в «Преступлении и наказании»); в) **перенос отдельных микрообразов и деталей** (особенно портретных) — широчайший тип связи (так, «узенький следок» Полины в «Игроке» Достоевского перенесен из «Каменного гостя» Пушкина). Перенос микрообразов соответствует (на уровне сюжета) стилевой цитации.

Отнесение переноса типических характеров к сюжетному уровню обосновывается тем, что такой перенос не может совершаться полностью изолированно от использования сюжетной ситуации (таков случай «Обрыва», явно восходящего к онегинскому типу сюжета). Что касается переноса символов, то он может совершаться и вне сюжетной связи.

В завершение скажем об использовании **типовых композиционных приемов**: перерывы в самый напряженный момент действия у Достоевского, гомеровские «поочередные» схватки героев — композиция батальных сцен в форме последовательных поединков в «Тарасе Бульбе» и т. д.

Итак, главные типы связей на сюжетно-композиционном уровне — **вариация, продолжение чужого текста (позитивное и пародийное), контаминация сюжетов, парафраза (сюжетная и структурная), перенос образов (типических характеров, символов, микрообразов и деталей), использование типовых композиционных ходов и приемов.**

Важнейшие связи сюжетно-композиционного уровня служат опосредованию связей идейно-тематического уровня, который, однако, открыт в более общие сферы культуры и потому подлежит культурологическому анализу.