

Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции

Тамарченко, Н. Д.*

В современном российском литературоведении цитата считается родовым понятием по отношению к разным вариантам и случаям использования в авторском тексте чужих высказываний или их фрагментов, включая, в частности, аллюзию, реминисценцию и «собственно цитату».¹⁾ Ведь у всех этих способов введения автором чужого текста в новый, свой – общая функция: «формирование смыслов авторского текста» (И. В. Фоменко)²⁾ Различия между основными вариантами цитирования, по общему мнению, сводятся в основном к тому, насколько адекватно воспроизведен источник, а также выделен ли при этом чужой текст «графически, пунктуационно или синтаксически».³⁾

* Профессор Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ) в Москве.

- 1) См.: Фоменко И. В. Практическая поэтика, М., 2006. С. 88–89. Изд. 2-е. Это суждение, высказанное автором еще в первом издании пособия «Введение в литературоведение / Под ред. Л.В. Чернец» (М., 1999. С. 497: «В литературоведении понятие «цитата» нередко употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя собственно *цитату*..., *аллюзию*... и *реминисценцию*...) близко к тексту, но без указания источника повторено в справочнике «Литературная энциклопедия терминов и понятий», изданном на три года позже: «Ц. может рассматриваться как родовое понятие для межтекстовых отношений, включающее в себя *реминисценцию* и *аллюзию*» (М., 2001. С. 1190). См. также: Фоменко И. В. Цитата // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий, М., 2008. С. 293–294.
- 2) Картина несколько не изменится, если эту общую функцию определить не по результату взаимодействия «отражаемого» и «отражающего» текстов, как в данном случае, а по его исходным условиям, как это сделано З. Г. Минц: «...быть метонимическим знаком «чужого текста» или каких-то его частей и/или текстовых совокупностей, включающих данный текст» (Минц 2004: 327).

И поскольку для художественных текстов буквальное воспроизведение и четкое выделение чужого высказывания считаются необязательными и нехарактерными,⁴⁾ указанные формальные различия между собственно цитатой и реминисценцией, а также аллюзией выглядят несущественными. Более значимые функциональные различия относят в область психологии автора и/или читателя. Если отклик на чужое высказывание или произведение сознателен, то это прием, а если он неосознан, то это факт творческой памяти писателя. При этом если цитата, независимо от степени своей точности, формально выделена, т. е. указывает на свою чужеродность обрамляющему тексту и, в особенности, на свое происхождение (эпиграф), то она ориентирована на интеллект читателя, поскольку вынуждает его не к узнаванию, а лишь к объяснению своих функций. А если у чужого текста нет четких границ, то при точном воспроизведении это означает уверенность автора в том, что читатель узнаёт (самостоятельно выделит) цитату; посредством же неточного цитирования или демонстративных изменений в приведенном тексте автор пробуждает ассоциативную память читателя и создает стимул для сотворчества.⁵⁾

В первом случае говорят о собственно цитате, во втором – о реминисценции или аллюзии.⁶⁾ Однако, как показывает специальное исследование, в диахронической перспективе такой способ различения видов и функций цитирования оказывается не слишком убедительным: «Реминисценция может быть подчеркнута или, наоборот, затушевана, может ощущаться резко (особенно современниками) или слабо (преимущественно потомками), может быть употреблена сознательно или неосознанно (это, конечно, всегда особенно трудно решить)».⁷⁾ С еще

3) Литературная энциклопедия терминов и понятий; Минск(2004), 327.

4) См.: Краткая литературная энциклопедия: В 9 томах, Т. 8. М., 1975. С. 402.

5) См.: Фоменко, 89–90. Ср.: Краткая литературная энциклопедия, 254.

6) Об аллюзии см. специальный коллективный труд: Aluzia litetacka. Teoria – interpretacje – konteksty. Toruń, 2007.

7) Гаспаров, 191.

большей очевидностью проблема цитирования перемещается в зыбкую область психологии автора и читателя в популярных определениях аллюзии как «намека»,⁸⁾

Несколько иную картину находим, судя по справочной литературе, в западноевропейском литературоведении: психологических истолкований здесь, как правило, избегают. Видимо, поэтому понятие «реминисценция» практически не употребляется. К цитатам причисляют случаи как буквального, так и неточного,⁹⁾ как выделенного с помощью лингвистических или типографских знаков, так и скрытого (имплицитного) воспроизведения источника,¹⁰⁾ которое может сопровождаться сознательным преобразованием или деформацией чужого текста; сюда относят также включение автором в свой текст разного рода фиктивных «заимствований»,¹¹⁾

8) См, напр.: Семенова, 10.

9) “Возобновление, ясное или измененное, слова или фразы текста в другом тексте иного автора. Если литература рассматривается как система, в которой произведение принимает на себя индивидуальную ценность их взаимоотношений, цитата – результат очевидного случая интертекстуальности, проявление связи между цитирующим автором и цитируемым источником. Такое соотношение может иметь разные коннотации...” (Marchese, 48).

10) «Цитата – заимствование, которое в письме дано как другой дискурс. В формальном плане цитата, как правило, выявлена с помощью лингвистических или типографских знаков, но она может быть имплицитной и остаться незамеченной. В обоих случаях она характеризуется своей референтной функцией: ее значение связано с напоминанием об оригинальном контексте» (Le dictionnaire du Littéraire, 94).

11) Цитата (Cytat) – «...введение в высказывание дословно звучащего фрагмента высказывания другого речевого субъекта или также другого высказывания того же самого субъекта (автоцитата). В письме графическим сигналом дословной Ц. бывают преимущественно кавычки, но встречаются также Ц., не указанные таким способом, утаенные (криптоцитаты), а также Ц., сознательно преобразованные (парафраза, травестия), деформированные, либо Ц. кажущиеся, отсутствующие в приведенном источнике. Ц. появляются в разных типах высказываний...» (Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław, 2005. S. 86).

В итоге можно констатировать,¹²⁾ что в изучении художественных текстов различия между цитатой в традиционном («узком») значении – «отрывок из литературного произведения, приводимый с дословной точностью»¹³⁾ – и таким воспроизведением чужого текста, которое в этом «узком» (и достаточно точном) смысле цитатой не является, пока еще никак не связывались с проблемой «чужого авторства» как таковой.

Между тем, возможны, на мой взгляд, по крайней мере, два принципиально различных варианта творческой ориентации цитирующего автора на создателя приводимого текста. Другой автор может рассматриваться либо в первую очередь как индивидуальность, либо, напротив, преимущественно как представитель (носитель, трансформатор) литературной традиции (жанровой, стилевой и т. п.). Естественно, что в первом случае формальная выделенность, точность воспроизведения и прямая отсылка к источнику равнозначны признанию культурной (литературной) значимости авторства и означают стремление соблюсти авторские права на приведенный текст. Напротив, невыделенность чужого текста, неточность и анонимность цитирования во втором случае могут быть способом указания на весомость определенной литературной традиции. Авторская же индивидуальность значима здесь в первую очередь тем, что она делает именно приведенный текст наиболее репрезентативным носителем традиции. С этой второй точки зрения, указание авторства чужого текста могло бы сместить акцент; следовательно, приемом, наиболее адекватным поставленной задаче, оказывается «деавторизация» цитируемого текста.

Первый шаг к такому осмыслению проблемы сделан в известной работе З. Г. Минц о функциях реминисценций в поэтике Блока. На основе идей, высказанных в книге В. Н. Володинова (М. М. Бахтина), цитата рассматривается здесь как особый вид «чужого слова», а именно

12) Наш анализ определений цитаты ограничивается материалом, позволяющим выделить важнейшие тенденции в трактовке понятия. Ср. обзор обширной литературы вопроса в книге: Семенова, 7–22.

13) Литературная энциклопедия, 1086.

такой вариант, когда оно воспринимается «как представитель какого-либо текста». Отсюда важнейший вывод: «Поскольку цитата дает отсылку к тексту, а иные виды “чужого слова” – к неоформленной речи, именно цитаты могут выполнять функцию “культурных символов”, в то время как в остальных случаях речь идет о воспроизведении высказываний, как бы “взятых из самой жизни”, о своего рода “реалиях”, денотаты которых – речь живых людей».14)

Это противопоставление оформленного текста живой речи стоит дополнить. Дело в том, что такие признаки, как фиксированность и оформленность чужого текста, его культурная значимость, а также адекватность (в общем и целом) его воспроизведения свойственны, например, «крылатым словам», по каковой причине их иногда причисляют к цитатам. Однако, по справедливому суждению исследователя, «крылатые выражения... не являются цитатами, так как не выражают точку зрения речевого субъекта; это точка зрения “мы”, а не “я”».15) К сущности цитаты, следовательно, относится то, что она не просто «чужое» и притом зафиксированное слово (текст), но чужое **авторское** слово.

Если исходить из определяющей значимости этого признака, то по аналогии с известным различием «линейного» и «живописного» стилей обработки чужой речи (в упомянутой книге В. Н. Волошинова)¹⁶⁾ можно связать высказанное нами предположение о двух противоположных функциях цитирования с его внешними способами или приемами. Демонстративное придание чужому тексту статуса цитаты (с помощью кавычек или резкого графического выделения – как в эпитафиях или при включении стихотворных строчек в прозу столбиком и с новой строки), по-видимому, акцентирует индивидуальное авторство. В соответствии с этим сохраняется автономность чужого текста, создается определенная

14) Минц, 362.

15) Семенова, 16.

16) См.: Волошинов, В. Н. (М. М. Бахтин). 129–132.

дистанция между мировосприятиями и стилями цитаты и нового (обрамляющего) авторского контекста. Напротив, если чужой фрагмент, введенный автором в свой текст, формально не выделен, мы вправе полагать, что этот «минус-прием» призван акцентировать близость встретившихся мировосприятий и стилей или, по крайней мере, отсутствие между ними барьеров.

Первому варианту изоморфен, как нам представляется, «классический» (эпопейный, трагедийный или объективно-исторический) образ мира, в основе которого – строгие границы предмета или персонажа; второму – гротескный, строящийся на *переходе* границ (специфически романский, неустойчивый и двойственный, более или менее явно – смеховой). Подчеркнем, что, противопоставляя эти два типа художественного образа, М. М. Бахтин связывает первый из них с акцентированием в изображаемом человеческом теле индивидуального начала, а второй – родового.¹⁷⁾ С образами второго типа соотнесены, по-видимому, также формально выделенные, но *фиктивные* цитаты, в частности – вымышленные тексты эпитафий, поскольку такой прием обычно связан с пародированием реальных чужих текстов. Преобразованная и тем более фиктивная цитата – своеобразный вариант «двуголосого», т. е. в данном случае деавторизованного слова.¹⁸⁾

Поскольку для автора (по крайней мере, в русской классической литературе) принадлежность его произведения к тому или иному жанру – вовсе не вопрос о том, какой подзаголовок придумать или какой ярлык привесить, а вопрос о выборе традиции (иногда многовековой), с которой этот автор так или иначе соотносит свой труд, ответ на этот вопрос важен для понимания читателем смысла текста. И поскольку автор заинтересован в том, чтобы его правильно поняли, он создает для читателя определенные знаки или указания на связь с определенной жанровой традицией, которая, по его предположениям, читателю известна.

17) См.: Бахтин(1965), 34–36.

18) О родстве – в системе идей Бахтина – понятий «двуголосое слово» и «двутелое тело» см.: Эмерсон, 24; Тмарченко(2005а), 3–12.

Как раз в этой функции и может выступить скрытая цитата.

Исходя из высказанных предположений, *скрытая* (невыделенная формально или намеренно приписанная другому автору) цитата может самой своей структурой отсылать к гротескной традиции, а своим содержанием – к тому или иному определенному ее варианту. Чтобы проверить эти гипотезы, обратимся к нескольким текстам, связанным, как будет ясно из дальнейшего, друг с другом. Это «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского (1828), «Пиковая дама» А. С. Пушкина (1834), «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского (1866) и «Ночной принц» С. Ауслендера (1909).

Конечно, тексты, составившие этот ряд, весьма неравноценны. Повесть Пушкина и роман Достоевского слишком выделяются, чтобы их отличием от других названных произведений можно было пренебречь. Кроме того, их насыщенность литературными цитатами настолько очевидна, что в этом отношении в двух текстах замечено и прокомментировано уже очень многое. И все же в свете предлагаемого здесь подхода практически не изучались и давно обнаруженные цитаты, не говоря уже о том, что немалая их часть осталась и по сию пору незамеченной. Отсылки (в той или иной форме) к литературной традиции в обоих случаях не изучались систематически, с учетом преемственной связи «Преступления и наказания» с «Пиковой дамой».¹⁹⁾ Не принимались во внимание ни сходство реакций двух писателей на современную им западноевропейскую литературную моду, ни устойчивость, популярность и характерность для национального менталитета самого типа этого восприятия модной западной словесности, сложившегося до Пушкина (например, у Погорельского) и сохранившегося после Достоевского (например, у Ауслендера).

В этой связи и некоторые аспекты смысловой структуры произведений двух великих писателей оставались нераскрытыми. Широко известная мысль М. М. Бахтина о том, что жанр – «представитель творческой

19) Жанровый аспект этой связи впервые, насколько известно, был рассмотрен в работе: Тмарченко(1973).

памяти в процессе литературного развития»,²⁰⁾ вопреки мнению некоторых литературоведов, – отнюдь не метафора. Мысль эта имеет вполне буквальное и практическое значение: игнорируя указанную таким образом историческую роль жанра, мы лишаемся возможности увидеть и опознать в произведении его традиционную содержательность, а следовательно, – оценить индивидуально-авторские изменения и приращения смысла.

1

Начнем с романа Достоевского. В нем присутствуют несколько отсылок к «Пиковой даме»; некоторые из них мы вправе считать скрытыми цитатами. Указывая их, мы будем стремиться также определить их новый контекст и установить их функции в структуре романа.

Ключевую роль здесь играет замеченное А.Л. Бемом²¹⁾ слово «графиня» в диалоге Разумихина с Раскольниковым:

- О чем бредил?
- Эх ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано...²²⁾

Никакой графини в числе персонажей романа, как известно, нет. Сближая (видимо, неосознанно) своего приятеля с пушкинским Германном, Разумихин вместе с тем уподобляет и «секрет» Раскольникова тайне трех карт, связанной с потусторонним миром и сообщенной герою «Пиковой дамы» привидением. В таком случае это упоминание соотносится с разговором Раскольникова и Свидригайлова о

20) Бахтин(2002), 120.

21) См.: Бем, 99.

22) Достоевский, 98. В дальнейшем при ссылках на это издание страницы указываются в скобках после цитаты.

привидениях. Здесь можно обратить внимание не только на то, что в рассказе Свидригайлова, как и у Пушкина, призраки являются в совершенно обыденных ситуациях, наяву и в будничном облике (что заставляло пушкинистов говорить о влиянии Гофмана), но и на рассуждение рассказчика, согласно которому нет никаких оснований отрицать реальность «обыкновенных» привидений.

Любопытно, что и само это рассуждение приводится персонажем как *чьё-то возможное мнение* и потому в тексте заключено в кавычки, т. е. представляет собой *цитату*:

– ...Ну а что, если так рассудить (вот помогите-ка): «Привидения – это, так сказать, клочки и обрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек. А стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир». Я об этом давно рассуждал... (с. 221)

«Цитируется» здесь, в сущности, сама **идея двоemiрия и мысль о возможности встреч «земного человека» с явлениями другого мира, т. е. привидениями.** Но эта идея – основа совершенно определенной **жанровой традиции:** а именно – **готического романа.** В рамках этого жанра (особенно в его «фрeнетическом» или «черном» варианте) нарушение «земного порядка» происходит и вне, и внутри героя: это его *преступление* и одновременно *болезнь* (безумие); его сознание оказывается *на границе* миров – отсюда и роль мотива привидений. Выход сознания за общепризнанные пределы (включая нравственные нормы) – это и есть «точка общая» для Свидригайлова и его слушателя. Значимо и то, что для Раскольникова приведенное рассуждение само по себе – свидетельство сумасшествия. Оба героя Достоевского видят болезненные и «криминальные» сны, неотличимые для них первоначально

от реальности и в то же время фантастические. И поэтому встречу с мещанином, спровоцировавшую сон Раскольникова о повторном убийстве старухи, он воспринимает как встречу с явлением или посланцем иного, потустороннего мира: «Кто он? Кто этот вышедший из-под земли человек? ... Где же он тогда стоял и откуда смотрел? Почему он только теперь выходит из-под полу?..» (с. 210).²³⁾

Наконец, те же персонажи Достоевского обсуждают и столь существенный для обоих произведений вопрос о природе неожиданных совпадений в ходе событий: на первый взгляд, случайных, но приводящих к многозначительным иррационально-необходимым (роковым) следствиям:

- Я к вам шел и вас отыскивал, - начал Раскольников, - но почему теперь я вдруг поворотил на - ский проспект с Сенной! Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу... Только поворотил, вот и вы! Это странно!
- Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!
- Потому что это, может быть, только случай. (с. 356)

Точно таким же образом была подана в романе неожиданная для героя, но имевшая роковое значение встреча с Лизаветой на Сенной: этот повтор и факт обсуждения превращают событие в мотив, т. е. побуждают читателя думать о его традиционности. В самом деле, совпадения такого рода есть и у Пушкина: отчасти, правда, - в связи с темой карточной игры, которая в «Преступлении и наказании» отсутствует. Но если эту игру понимать как «борьбу человека с Неизвестными Факторами», она окажется родственной психологической подоплеке преступления Раскольникова. А это и позволит ассоциировать с противостоящей герою «иррациональной силой» у Пушкина - графиню, у Достоевского - старуху-процентщицу.²⁴⁾ Видимо, отсюда сходство приведенного диалога

23) Это место ни в академическом издании текста «преступления и наказания», ни в книге Б. Н. Тихомирова «"Лазарь! гряди вон". Роман Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание" в современном прочтении: Книга-комментарий» (СПб., 2005) не прокомментировано.

со следующим обсуждением пушкинскими игроками удивительных практических следствий тайны трех карт:

- Случай! – сказал один из гостей,
- Сказка! – заметил Германн, (с. 322)

К тому же тема роковых случайных совпадений связана в «Пиковой даме» не только с игрой, как часто полагают,²⁵⁾ но и с логикой развертывания всего сюжета, что и определяет воздействие пушкинской повести на роман Достоевского. Эта логика присутствует, например, и в том, как Германн неожиданно для себя оказался у дома графини – ситуация, сходная с цитированным диалогом Раскольникова и Свидригайлова даже еще в большей мере, чем обсуждение игры.²⁶⁾

Таким образом, приведенные нами скрытые цитаты из «Пиковой дамы» вместе с прямой отсылкой к «возможному», хоть и не существующему источнику в рассуждении Свидригайлова очерчивают в качестве контекста общий для двух произведений комплекс мотивов. Его ядром можно считать **переход границ** – как в области социальных и психологических норм (преступление и безумие), так и по отношению к реальности в целом (между случаем и чудом, сном и явью, жизнью и смертью). Исходя из этого, можно утверждать, что объединяющий двух авторов образ мира и человека принадлежит не только готическому роману, но и более широкой и древней традиции, на которую в связи с интересующими нас произведениями впервые указал М. М. Бахтин. Имею в виду его анализ образной структуры сна Раскольникова, где в центр внимания поставлены «образ смеющейся мертвой старухи», «сочетание

24) См.: Лотман, 395-396, 404-405.

25) Придавая этому диалогу в «Пиковой даме» важнейшее значение, С. Г. Бочаров соотносит категории случая и «сказки» (или «чуда») исключительно с игрой – в ее философском аспекте (см.: Бочаров). Возможно, что вопрос об откликах на пушкинскую повесть (в том числе и на мотивы случая и чуда) в «Преступлении и наказании» не рассматривается именно по этой причине.

26) Ср.: Тихомиров, 199.

смеха со смертью».²⁷⁾ Вслед за ученым назову эту традицию – за неимением другого термина – «гротескно-карнавальной».

Находясь в её русле, «Преступление и наказание» и «Пиковая дама» ориентированы на две существенно разных, хотя и преемственно связанных, модификации гротескной прозы.

С одной стороны, в произведениях Пушкина и Достоевского учтен высоко оцененный ими опыт готического романа. Еще Г.А. Гуковский и Ч. Пэssidж указывали на то, что мотив дьявольского договора в монологе Германна, обращенном к графине, сближает пушкинскую повесть с «Мельмотом-скитальцем» Мэтьюрина.²⁸⁾ О связи романов Достоевского с готической традицией (и, в частности, с тем же «Мельмотом-скитальцем») в 1920-е годы писал Л.П. Гроссман.²⁹⁾ Позднее был рассмотрен (автором этих строк) прямой отклик на финальный эпизод романа Мэтьюрина (сон Мельмота) в том месте «Преступления и наказания», где Раскольников сравнивает себя с неким приговоренным к смерти. Последний, по словам героя Достоевского, за час до смерти думает, что согласился бы жить «на **высоте**, на **скале**... а кругом будут **пропасти**, **океан**, **вечный мрак**, вечное уединение и вечная **буря**, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность», поскольку «лучше так жить, чем сейчас умирать!» (с. 123). Как показывает текстуальный анализ, выделенные слова – не что иное, как скрытая цитата из «Мельмота Скитальца».³⁰⁾

С другой стороны, оба произведения полемически ориентированы на клише современных им популярных образцов французского романа. Более того: полемика с литературной модой двух разных эпох – рубежа 1820-х-1830-х и середины 1860-х гг. – выражается у Пушкина и у Достоевского одними и теми же словесными формулами. Томский

27) Бахтин(2002), 190.

28) См.: Гуковский, 348; Passage, 132.

29) Гроссман Л. П., Поэтика Достоевского. Л., 1925.

30) Тмарченко(1979), 15-27.

утверждает, что Германн – «лицо истинно **романическое**» и «на его совести по крайней мере **три злодейства**»; повествователь же видит в этом «портрете», почерпнутом из «новейших романов», «уже **пошлое** лицо» (с. 343–344). Свидригайлов – в ответ на повторенные Раскольниковым «**пошлые**» слухи о его **злодеяниях** (тоже **трех**: здесь прямо упомянуты «ребенок» и лакей Филипп, но в других местах речь шла и о Марфе Петровне) цитирует выражение Томского: «Я вижу, что действительно могу показаться кому-нибудь **лицом романическим**» (с. 364–365).³¹⁾

У Пушкина приведенная нами реплика Томского, замечания графини о «нынешних» романах и отзыв о них повествователя отсылают читателя к так называемой «неистой» французской словесности. Факты, свидетельствующие о текстуальных связях пушкинской повести с представляющими эту литературную школу некоторыми произведениями ранних Бальзака и Гюго, а также Жюль Жанена, подробно освещены мною в другой работе.³²⁾ Свидригайлов же, несомненно, имеет в виду популярнейший в 1840-х – 1860-х годах (от Ф. Сулье, А. Дюма и Э. Сю до «Отверженных» В. Гюго и «Рокамболя» П. Понсон дю Террайля) «роман-фельетон»,³³⁾ который впоследствии был назван «социально-криминальным»³⁴⁾ или «социально-авантюрным».³⁵⁾

К числу «отражений» этого последнего жанра в кругозорах персонажей «Преступления и наказания» относится встреча Свидригайлова в его ночном «кошмаре» с девочкой (которой он пытается помочь, как Жан

31) И это место оставлено без комментариев как в академическом издании текста (см.: Достоевский, 396), так и в книге Б. Н. Тихомирова (см. с. 379). Здесь и далее все шрифтовые выделения в цитатах сделаны автором статьи.

32) См. поздний и в то же время наиболее доступный её вариант: Тмарченко(2005b), 208–221.

33) Об этом жанре и, в частности, о принадлежности к нему романа «Отверженные» см.: Пахсарьян, 132.

34) Цехновицер, 273–303.

35) Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, 178.

Вальжан Козетте) и появление у нее «лица продажной камелии из французенок».³⁶⁾ А в сюжете – двойственная роль этого же персонажа: то он – богатый совратитель, покупающий юную дочь у бедных родителей, то – бескорыстный благодетель детей Катерины Ивановны. С сюжетными штампами романа–фельетона соотнесено также *параллельное* участие Лужина в судьбе Дуни, а Раскольников – в судьбе семьи Мармеладовых. Первого манит роль «благодетеля», на которого должны смотреть «как на провидение» (с. 235, 277). Второй, на практике благодетельствуя из искреннего сострадания, теоретически эту роль отвергает, приравнивая ее к «подлой» роли убийцы: «Чтобы помогать, надо сначала право такое иметь, не то: “Crevez chiens, si vous n’êtes pas contents!”» («Подыхайте, собаки, если вы не согласны!» – с. 174). И в самом деле, роль «благодетеля», действующего во имя «всеблагоего провидения», для Раскольникова – одно из возможных оправданий убийства. На практике же, однако, «право помогать» оказывается, с его точки зрения, неоспоримым, причем как раз в тот момент, когда Лужин выступил в более свойственной ему (но не менее клишированной) роли мстительного *клеветника*. Соотнесение в авторском кругозоре жизненных ролей разных персонажей с одной и той же жанровой традицией оттеняет существенные различия между ними.

Аналогичную функцию имеет восприятие событий Катериной Ивановной, в глазах которой между жизнью и романом нет различий. Литературные клише, с её точки зрения, – общая и вполне подходящая характеристика разных персонажей. Но жизненная практика проявляет и акцентирует их антагонизм. О Раскольникове она говорит: «нам помогает один великодушный молодой человек, имеющий средства и связи, и которого Семен Захарович знал еще в детстве...» (с. 141). И почти тот

36) Видимо, отсылка к роману А. Дюма–сына «Дама с камелиями» (ср.: Тихомиров, 404), который Достоевский хорошо знал и который, несомненно, продолжил традиции «неистой школы» (достаточно очевидна, например, близость его стилистики роману Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина»).

же набор лексических штампов – по поводу Лужина: «благороднейший, великодушнейший человек, с огромнейшими связями и с состоянием, бывший друг ее первого мужа, принятый в доме ее отца и который обещал употребить все средства, чтобы выхлопотать ей значительный пенсион» (с. 292). Не удивительно, что в этом случае знаковая для социально-криминального романа фигура благодетеля, который спасает «униженных и оскорбленных»³⁷⁾ – при всей очевидности своего литературного происхождения – не может быть возведена ни к какому определенному источнику. И, наоборот, приведенная выше французская фраза Раскольникова представляет собой *цитату* – прямую, хотя и несколько неточную – из романа Гюго «Отверженные» (часть третья, кн. 8, гл. IV).³⁸⁾

На использование в романах Достоевского «авантюрных фабул, захватанных бульварными романистами и фельетонными повествователями» указывал еще Л. П. Гроссман.³⁹⁾ Другими исследователями были замечены и определенные сюжетные переключки «Преступления и наказания» с «Отверженными».⁴⁰⁾ Но вне поля зрения оставалось удивительное сходство полемических реакций Пушкина и Достоевского на современную им жанровую моду. Оно не случайно: модой становились сменявшие друг друга новейшие исторические варианты той самой гротескно-карнавальной традиции, которую оба писателя восприняли также в старой и почти забытой форме готического романа рубежа XVIII–XIX веков. «Роман-фельетон», как показано в специальных исследованиях, преемственно связан с «неистойвой» литературой, а через нее – с готическим романом.⁴¹⁾

37) Угрехелидзе, 237–242.

38) Благодарю Д. М. Магомедову за помощь в разыскании источника цитаты. В упомянутых комментариях Б. Н. Тихомирова, как и ранее в самом академическом издании романа, это место вообще не рассматривается.

39) Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. С. 53–54.

40) Цейтлин, 20–58; Тамарченко, 23–40.

41) Французская литература 30–40-х годов XIX века: «Вторая проза». С.

С такой точки зрения, далеко не случайным представляется факт наиболее тесного и глубокого сближения произведений Достоевского и Пушкина с небольшой повестью В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти». Об отклике на нее в «Преступлении и наказании» писал В. В. Виноградов, причем речь шла именно о фигуре таинственной старухи в снах героев Гюго и Достоевского.⁴²⁾ Кроме того, один из лейтмотивов романа, как известно, – **состояние приговоренности к смерти**, которое многократно переживает Раскольников. Выяснилось также, что в «Пиковой даме» не только диалог Германна с графиней насыщен скрытыми откликами на разговор приговоренного со старухой, но одна из фраз пушкинского героя в этом диалоге представляет собою кальку с одной реплики жандарма у Гюго.⁴³⁾ Он просит приговоренного явиться к нему после смерти в казармы и назвать три выигрышных номера в предстоящей лотерее, причем выражает эту просьбу следующим образом: “Voici. Si vous pouvez faire le bonheur d’un pauvre homme, et que cela ne vous coûtât rien, est-ce que vous ne feriez pas?”⁴⁴⁾ («Так вот. Если вы можете составить счастье бедного человека, и оно ничего не будет вам стоить, разве вы этого не сделаете?»). Германн говорит графине, имея в виду её способность «угадать три карты сряду»: **«Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...»**, а затем – **«Подумайте, что счастье человека находится в ваших руках...»** (С. 340–341).⁴⁵⁾

126–127, 129, 135, 181, 183, 190 и др.

42) Виноградов, 63–75.

43) Подробнее см.: Тамарченко(2005b), 208–221.

44) Hugo Victor, 441.

45) В упомянутой работе о судьбе и случае в «Пиковой даме» С.Г. Бочаров отрицает сколько-нибудь серьезную связь произведения с рассмотренной нами традицией: «Подобные провокации рассеяны в изобилии в тексте, мотивы готического или «неистового» романа в том числе – как модель, которой автор не следует» (Бочаров, 34). Жаль, что ученый, пренебрегая существующими специальными сравнительными исследованиями, столь решительно отверг давно уже изученную и вполне доказанную прямую и

Особое внимание двух писателей к повести Гюго обусловлено её уникальной ролью в судьбе интересующей нас традиции. Будучи одним из самых ярких явлений «неистовой школы», она подготовила последующее обращение автора к социальным аспектам проблемы преступления и наказания – в повести «Клод Ге», а затем и в романе «Отверженные». В то же время своей углубленностью в психологию и метафизику ожидания смерти «Последний день приговоренного», по-видимому, наследовал такому образцу готического романа, как «Мельмот Скиталец».

2

Роман Достоевского и повесть Пушкина сближает не только их ориентация на рассмотренную линию европейской литературной традиции (и «неистовая словесность», и социально-криминальный роман были, как уже говорилось, продолжением и переосмыслением «черного» или «френтического» готического романа), но также и на русскую рецепцию европейской готики в её сентиментально-романтическом (в особенности – немецком) изводе. Эту вторую линию традиции представила для обоих авторов книга А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1928).⁴⁶⁾

Существенный, как мы уже выяснили, для «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания» мотив привидений присутствует на всем

тесную (при этом отнюдь не всегда полемическую) связь повести с «моделями» этих жанров.

46) Показательно, что при первом своем появлении Двойник, один из двух главных персонажей книги, называет себя так, переведя для своего собеседника с немецкого слово «Doppelgänger»: на этом языке, по словам персонажа, есть специальный термин, поскольку «В Германии... подобные явления чаще случаются» (Погорельский, 30). Далее при ссылках страницы этого издания указываются в тексте, в скобках.

протяжении книги Погорельского и занимает в ней центральное место. Более того – это тема постоянных дискуссий между главным героем (точнее – образом автора) и его Двойником. Обсуждается не что иное, как уже знакомый нам вопрос: представляют ли собою призраки или иные формы присутствия в обычной действительности потусторонних сил плод «воспаленного» воображения наблюдателя или они объективно-реальны? Отсюда определенное сходство некоторых фрагментов книги с текстами как Пушкина, так и Достоевского.

Трактовка интересующей нас темы имеет у Погорельского явно игровой, в известной мере пародийный характер: сомнения в реальности призраков высказывает в первую очередь Двойник, сам принадлежащий к их числу, что тут же и отмечено.⁴⁷⁾ В ходе разговора, между прочим, упоминаются случаи, когда появление гостя из потустороннего мира происходит в совершенно обыденной обстановке, и ему не придается никакого особенного значения. В таком контексте наше внимание привлекают две вставные истории.

Во-первых, – рассказ некоего доктора о своих отношениях с двойником: «Не желая прервать занятий своих, я подвигаю ему стул и подаю трубку, а сам продолжаю писать. Двойник спокойно садится и, выкурив трубку, уходит, нимало мне не мешая» (с. 31). Вспомним рассказ Свидригайлова о лакее Филиппе: «Филька, человек дворовый у меня был; только что его похоронили, я крикнул, забывшись: “Филька, трубку!” – вошел, и прямо к горке, где стоят у меня трубки» (с. 220). Тут же высказана мысль о связи такого рода видений с болезнью, из-за которой утрачивается граница между сном и бодрствованием: это особое состояние сознания названо немецким термином «Alpdrücken» и его французским синонимом «cauchemar» (с. 31). Свидригайлов, осознав после ряда неотличимых от реальности видений их сновидческий характер, восклицает: «Кошмар во всю ночь!» (с. 393).

Во-вторых, любопытны, с этой точки зрения, начало и конец

47) См.: Китанина, 29–30.

приведенного Двойником рассказа о себе «поэта Попе». Вот его начало: «Слуге своему он заранее приказал идти спать и, выслав его из комнаты, по обыкновению запер дверь ключом. Углубленный в мечты, относившиеся к поэме, он нисколько не думал о привидениях, вдруг... дверь, замкнутая накрепко, отворилась...» А вот конец истории: «старик... такими же медленными шагами вышел из комнаты... Дверь сама собою за ним затворилась... Попе несколько минут оставался недвижимым; наконец, собравшись с духом, подошел к дверям и увидел, что они заперты ключом» (с. 31–32). У Пушкина Германн просыпается ночью и, между прочим, слышит, «что отпирали дверь в передней комнате». После визита призрака, «шаркавшего туфлями» в начале и в конце «видения», Германн «слышал, как хлопнула дверь в сенях», а потом обнаружил, что «Дверь в сени была заперта» (с. 350).

Приведенные точки сближения, почти совпадения, цитатами в буквальном смысле, конечно, не являются: действия персонажей, одинаковые по своей значимости для сюжета («функции», по В. Я. Проппу), т. е. традиционные мотивы, даны здесь в несколько различающемся словесном оформлении. Они лишь характеризуют определенную жанровую и стилевую общность всех трех произведений. Однако в тексте «Пиковой дамы» есть и буквальные (хотя и скрытые) цитаты из книги А. Погорельского.

Источниками интересующих нас двух цитат служат тексты еще двух историй, рассказанных Двойником одна за другой («вечер второй» и «вечер третий») в ходе обсуждения вопроса о привидениях. Одна из них почерпнута, как указано в тексте, из книги Штиллинга «Феория духов», другая история в прошлом была сообщена рассказчику одним из ее действующих лиц.

Сравним эпиграф к главе V пушкинской повести, источник которого, насколько известно, пока не удалось обнаружить, а также связанную с ним фразу из текста с одним фрагментом повести А. Погорельского (точки совпадения выделены мною):

Пушкин	Погорельский

Пушкин создает фиктивный эпиграф, приписывая цитируемый (весьма неточно) текст не хорошо известному тогда в России мистика Юнгу фон Штиллингу, а почти неизвестному в ней Сведенборгу и этой заменой авторства затушевывая подлинный источник своей цитаты. Но ровно в такой мере, чтобы узнаваемой осталась традиция, частью которой этот источник является и с которой цитирующий автор вполне солидаризируется. Действительно, у Погорельского осмеивается и педантизм книги Штиллинга, и предрассудок, согласно которому «такие явления случаются перед смертью» (с. 29). Пушкин же в полном согласии с этим вкладывает в уста призрака прямо противоположное бытующим страхам перед привидениями и самое банальное приветствие – пожелание здоровья.

Здесь необходимо также обратить внимание на мотив появления «женщины в белом» в «Преступлении и наказании»: «...мне вдруг приснилась покойница Марфа Петровна... и вся в белом... подошла ко мне, взяла за руку, а сама головой качает на меня, и так строго, строго, как будто осуждает... К добру ли это?» (с. 169). Конечно, это напоминает и появление призрака графини в комнате Германна, и приведенный нами эпиграф к главе, содержащей этот эпизод, так что напрашивается вывод об «отсылке к Пушкину» у Достоевского.⁴⁸⁾ Однако

48) Ашимбаева, 23; ср.: Тмарченко(1976), 83–84.

указания на Пушкина, как мы убедились, в данном случае недостаточно.

К той же традиции принадлежит у Погорельского вставная история под названием «Пагубные последствия **необузданного воображения**» (с. 58–54). Пушкин использует это название как источник психологического термина: «Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний и беспорядок необузданного воображения» (с. 335–336). Сама история, как давно уже замечено, представляет собою переделку сюжета повести Гофмана «Песочный человек», так что Пушкин и в этом случае «цитирует по...», не проявляя, по-видимому, большого интереса к первоисточнику. Этот факт нуждается в объяснениях: ведь текст одного из ярчайших, с точки зрения русского писателя, произведений «неистой школы» – повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» – он, напротив, цитирует в «Пиковой даме» обильно и в ряде случаев, как мы видели, дословно.

Более значимые точки соприкосновения обнаруживаются между текстами пушкинской повести и повести того же А. Погорельского «Лафертовская маковница», но об этом уже сказано в другой нашей публикации.⁴⁹⁾ Здесь достаточно заметить, что благодаря нашему обращению к циклу «Двойник или Мои вечера в Малороссии» обнаружилось различное отношение и Пушкина, и Достоевского к текстам, представляющим для них два варианта гротескно-карнавальной традиции. Это различие выглядит далеко не случайным.

Кроме того, книга А. Погорельского могла помочь обоим авторам увидеть эту традицию в целом, начиная от ее истоков в античности. В беседах «Я» с Двойником постоянно всплывают истории античных авторов о ведьмах и призраках. Среди них оказывается, между прочим, не законченный рассказчиком (опять-таки Двойником) подробный пересказ вставной новеллы о человеке, согласившемся сторожить мертвеца, из апулеевского «Золотого осла». Показательна также общая характеристика

49) См.: Тмарченко(1989), 201–214.

названного романа как источника подобных историй: «В Апулее найдете вы, кроме любопытных подробностей о жизни древних, об Элевзинских таинствах и прочем, множество страшных историй, которые даже годились бы для баллад» (с. 130). Вряд ли Пушкин, отобразивший и переосмысливший в эпизоде сна Татьяны сюжет сказки об Амуре и Психее (причем в варианте, более близком к первоисточнику, чем у Лафонтена и Богдановича),⁵⁰⁾ мог не обратить внимания на эту явно шутивную демонстрацию весьма отдаленного генезиса современных «страшных историй». Есть основания полагать, что эта ретроспектива могла и Достоевскому напомнить о подлинных масштабах традиции, к которой примыкает его роман.

3

Переходя к повести С. Ауслендера «Ночной принц», следует оговорить неизбежное отличие в нашем подходе к этому тексту от того способа рассмотрения и изложения, который был использован прежде. Тексты Достоевского и Пушкина широко известны, так что для читателя не представляет труда восстановить контекст тех или иных цитат. Но в данном случае перед нами произведение, известное явно недостаточно, так что придется охарактеризовать его в целом, чтобы увидеть место и роль в нем цитат из «Пиковой дамы».

История героя разворачивается в Петербурге пушкинской эпохи (он смотрит в театре балет «Торжество Клектомиды или Ленивый обольститель» с участием Истоминой), и автор использует разнообразные формы и приемы исторической стилизации. Способы создания «языка эпохи» здесь ориентированы на прозу Пушкина – и как на стилизуемый объект, и как на образец, в свою очередь, решения такой задачи.

Так, язык вставного письма в повести заметно архаичнее устной речи

50) См.: Тмарченко(1987), 107-126.

персонажей, что напоминает «Капитанскую дочку». В то же время речь повествователя близка к стилистике «Пиковой дамы», а в изображении театра и околотеатральной суеты она содержит к тому же аллюзии на текст «Евгения Онегина» и даже неточные цитаты из него («Пади, пади, – раздался свирепый крик...»)⁵¹⁾ Стилизован под старину, но уже допушкинскую, также и сам жанр: внешняя композиционная структура повести напоминает авантюрные романы XVIII века – названия глав содержат краткое изложение их содержания.

Явно литературна и в этом смысле вторична также сама концепция реальности в этом произведении, в которой нетрудно узнать характерное для русской прозы конца 1820-х – 1830-х гг. двоемирие. Герой, лицеист Миша Трубников, отчасти (по мнению одного из персонажей) подобен гофмановским поэтам и художникам, поскольку «любит мечтать о невозможном». Рядом с действительностью пушкинского Петербурга – как бы под ее оболочкой⁵²⁾ – возникает для него призрачный мир романтической Германии (исследователи указывают на сюжет «Золотого горшка» и на сходство визита героев Ауслендера в погребок «Розовый Лебедь» с аналогичным эпизодом первой части «Фауста» – с. 22, 692).

Сложнее обстоит дело с самим характером мечтаний и стремлений героя. На первый взгляд, их главный предмет – Красота (правда, воспринятая слишком уж эротично для романтического мечтателя). Она воплощается, с точки зрения героя, то в кухне Наденьке, то в изображенной на фаянсовой тарелке Маркизе Помпадур или завешенном

51) Ауслендер, 272. Далее страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.

52) Ср. трактовку реальности в «Золотом горшке» В. С. Соловьевым – в предисловии к переводу произведения: «...повседневная действительность имеет у Гофмана всегда и постоянно, а не случайно только, некоторую фантастическую подкладку... и потому, когда это *другое* (мистический или фантастический элемент), скрыто присутствующее во всех явлениях жизни, вдруг выступает на свет в ясных образах, то это уже не есть явление *dues ex machine*, а нечто естественное и необходимое по существу при всей странности и неожиданности своих форм» (Соловьев, 573).

портрете купальщицы на стене дядиного кабинета. Любовное томление, способное наполнить искомый образ плотью и жизнью (границы между реальностью и видениями с самого начала зыбки), и мучительная неуверенность в себе, заставляющая видеть в портрете красавицы «колдунью» с «проклятой улыбкой» – такова (опять-таки, на первый взгляд) исходная сюжетная ситуация.

Можно, конечно, усмотреть в этой ситуации отражение популярной уже в эпоху самого автора «идеи о воплощении Вечно Женственного в земном обличье» (с. 23), включая и такие сниженные отражения этого идеального прообраза, как встреченная Трубниковым в театре «дама полусвета» или цыганка Степанида из «Розового Лебедя». Однако в контексте сюжета, в который включены эти встречи, они приобретают смысл, отнюдь не тождественный канонической (символистской, основанной на неоплатонизме) трактовке упомянутой идеи. Точно так же текст не дает оснований утверждать, что герой действительно «заключил сделку с нечистой силой» («я не очень-то поддался их штукам» – говорит он в последней главе) и понес за это некое возмездие. Интуиция скорее подсказывает читателю, что темы такого рода в этой повести вряд ли могут звучать со всей подобающей им серьезностью.

Дело в том, что герой стремится не столько к обладанию женской Красотой (в том или ином ее воплощении), сколько к перемене своей роли в окружающем его мире, особенно – по отношению к Красоте. Реализация этого стремления – «Ночной принц», главный герой ночных развлечений, не субъект, а объект поклонения, в первую очередь женского. Более того, он сам – воплощение Красоты: в пятой главе, на балу в доме барона, дама, называющая его «повелителем праздника», несколько раз повторяет «Какой прекрасный у нас принц» (с. 284). И в качестве исполнителя этой роли Миша Трубников – антипод самого себя в обычной жизни: неловкого юноши, постоянно попадающего в нелепые ситуации и отнюдь не пользующегося особым вниманием представительниц прекрасного пола.

Повесть Ауслендера строится на двойственности обликов мира, в

котором находится герой, и его самого, на противопоставлении не только двух действительностей – повседневной и призрачной, но и двух ролей: той, которая дана герою обстоятельствами и характером, и той роли «Ночного принца», в которой герой хотел бы себя видеть.

Об этом свидетельствует, во-первых, созданный автором вариант циклического сюжета. Его начало и завершение (главы первая и седьмая) связаны с одной и той же комнатой героя в квартире его дяди и протекают утром и в дневное время, время же действия обрамленной таким образом основной части (главы вторая–шестая) – вечер и ночь тех же суток. При этом ночные события происходят, в соответствии с делением на главы, в пяти разных местах: в театре, на мосту, в погребке «Розовый Лебедь», в доме барона и, наконец, в доме дамы, встреченной в театре (таким образом, наряду с внешним круговым движением, есть еще и внутренний вечерне–ночной круг).

Такая структура резко выделяет в качестве сюжетной вершины одно из событий центральной четвертой главы, а именно отмеченное в ее названии «появление “Ночного принца”». Событие это представляет собой внутреннюю перемену в герое (обретение твердости и смелости) и в то же время его новое восприятие самого себя. Поэтому оно связано с зеркалом:

«Оставьте меня, – странную новую решимость чувствуя, поднялся Миша, – Принц, – воскликнул барон встревоженным голосом. – Смотрите, смотрите. – Миша повернулся и в небольшом овальном зеркале увидел в короне и далматике, как рисуют Императора Павла, с пылающим строгим лицом юношу, почти мальчика. В первую минуту он не узнал чудесно изменившихся черт своего лица. Узнав же, почти потерял сознание и, отвернувшись от зеркала, пошатнулся на руки подоспевших барона и Цилериха» (с. 280).

Эта проявившаяся вовне внутренняя метаморфоза сочетается, как и всегда бывает в такого рода событиях, с мотивом временной смерти и как бы нового рождения:

«Он лежал, побледневший, с закрытыми глазами, как убитый, на меху шубы, совсем маленьким мальчиком» (с. 280).

Все ночные приключения Миши представляются ему полуреальными, полупризрачными. Когда действие в первых строках седьмой главы возвращается к началу (вновь, как и в главе первой, перед нами позднее пробуждение героя в той же собственной его комнате), «С досадным страхом не мог вспомнить Миша, где сонные видения разделялись с событиями действительными» (с. 289). Но главное сверхъестественное явление при этом – он сам в виде «Ночного принца».

Зеркало в повести Ауслендера – важнейший мотив. В сущности, им оказывается для героя вся ночная действительность, начиная уже с театра: ведь представленный в нем балет изображает Красоту (в данном случае воплощенную в Истоминой), долго и вначале безуспешно домогающуюся благосклонного внимания «ленивого Гульяма», который несколько ниже назван «нерешительным возлюбленным». Очевидно, что ситуация, представшая здесь перед глазами Миши Трубникова, дублирует (только в перевернутом виде) его собственное положение. Но на исходе ночных приключений показанная в балете ситуация повторяется с изменившимся внутренне героем уже буквально: «Она же, видя его нерешительность, побежала к нему...» (с. 288).

Принцип обратного, перевернутого отражения проявляется и в соотношении между разными вариациями прекрасной Незнакомки и вторым «я» Миши Трубникова.

Неизменный признак женской Красоты, как будто иномирной, но явленной в обыденной жизни, здесь – желтый цвет. Маркизу Помпадур герой мысленно называет «колдуньей в желтых шелках». В купальщице на портрете Миша «узнал вчерашнюю улыбку желтой дамы». Истомина танцует, «расплетая желтую вуаль». У дома дамы, увиденной ранее в театре, он замечает в сугробе желтую розу. Но, вернувшись в привычную действительность, герой на мгновение видит в зеркале себя как Ночного принца, причем – чего не было в первый раз – *в желтом*: «Отвернувшись к зеркалу, на минуту увидел он желтую парчу и почти незнакомые черты тонкого, пылающего лица, как короной увенчанного сиянием» (с. 289). Добавим к этому, что дама в театре – единственная, с

которой Трубников под конец своих ночных приключений сближается, «была стройна и тонка, как мальчик» (с. 271), а новый Миша чувствует себя «стройным и как-то особенно красивым» (с. 290).

Итак, предмет первоначального поиска подменен: «мечта о невозможном» оборачивается обретением нового «я» в самом себе, да и любовью к себе или к своему подобию. Этот своеобразный вариант двойничества можно счесть пародийным откликом на глубоко серьезное освещение темы непреодолимой трагической замкнутости романтического мечтателя в границах собственного «я» у Гофмана, в повести «Песочный человек». Близкий этому произведению мотив – дьявольское извращение свойственного герою поклонения Красоте – наиболее очевиден в том эпизоде пятой главы «Ночного принца», где Трубников целует «прекрасную» руку дамы, но прикасается губами, как оказалось, к руке Цилериха. В целом, однако, трактовка двойничества у Ауслендера далека от романтического трагизма.

Последняя фраза эпилога называет центральное событие произведения «посвящением в ночные принцы» (здесь впервые это именование дано с маленькой буквы). Действительно, речь идет о некоей инициации и о превращении в её результате мальчика, томящегося жадной любви и мучительно неуверенного в себе, в знающего себе цену и умеющего не смущаться мужчину.

Это событие – при всей странности и призрачности ночных персонажей и обстоятельств – допускает и вполне «реалистическую» (а именно – психологическую) трактовку: как естественная необходимость *приспособления* к миру. Поэтому герой в своем поиске сталкивается не с одним персонажем – слугой или воплощением дьявола (таков здесь Цилерих), а с двумя незнакомцами, которые явно соперничают в борьбе за его душу.

Двойственно истолкованы и сами блуждания и метания героя. С одной стороны, перед встречей с Цилерихом и бароном Трубников в смятении чувств бесцельно блуждает по городу, и это трактуется как отказ от собственной воли в пользу Провидения: он как будто предался «какой-то

посторонней силе, благой и премудрой» (с. 272). С другой, – встреча происходит в метель и герою кажется, что «кругом расстилась глухая площадь, на которой бегали, кружились, сплетались существа, то угрожающие и злобные, то манящие и ласковые. Облокотясь на парапет, Миша прислушался к причудливой их игре» (с. 273). В этом втором случае читатель улавливает явный отклик на пушкинских «Бесов».

Итак, если реальность ночных событий двойственна и значение их проблематично, то их итоговое влияние на духовную жизнь героя сомнений не вызывает. Они радикально изменяют его точку зрения на самого себя и, вместе с тем, его внутреннее состояние. Такое значение события подкрепляется в заключительной, седьмой главе. Проснувшись, герой не узнает себя прежнего:

В большом зеркале увидев свое собственное испуганное и бледное лицо со спутавшимися волосами, не узнал он себя.

Зато, впервые сумев взять новый, твердый тон в общении со слугой, он на мгновение снова видит тот, другой свой облик, который показался ему в «Розовом лебеде».

В седьмой главе в этих зеркальных отражениях зримо проявлена лежащая в основе всего «полуфантастического» сюжета ситуация внутренней двойственности. Ее тут же сменяет осуществленный, наконец, внутренний выбор себя, представленный столь же наглядно:

С колебанием взглянув в зеркало, увидел он себя обычным, слегка раздумывавшимся, смущенно улыбающимся, в высоком воротничке, в желтых с цветочками подтяжках, Сдерживая дрожь гнева и внезапного восторга, Миша старательнее, чем всегда, причесался (с. 289).

Отметим, что и в этом, уже не чудесном облике сохранен, хотя и сугубо прозаически мотивирован, желтый цвет.

Поиск себя героем сочетался в центральных событиях повести с расширением сознания, с ощущением ограниченности наличной действительности и присутствия за нею или наряду с нею иных аспектов и возможностей бытия. Но это был лишь временный выход «я» героя за

собственные границы, который сменился новой замкнутостью. Об этом говорит эпилог. Прежний «томный вид застенчивого мальчика» теперь – сознательно избранная маска молодого и вполне самоуверенного офицера, на которого «общая молва указывает как на затейника многих отчаянных и нескромных шалостей». «Трогательный» же «рассказ о посвящении его господином Цилерихом в ночные принцы», этот офицер называет «решительным ударом в атаке на благосклонных к нему дам» (с. 293). Открытие Трубниковым в себе несвойственной ему прежде решительности приводит, как видно, к не менее решительному свертыванию его внутренней жизни. Соответственно, в несобственно- прямой речи романтическую стилистику сменяет военный жаргон.

На наш взгляд, в качестве истории о попытке героя изменить свое положение в наличной действительности с помощью контакта с иным миром и о его возврате после этой попытки в рамки житейских условий (но с радикальной переменой жизненной роли) «Ночной принц» ориентирован в наибольшей степени не на Гофмана или же гоголевский «Портрет», а на «Пиковую даму».

Вот герой Ауслендера всматривается в портрет купальщицы: «Вдруг ему показалось, что портрет пошевелился». Увидев улыбку красавицы, напомнившую ему о вчерашней неудаче («узнал вчерашнюю улыбку желтой дамы»), Трубников думает «Погоди же, проклятая колдунья» и срывает занавеску: «... и еще явственней различил он насмешливую улыбку» (с. 269). Ср. у Пушкина: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом...»; «Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы, – так я ж заставлю тебя отвечать...»; «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (с. 341, 348, 355). Есть в повести Ауслендера и аналог падению отшатнувшегося и оступившегося Германна в церкви:

Ауслендер	Пушкин

У Пушкина, как и у его последователя, стремление маленького человека сделаться вдруг великим дано в сложном и противоречивом сплетении с мотивом любви. И в обоих случаях два эти направления желаний героя неизбежно расходятся. С этой коллизией и в «Пиковой даме», и в «Ночном принце» связана сюжетная функция портрета – как живописного, так и словесного. При этом в обоих произведениях персонажи из полупоэтического прошлого (Маркиза Помпадур и молодая графиня в Париже) сопоставляются с современными действующими лицами.

Одна деталь изображения графини в молодости на портрете работы m-me Lebgrun («с розою в пудренных волосах») отзывается в облике Лизаветы Ивановны, с которой у Германа назначено свидание: «...вослед за нею, в холодном плаще, с головой, убранною свежими цветами, мелькнула ее воспитанница» (с. 337). Важно, что и то, и другое дано с точки зрения героя и сопоставление, возможно, входит в его кругозор. (Конечно, в повести Ауслендера, в отличие от «Пиковой дамы», изнутри сознания героя изображается всё; сколько-нибудь четко проявленной и отграниченной внешней точки зрения – при наличии повествователя – вообще нет). Кроме того, с обликом пушкинской графини связан *желтый* цвет: «Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам...»; «Графиня сидела вся желтая...» (с. 339). Аналогичные мотивы в повести Ауслендера мы уже отмечали.

Наконец, пушкинскую повесть напоминает также и внешняя композиционная структура «Ночного принца»: шесть глав плюс эпилог в

седьмой (в «Пиковой даме» – «Заключение»), так что демонстративная архаизация названий глав, возможно, призвана иронически оттенить подлинный и достаточно узнаваемый объект стилизации.

Очевидное и, быть может, важнейшее отличие «Ночного принца» от повести Пушкина – явное двойничество героя и выход из внутреннего раздвоения не в безумие (этот мотив, общий для «Пиковой дамы» и гофмановского «Песочного человека», у Ауслендера также присутствует, но отнюдь не завершает сюжет), а в цельность и сосредоточенность на себе как носителя высших ценностей, включая Красоту. Иначе говоря, – в своеобразный нарциссизм; конечно, в достаточно опошленном его варианте.

В итоге мы видим, что многообразные связи и переклички между рассмотренными произведениями очень разных авторов отнюдь не стоит считать ни свидетельством популярного в прошлом столетии «влияния», ни проявлением еще более популярного в нынешнем веке «интертекста», воздействующего, как обычно полагают, на всех авторов помимо их ведома и воли. Рассмотренные нами факты говорят именно о творческой ориентации разных писателей на одну и ту же жанрово-стилевую традицию и о повторяющемся способе отсылки читателя к этой традиции – скрытой цитате.

Литература

- Ауслендер С. А.(2005) Петербургские апокрифы: Роман, повести, рассказы / Сост., вступ. ст., коммент. А. М. Грачевой. СПб.
- Ашимбаева Н. Т.(2005) Достоевский. Контекст творчества и времени, СПб.
- Бахтин М. М.(2002) Собр. соч.: В 7 томах. Т. 6. М., 2002.
- _____.(1965) Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.
- Бем А. Л.(1929–1930) Отражения «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского // Slavia. VIII, Кн. I.
- Бочаров С. Г.(2006) Случай или сказка? // Пушкин в XXI веке. Сборник в честь В. С. Непомнящего.
- Виноградов В. В.(1996) Из биографии одного неистового произведения. «Последний день приговоренного к смерти» // Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М.
- Волошинов В. Н.(М. М. Бахтин).(1993) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Комм. В. Махлина. М.
- Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г.(1978) Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М.
- Гуковский Г. А.(1957) Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.
- Достоевский Ф. М.(1973) Полн. собр. соч.: В 30 томах. Т. 6, 7. Л., 1973.
- Китанина Т. А.(1993) «Двойник» Антония Погорельского: структура романтического цикла // Русский текст. Российско–американский журнал по русской филологии. 1993. №1.
- Краткая литературная энциклопедия: В 9 томах. М., 1962–1978.
- Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 томах. М.; Л., 1925.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001..

- Лотман Ю. М.(1992) «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 томах, Т. II. Таллинн.
- Минц З. Г.(1999) Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока, С.-Пб.
- _____.(2004) «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Минц З. Г. Поэтика русского символизма, С.-Пб.
- _____
Пахсарьян Н. Т.(2006) Фредерик Сулье и становление романа-фельетона в XIX в. // Французская литература 30-х – 40-х годов XIX века: «Вторая проза», М.
- Погорельский А.(1960) Двойник, или Мои вечера в Малороссии, Монастырка, М.
- Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий, М., 2008.
- Пушкин А. С.(1957) Полн. собр. соч.: в 10 томах, Т. VI. М.
- Семенова Н. В.(2002) Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова), Тверь.
- Соловьев В. С.(1991) Философия искусства и литературная критика / Вступ. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской, М.
- Тамарченко Н. Д.(1973) О жанровой общности “Пиковой дамы” и “Преступления и наказания” // XXVI Герценовские чтения. Литературоведение: Краткое содержание докладов, Л., 1973.
- _____.(1974) Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов: Сб. научных трудов, Л.
- _____.(1976) О жанровой структуре «Преступления и наказания» (К вопросу о типе романа у Достоевского) // Проблемы жанра в истории русской и зарубежной литературы, Кемерово, С. 83-84.
- _____.(1979) Достоевский, Мэтьюрин и Гюго (К вопросу о жанровых истоках и связях «Преступления и наказания» Достоевского) // Проблемы жанра в зарубежной литературе (Республиканский

- сборник). Сб. научн. трудов Свердловского пед. ин-та. Вып. 319, Свердловск.
- _____.(1987) Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения, Горький, С. 107–126.
- _____.(1989) У истоков русского классического романа // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 48. № 3.
- _____.(2005а) Роман и гротеск (о значении идей М. М. Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН, Серия лит. и яз. №6.
- _____.(2005б) К проблеме «Пушкин и готическая традиция»: жанровый контекст «Пиковой дамы» // Гоголь и Пушкин: Четвертые Гоголевские чтения. Сб. докладов. М., 2005.
- Тихомиров Б. Н.(2005) «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.
- Угрехелидзе В. Г.(2006) Сюжетная структура социально-криминального романа // Филологический журнал. №. 2(3).
- Фоменко И. В.(2006) Практическая поэтика. М.
- Цейтлин А. Г.(1928) «Преступление и наказание» и «Les misérables» // Литература и марксизм. 1928. Кн. 5. С. 20–58.
- Цехновицер О.(1939) Достоевский и социально-криминальный роман 1860-х – 1870-х годов // Уч. зап. ЛГУ. Сер. филологич. наук. Вып. 4. №. 47. Л., С. 273–303.
- Эмерсон К.(1997) Карнавал: тела, оставшиеся неоформленными; истории, ставшие анахронизмом // Диалог. Карнавал. Хронотоп. №. 2.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Wrocław, 2005.
- Hugo Victor(1888) Œuvres complètes. V. 10. Paris, 441.
- Le dictionnaire du Littéraire / Publié sou la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris, 2002.
- Marchese A.(1991) Dizionario di retorica e di stilistica. Milano.
- Passage Ch. E.(1963) The Russian Hoffmannists. Mouton co. The Hague.

Abstract**The Unacknowledged Quotation
As a Reference To a Genre Tradition**

Tamarchenko, N. D.

Obviously, the question about the functions of the quotation in a fictional text is first posed in the article in connection with the problem of the way this text relates to another person's authorship. The opinion is expressed that the absence of the formal separation of another person's statement from the author's text (the absence of quotation marks) and the inaccuracy and anonymity of the quotation may be the way of showing the reader the significance of a certain literary tradition for the work. The author's individuality is important only because it can make the quoted text the most representative example of this tradition. Pointing out the author of the quoted text could cause a shift of emphasis, thus its conscious 'deauthorization' takes place. In the light of this statement the author views a number of unacknowledged quotations in Pushkin's 'Queen Of Spades' and Dostoevsky's 'Crime And Punishment' which indicate the connection of these works with the gothic novel. They also indicate the connection of these works with the literary works of the French frenetic school (*la littérature frénétique*) of the 1830's and the novel-feuilleton (*roman-feuilleton*) of the 1840's and 1850's which inherited main motifs and images of the genre of the gothic novel.

논문심사일정

