




Публикации



Бахтин: «Функция дурака, шута, плута — обнешить гутое бытие. Они «гутият» и имеют особые права и привилегии, восстанавливают публичность глупского образа.»

Перси Лаббок ставил Текри Джеймса выше Толстого. Бахтин выдвинул противоположную концепцию: полифонич. структура выше монологической.

В. Цикловский назвал посторонний пейзаж «ложным финалом».



Публикации

Типы контактных связей в литературе

Р. Г. Назиров

Изучение контактных связей в литературе страдает некоторым дилетантизмом. Мы говорим, что Пушкин «испытала влияние» лёгкой поэзии Парни; однако на Пушкина «влиять» и Данте, и Шекспир. Неужели все эти связи покрываются термином «влияние»? Слишком расплывчатый, он превратился ныне в *asulum ignorantiae*, в убежище нашего незнания. Между накопленной массой эмпирических фактов и обобщениями обнаружился зияющий пробел, дедукция общих утверждений не опосредована систематизацией фактов. Эта систематизация нуждается в системе понятий, по возможности точно определяющих характер, уровень и значимость конкретных литературных связей.

Такие понятия существуют в науке, но не образуют системы. Дать черновой эскиз её — задача настоящей работы. Мы разделяем все типы контактных связей по двум уровням — стилевому и сюжетно-композиционному (второй также может быть разделён). В пределах этих двух уровней мы рассматриваем типы связей в порядке возрастающей независимости результирующего текста.

I.

Рассмотрение связей на уровне стиля должно отталкиваться от общих мест (*loci communi*), характерных не только для фольклора, но в меньшей степени и для литературы. Фольклорные формулы находят своеобразное продолжение в достаточно устойчивых формулах литературного стиля; таковы пейзажные зачины и концовки повестей, над которыми издевался Толстой: «Когда я читаю «Было раннее утро»... я больше не могу, мне хочется спать».

Но то, что мы сегодня называем штампом или клише, не всегда вызывало к себе отрицательное отношение. Вот что рассказывает Д. С. Лихачёв о нестилизационных подражаниях в древнерусской литературе: «Они заимствуют отдельные готовые элементы формы своего оригинала, но они не дополняют и не развивают оригинал творчески. Эти подражания не являются стилизациями. Такие нестилизационные подражания существуют преимущественно в эпохи, когда понятие литературной собственности отсутствует или носит неразвитый характер. Отдельные элементы старой формы используются в новом произведении как своего рода украшения. Из этих украшений составляется мозаичная новая композиция. При этом элементы старой формы, приспособляясь к новому содержанию, часто деформируются,

упрощаются, сокращаются. Заимствуются не все, а только некоторые элементы оригинала, и эти некоторые элементы по несколько раз повторяются в новом произведении. . . »¹ Указывая на особое развитие таких подражаний в конце XIV – XV вв., учёный замечает, что они имели место и в дальнейшем. Скажем сразу: исторически возникшие типы литературных связей почти никогда не исчезают полностью, что и позволяет сводить их в единую систему.

Ясно, что никакой стиль не может обойтись без общепринятых средств выражения. Но, оставаясь только на этом уровне, стиль быстро теряет свою содержательность и становится знаком культуры, а не стилем. Противоположная крайность — полный отказ от общепринятых средств, о чём хорошо сказал Т. С. Элиот: «Стих, который абсолютно оригинален, является абсолютно плохим; он «субъективен» в дурном смысле слова и не имеет никакой точки соприкосновения с миром, к которому обращается». Иными словами, оригинальным следует признать стиль, творчески использующий традиционные, уже существующие элементы. Гений сказывается в искусстве трансформации.

Уже на небольшом расстоянии от простой конвенциональности начинается искусство. Первый вид творческой связи возникает в сфере перевода (который сам по себе входит в наш предмет). Так, в 7-й книге «Тезеиды» Болкаччо есть стих «E con gli occulti forri i tradimenti» («И предательства с тайною сталью»). Чосер в своей «Knight's Tale» переложил это стих так: «The smyler with knyf under the cloke» («Весельчак с ножом за пазухой»). Таким же образом он перелагает Болкаччо в «Троиле». Стилевое переложение может достичь относительно большой независимости от оригинала — таковы пушкинские переложения баллад Мицкевича (Барри Корнуолла Пушкин уже не перелагал, а варьировал — это другой разговор). И «Людмила» Жуковского, и полемически ей противопоставленная «Ольга» Катенина — переложения одной и той же «Леноры». Переложение может совершаться в пределах одного языка — таковы современные поэтические переложения «Слова о полку Игореве». Они уже соприкасаются с **парафразой**.

Парафразирование — слабо изученная область контактных связей. В старой поэтике парафразой (или парафразом) называлось переложение поэтического текста стихами. Так, в платоновском диалоге «Федон» Сократ говорит: «Я понял, что поэт — если только он хочет быть настоящим поэтом — должен творить мифы, а не рассуждения. Сам же я даром воображения не владею, вот я и взял то, что было мне всего доступнее, — Эзоповы басни. Я знал их наизусть и первые же, какие пришли мне на память, переложил стихами».

Из этого видно, что у платона парафразирование не пользовалось особым почётом. Но за 2000 лет положение сильно изменилось. В эпоху классицизма очень распространилось парафразирование античных и библейских текстов. Особенно вольное парафразирование вело к отрыву от стиля оригинала и превращалось в сюжетную парафразу, о которой речь ещё впереди. Сакральный характер библейских текстов налагал на поэтов более строгую дисциплину. В результате соревнования Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова на лучшее парафразирование 143-го псалма возникло коллективное издание «Три оды парафрасти-

¹Д. С. Лихачёв. Поэтика древнерусской литературы. «Наука», Л., 1967, с. 186

ческие». Другой псалом явился источником блестящей парафразы Державина — «Власти-телям и судьям». Жуковский уже парафразировал «свежие» тексты, например, «Унди-ну» Ламотт-Фуко и «Матео Фальконе» Мериме. Пушкин парафразировал «Песнь песней» в своем гениальном «В крови горит огонь желанья». Все эти парафразы связаны со стилем оригинала. Стилевая парафраза имеет своим источником один определённый текст.

Более независимы произведения, связанные с текстом-источником по принципу подражания. Вернее говорить о группе текстов, ибо подражание следует не одному, а многим текстам (творчеству одного автора, школе, течению, национальной литературе в целом). Явления подражательности старше литературы: в фольклоре подражание авторитетным древним образцам (предельно близкая передача исходных текстов) есть достоинство. На ранних стадиях литературного процесса подражатели стремились к сокрытию своего авторства, но это не было подделкой, а необходимой культурной позицией — позицией скромности и пиетета. Такие подражания Лихачёв считает продолжениями оригинала: «Так, например, восточные продолжатели Гафиза использовали и форму стихов Гафиза, и их общее содержание, лишь несколько его варьируя от произведения к произведению. Такие стихи воспринимали как стихи Гафиза не только их читатели. Их авторы искренне не считали себя их «авторами», а, надписывая их именем Гафиза, как бы посвящали их ему, считали Гафиза не только вдохновителем их стихов, но и своего рода автором»¹. Исследователь квалифицирует такие продолжения как «своеобразное «сотворчество»»: по нашему мнению, мы здесь имеем дело с долговечным пережитком коллективного авторства.

Но такие же продолжающиеся подражания в эпоху индивидуального авторства третируются как «рабские», «эпигонские», «ученические». Действительно, они обычно ведут к автоматизации авторитетного стиля: таковы «Мечты и звуки» юного Некрасова («продолжение» Жуковского) или стихи эпигонов Пушкина типа барона Розена. В наше время такое подражание не может рассматриваться в ряду **творческих** связей.

Творческое подражание с большой свободой использует формы и мотивы исходной группы текстов. В антологической лирике русских классиков античность становится внешней формой, стиль глубоко оригинален, а эмоция современна («Леда» Баратынского, «Вакханка» Фета). Ещё дальше уходит от образцов чисто условные «подражания» — подцензурная маскировка актуальной политической лирики и сатиры (Рылеев, Пушкин); все эти инвективы временщикам и псевдо-переводы с латыни не являются подражаниями в точном смысле слова. Они трактуют подражание как независимый жанр, а не как тип связи. В наше время этот жанр исчез, тип связи остался по-прежнему.

Литература знает и подлинно высокие подражания, которые нельзя смешать ни с продолжением, ни со стилизацией. Ряд подражаний Байрону, Анакреону или восточной поэзии имел большую ценность для русской поэзии. Их установкой было обогащение родного искусства инокультурным материалом, экзотической или остро-актуальной эмоцией, непри-

¹ Там же.

вычными формами. В таких подражаниях мы видим энтузиазм сотворчества, которому сама эпоха развитого авторства придаёт форму благородного соперничества.

Творческое подражание без указания имени его автора, т. е. приписывание собственного произведения авторитету, есть мистификация. Это законное явление искусства в современных работах о «замаскированной литературе» совершенно неправомерно рассматривается в одном ряду с фальсификациями (подлогами). Термин «фальсификация» коннотирует некий художественный уровень, тогда как мистификация может быть гениальной. Произведения Макферсона или Чаттертона не имели целью корысти Лии славы. Их нельзя смешивать и со стилизациями, ибо и поэмы Оссиана, и творения мнимого Роули были глубоко актуальны и поверхностно использовали топику гэльского фольклора или средневековой поэзии. В этих мистификациях вымышленный автор — древний бард Оссиан или монах Роули — был маской предромантического лиризма.

Мистификация — это творческое подражание с вымышленным автором, который фактически является лирическим героем в поэзии и героем-рассказчиком в прозе, как, например, Робинзон Крузо и Гулливер. Две величайшие книги Дефо и Свифта сначала были изданы как документальные воспоминания и являлись мистификациями популярнейшего нехудожественного жанра «путешествия».

Стилизация — явление относительно позднее. Ю. Тынянов очень верно говорит в статье «Достоевский и Гоголь»: «Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им»¹. В высокой стилизации всегда заключена деформация исходного стиля. Д. С. Лихачёв, целиком относя к стилизации пушкинские «подражания», поясняет: «Он как бы экспериментировал, типизируя стиль и содержание того автора, которому подражал»². На наш взгляд, у Пушкина соседствуют и подражания, и мистификации («Стамбул гяуры нынче славят»), и стилизации, но смысл его стилизаций точно определён Лихачёвым.

Высокая стилизация, имитируя чужую авторскую позицию, на деле подчиняется актуальной точке зрения, новому видению мира: таковы «Западно-восточный диван» Гёте, «Пентесилея» Клейстан, «Гиль Уленшпигель» Ш. де Костера.

Когда стилизация становится самоцелью, возникает пастишь — крайняя стилизация, симптом перзрелой культурной стадии и тоски по утраченной непосредственности. В отличие от упомянутых продолжений Гафиза пастишь подчеркивает личное авторство, но момент авторского достижения выражается в отказе от актуальности, в тщеславии музейной реставрации исходного стиля, в полноте культурного перевоплощения. Крайний артистизм пастиши, её демонстративная «вторичность» — это не только выражение закономерного неприятия действительности, но в какой-то мере и следствие творческого бессилия (таковы некоторые пастиши русских символистов).

При всякой стилизации стиль подчеркнут, он смотрится, автор любит его как признаком культурной широты: тут есть момент наслаждения чистой игрой, а порой и самолюбование. Так или иначе, главные цели искусства отходят на второй план (стилизованные

¹Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, «Прибой», Л., 1929, с. 415–416.

²Д. С. Лихачёв. Поэтика древнерусской литературы, с. 185.

романы Анри де Ренье или Анатоля Франса слишком тонки). Стилизация может служить школой гения, экспериментом, имеет большое **служебное** значение в литературном процессе, но не порождает великих произведений. Не случайно реалист Тургенев был удивлён, что французская публика (уже тогда тронутая эстетством) приняла «Песнь торжествующей любви» гораздо горячее, чем любой из его романов. Умеренная доля стилизации в исторической или экзотической прозе характерна для реализма, но избыток стилизации приводит даже мастеров к таким безвкусным вещам, как «Аль-Исса» Куприна.

Великий писатель, даже если он сначала проходит школу подражаний и стилизации, всегда создаёт свой большой стиль, выявляя через него свою личности. Этот стиль, декларация независимости писателя, отнюдь не порывает с окружающей литературой: он строится как синтез индивидуального устного-речевого (эпистолярного, дневникового) стиля писателя и чужих стилей. В этом синтезе трансформированные элементы чужих стилей обычно утрачивают осязаемость, и чем больше исходных силей сплавляет художник, тем оригинальнее результат. При таком комбинировании стилей происходит взаимная нейтрализация гетерогенных элементов и их подчинение авторскому голосу. Этот голос служит завершающим моментом в комбинировании стилей: мы подчеркиваем, не голос повествователя, а голос автора.

До сих пор говорилось о таких типах связи, при которых в контакт вовлекается стиль всего результирующего текста или его крупных частей. Более независимы тексты, использующие чужой материал в виде небольших вкраплений. Прежде всего это цитация (включение малых фрагментов нетрансформированного чужого текста). Для прозы Пушкина обычна цитация стихов прямо в середине фразы: « и Юрко стал расхаживать около неё с секирой и в броне сермяжной» («Гробовщик»). Пушкин выделил курсивом стих из «Дуры Пахомовны» Измайлова и, как обычно, не указал источника.

Более распространенной является реминисценция, — вольное использование фрагментов чужих текстов в том или ином приближении к стилю нового текста. Наилучший пример мы опять находим у Пушкина. Рассмотрим его подробно.

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье,
Как гений чистой красоты.

Общеизвестно, что четвёртый стих — реминисценция из «Лалы Рук»:

Ах! Не с нами обитает
Гений чистый красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты. . .

Что сделал Пушкин, перенося этот стих? Во-первых, у Жуковского звучит танцевально-лёгкий, «бальный» хорей («Ах, вы, сени, мои сени»); у Пушкина четырёхстопный ямб

с наращиваниями, стих торжественнее, серьёзнее по звучанию, чем у Жуковского. Во-вторых, в «Лале Рук» выражение «гений чистый красоты» — инверсия, ей прямой порядок — «чистый гений красоты», дух всеобщей и абстрактной красоты. Пушкин по горькому опыту знает, что красоты может быть опасной, он переносит прикрепление эпитета, говорит о гении высокой, настоящей красоты (в отличие от «нечистой»). В-третьих, Жуковский называет прямой объект изображения, аллегорического Гения Красоты; у Пушкина выражение стало средством сравнения, относится к прекрасной женщине и рифмуется с «ты», передавая возвышенную интимность любовного признания. В итоге олицетворение из «Лалы Рук» ассимилировано пушкинским контекстом, сладкая меланхолия условного образа растворилась в драматическом оптимизме любви, и возник **новый образ**, хранящий, однако, память о первом.

У Достоевского Раскольников задаётся вопросом: «Тварь я дрожащая или права имею?» Здесь есть реминисценция из пушкинских «Подражаний Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезёю правды бодро следуй,
Люби сирот, и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Выражение Пушкина прекрасно, но оно «у себя дома», среди ряда подобных выражений. В устах Раскольникова эта неожиданная реминисценция приобретает злобно-иронический смысл и ошеломляет тем, что относится к нам: все мы (не Наполеоны и не убийцы) причислены к «тварям дрожащим».