

Р. Г. НАЗИРОВ

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ И ПАРАФРАЗА
В «ПРЕСТУПЛЕНИИ И НАКАЗАНИИ»

24 марта 1845 г. Достоевский писал брату: «Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь давно перечитанное прочитываю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во всё, отчетливо понимаю и сам извлекаю умение создавать» (П., I, 76). Действительно, его манера отличается повышенной литературностью.

В нашей науке специальное внимание уделено этой проблеме Г. М. Фридендер. По его мнению, Достоевский всегда исходил из наблюдений над жизнью, но смысл новых жизненных отношений, типов и характеров стремился осветить с помощью классических типов и ситуаций — названных или подразумеваемых. Многие характеры и эпизоды Достоевского предельно ориентированы на исторические прообразы или на классические образы и мотивы мировой литературы. Достоевский гениально умел проникать в философский смысл чужих образов и ситуаций, дополнять их чертами русской жизни, он «замечательно тонко ощущал ту потенциальную способность к новой жизни, к художественному росту, философскому углублению, творческому переосмыслению, которая была заложена в тех или иных из прочитанных им сцен и эпизодов, которая делала возможными их своеобразное оживление и возрождение».¹

По ряду причин «Преступление и наказание» особенно наглядно демонстрирует различные формы такого возрождения.

Не раз отмечалась роль евангельских образов в романе (лейтмотив Лазаря, Новый Иерусалим): «Раскольников, Мармеладов, Соня образуют своеобразную триаду, сопряженную со смыслом евангельских образов: разбойник, мытарь, блудница».² Система евангельских аллюзий выявляет символический план сюжета.

¹ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 285—287.

² Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1967, с. 105—106.

В «Преступлении и наказании» цитируется Пушкин, его «Подражания Корану», но выхваченная из них Раскольниковым «тварь дрожащая» в новом контексте обогащается неожиданными значениями. Сновидение о повторном убийстве старухи, как показал М. М. Бахтин, пронизано реминисценциями «Бориса Годунова» и «Пиковой дамы».³ Эта связь отнюдь не обнажается Достоевским, наоборот, она тщательно скрыта. Еще важнее, что этическая проблематика романа связана с «Мопартом и Сальери» (теоретическое обоснование права на преступление) и «Борисом Годуновым» (невозможность искупления зла последующими благодеяниями; суд народа над преступником).

Достоевский с помощью Пушкина прочитывает и Бальзака. Многократно отмечалось, что знаменитый разговор студента и офицера в бильярдной восходит к «Отцу Горю» Бальзака. В беседе Бьяншона и Растиньяка старый китайский маандари — символ любого человека, с которым мыслитель не связан никакими конкретными отношениями: это абстракция, имеющая целью выделить «чисто этический» план. Но Достоевский не признает абстрактной этики, он верит в глубинную взаимосвязь всех поступков и даже внутренних побуждений, а посему замечает старого маандарина Аленой Ивановной с ее жалким обликом и злой судьбой. Она отвратительна, но конкретна — живое существо, а не абстракция. Такая конкретизация, меняющая всю перспективу спора, типична для русской литературы. Дух пушкинских «Маленьких трагедий» витает над Достоевским.

Растиньяк занимает важное место среди литературных предшественников Раскольникова. В «Отце Горю» есть беседа Вотрена и Растиньяка, пачавшаяся под знаком дуэли, а кончившаяся предложением преступной сделки со стороны каторжника. Подобным образом развертывается первая беседа Раскольникова и Свидригайлова; сходен и сам тон житейского превосходства, хвастовства своим «опытом» и поучения в речи обоих циников.

Но переключка с Бальзаком обнаруживается и на совсем ином уровне. До сих пор не отмечена связь одного из эпизодов «Преступления и наказания» с романом «Блеск и нищета куртизанок» (кстати, молодой Достоевский сравнивал себя в одном письме с Люсьеном де Рюампре).

Во второй части романа рассказано, как люди Вотрена из мести Пераду похитили и отдали на поругание его дочь Лидию. Корантен случайно нагоняет на улице всхлиывающую девушку в ночной кофте, узнает Лидию и ведет домой. «Я обещена, погибла и сама не могу объяснить себе как!» — говорит Лидия. Она бежала из притона. Диалог Корантена и Лидии звучит слишком «разъяснительно»:

«— Бедняжка! Вы зашицались?»

³ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, с. 291—292.

— Да, сударь. Ах! Если бы вы знали, среди каких гнусных созданий мне пришлось быть...

— Вас, верно, усыпили?

— Ах, вот как это было! — сказала бедная Лидия. — Мне только бы дойти до дому... У меня нет больше сил, и мысли мои путаются...

Корантен вносит ее в дом. «Когда Лидию уложили в постель, у нее начался бред. Она села отрывки из прелестных арий и тут же выкрикивала гнусные слова, слышанные ею! Ее красивое лицо было все в фиолетовых пятнах».⁴ Лидия сходит с ума.

Достоевский сократил и реалистически трансформировал традиционный мотив. О том, что произошло с девочкой, которую Раскольников нагнал на Конногвардейском бульваре, мы узнаем без объяснений: она одета неловкими мужскими руками, она пьяна, засыпает на скамейке; ее хорошенькое, но «всё разгоревшееся и как будто прилужнее» личико заставляет вспомнить о пятнах на лице балзаковской Лидии. Случай подав Достоевским как простой и банальный, что делает эту уличную драму намного более страшной. Драматизм эпизода у Достоевского сконцентрирован, лишен патетических сетований жертвы, которые лишь ослабили бы экспрессивность рассказа, и подчеркивается будничностью случившегося: «Ныне много таких пошло», — комментирует городовой.

Старый сюжет выглядит в романе Достоевского «куском действительности» благодаря совершенно новой трактовке: случай с опоевной девочкой зауряден, интерес рассказа сосредоточен на изгибах парадоксальной реакции Раскольникова. Новая точка зрения автора делает традиционный сюжет почти неизвестным.

Можно ли мотив, напоминающий историю балзаковской Лидии, назвать реминисценцией? За последнее время этот термин получил расширительный смысл и применяется к разным формам литературной преемственности, хотя в исходном значении реминисценция — это припоминание, бессознательное подражание. Мы все чаще говорим о сознательных реминисценциях поэтических образов, ритмико-синтаксических ходов и т. п. Но в прозе нового времени много других случаев переклички сюжетов и ситуаций, к которым термин «реминисценция» неприемлем.

Так, например, первая книга «Робинзона Крузо» Д. Дефо произвела на читателей впечатление чистой истины. Однако наукой установлены и несоответствия книги с фактами подлинных злоключений моряка Селкирка (совершенно одичавшего на своем острове), и литературные истоки «Робинзона». Среди них определенное место занимает «Буря» Шекспира: Робинзон напоминает цивилизатора и мага Просперо, а Пятница — Калибана (опустим сюжетные аналогии). Ясно, что реминисценцией это

⁴ Балзак О. Собр. соч. Т. X. М., 1960, с. 265—266.

назвать пельзья, здесь мы имеем дело с обширным и системным использованием сюжета-прототипа. Такое использование есть *скрытая парафраза*.

Парафразой называют переложение прозаического текста в стихи. Еще Сократ парафразировал басни Эзопа (см. платоновский диалог «Федон»). Для русской поэзии XVIII в. характерны парафразы из Библии. «Ундина» Жуковского — парафраза сказки Ламонт-Фуке. Широко известны парафразы Пушкина — от Библии до романа Я. Потоцкого. Все они были указанными либо выявлялись стилем и семантикой поэтического текста. Но в «Сказке о золотом петушке» скрытую сюжетную парафразу из В. Ирвинга пушкинисты не могли прочесть более ста лет!

В широком смысле парафраза — пересказ литературного произведения в упрощенном или сокращенном виде. Это «или» вводит большое различие: адаптация текста *ad usum Delphini* (например, детгизовский «Гаргантюа и Пантагрюэль») — упрощающая парафраза, которая и смягчает, и укорачивает оригинал. Но в большом искусстве парафраза, сокращая чужой текст, стремится к сохранению исходного богатства значений и делает новый текст системой повышенной сложности (приходится больше «держат в уме»). Круное повествовательное произведение может включать несколько парафраз. Обычно парафраза скрыта и, как правило, предполагает изменение финала сюжета-прототипа.

Парафраза близка к пародии, но не ставит целью осмеяние оригинала и какое бы то ни было осмеяние вообще. Особенно она характерна для искусства XX в.: Стравинский сформировал свой стиль путем парафразирования Перголези, Россини, Чайковского; Пикассо парафразировал и египетскую живопись, и Веласкеса. Скрытая парафраза типична и для искусства Достоевского.

«Цитатная» перегруженность его романов часто служит маскировкой. Вместе с Агласей мы думаем, что Мышкин — это Рыцарь бедный, мистически поклоняющийся Мадонне; но он и современный Христос, который жалеет блудницу. Ночная беседа Ставрогина с Хромоножкой во многом по своей функции восходит к «Фаусту» Гёте: на это указал еще Вяч. Иванов. Недавно И. Г. Ямпольский показал, что вечеринка у Разумихина в «Преступлении и наказании» — «прямое отражение» сцены из повести Помяловского «Молотов».⁵ Нами была высказана мысль, что рассказ Достоевского «Скверный анекдот» содержит парафразу того фантастического анекдота, каким завершается «Шинель» Гоголя.⁶

⁵ См.: Ямпольский И. Г. Достоевский и Помяловский. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974, с. 202.

⁶ См.: Назиров Р. Г. Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Достоевского. — В кн.: Проблемы фольклористики, истории литературы и методики ее преподавания. Куйбышев, 1972.

Помимо общелитературных закономерностей особая культурная ситуация России XIX в. (связь между великим искусством и народной культурой) заставляла Достоевского, жаждавшего массовой аудитории, искать наиболее известных и доступных ей символов и сюжетов для осмысления действительности: отсюда обращение к легенде, житию, литературной классике. Но воплотить вечные символы нужно было в современной форме: Достоевский выработал ее на основе реалистической прозы и журналистики. Принципом его искусства стало парафразирование классических текстов с помощью газетной фактуры и быта. Для эпизодов меньшего значения он парафразировал практически любые тексты, обладавшие запасом выразительности, потенциальной способностью к новой жизни. Обезумевшая от горя вдова Мармеладова, распеваящая на улицах немецкий романс, — модернизация шекспировской Офелии, а неподалеку болтает пьяная компания Череванина из повести «Молоток». Но в «Преступлении и наказании» больше реминисценций и парафраз, чем мы представляем.

Рассмотрим некоторые примеры. Для этого сначала обратимся к творчеству Гоголя.

В «Мертвых душах» так описана встреча Чичикова и Плюшкина:

«У одного из строений Чичиков скоро заметил *какую-то фигуру*, которая начала вздорить с мужиком, прехавшим с телеге. Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: *баба или мужик*. Платье на ней было *совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот...*» Чичиков рассматривает фигуру. «Фигура, со своей стороны, глядела на него тоже *пристально*». Чичиков, приняв фигуру за ключницу, спрашивает ее о барине.

«— Нет дома, — прервала ключница... и потом, спустя минуту, прибавила: — а что вам нужно?»

— Есть дело!

— Идите в комнаты! — сказала ключница, *отворотившись и показав ему спину*».

В доме Чичиков заметил, что это все же ключник. «Чичиков, давши вопросительное выражение лицу своему, ожидал с *нетерпением*, что хочет сказать ему ключник. Ключник тоже со своей стороны ожидал, что хочет ему сказать Чичиков. Наконец последний, удивленный таким странным *недоумением*, решился спросить:

— Что же барин? у себя, что ли?

— Здесь хозяин, — сказал ключник.

— Где же? — повторил Чичиков.

— Что же, батюшка, слепы-то, что ли? — сказал ключник. — Эх! А вить хозяин-то я!»⁷

⁷ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1951, с. 114—115 (курсив пац, — Р. Н.).

Следуют описание страшного удивления Чичикова, повторный портрет Плюшкина («*маленькие глазки*», «*засаленные рукава и полы халата*») и длинная дигрессия о прошлом Плюшкина и его превращении в скрягу. Мизерная внешность его скрывает страшную сущность характера. Его маниакальная скупость — своего рода предостережение Чичикову.

Теперь вернемся к «Преступлению и наказанию» (часть 3, глава VI):

«— Да вот они сами! — крикнул громкий голос; он поднял голову.

Дворник стоял у дверей своей каморки и указывал прямо на него какому-то невысокому человеку, с виду похожему на мещанина, *одетому в чем-то вроде халата* <...> и очень похожему издали на бабу. Голова его, в *засаленной фуражке*, свешивалась вниз <...> *маленькие*, заплавленные *глазки* смотрели угрюмо, строго и с неудовольствием.

— Что такое? — спросил Раскольников, подходя к дворнику.

Мещанин скосил на него глаза исподлобья и *оглядел его пристально и внимательно* <...> потом медленно *повернулся* и, ни слова не сказав, вышел из ворот <...>.

— Да что такое! — вскричал Раскольников <...>. Дворник тоже был в некотором *недоумении*...» (6, 208—209. — Курсив наш, — Р. Н.).

Похожий на бабу мещанин, по сути дела, молча приглашает Раскольникова следовать за ним. Раскольников бросается вслед за неизвестным на улицу, догоняет, и они идут рядом, не говоря ни слова. Достоевский протягивает ситуацию взаимного ожидания. Первым, как у Гоголя, не выдерживает сам герой:

«— Да что вы... приходите спрашивать... и молчите... да что же это такое? — Голос Раскольникова прерывался <...>»

— Убийец! — проговорил он вдруг.

— Да что вы... что... кто убийца? — пробормотал Раскольников едва слышно.

— Ты убийец, — произнес тот еще раздельнее и внушительнее» (6, 209).

Следует описание шокового состояния героя, его размышлений о таинственном обличителе. Сцена построена на контрасте между заурядной на первый взгляд внешностью незнакомца и его грозной ролью в этом эпизоде.

В сопоставленных фрагментах нами выделен совпадающий лексический материал и некоторые детали. Бросается в глаза сходство в обрисовке двух загадочных персонажей: похожие на баб, засаленные, в неопределенных халатах, с маленькими глазками. Кульминацией сравниваемых эпизодов служит одинаково построенный короткий диалог, в котором совпадают даже отдельные приемы, в частности разнословие говорящих об одном и том же:

— Что же барин? у себя, — Убивец!
 что ли? — Да что вы... что...
 — Здесь хозяин. кто убийца?
 — Где же? — Ты убивец.
 — Что же, батюшка, слепы-то,
 что ли? Эхва! А вить хозяин-то я!

Как Плюшкин в ответ на слово «барин» дважды называет себя «хозяином» (что звучит, несомненно, значительнее), так мещанин-обличитель дважды опрокидывает литературное слово «убийца» яростно-экспрессивным, простонародным «убивец».

Оба эпизода сконструированы по одинаковой схеме. И в эпизоде узнавания у Гоголя, и в эпизоде обличения у Достоевского центральное место занимают не герои, а загадочные собеседники. Убогая висюльность последних резко контрастирует с чрезвычайно значительным содержанием: маниакальный скупец и таинственный «свидетель» преступления.

Но если предостережение Чичикову дается примером духовной гибели стяжателя (предостерегает сюжет, т. е. автор), то предостережение Раскольникову дано в форме обличения его другим персонажем.

Достоевский парафразирует Гоголя, используя драматическую выразительность эпизода из «Мертвых душ» в своих целях. Прием парафразы связан с переосмыслением ситуации. Сначала Достоевский сжимает чужой текст до основных структурных отношений, затем «переодевает» схему в свои собственные реалии и, наконец, заменяет концовку эпизода или его продолжение. Некоторые детали и часть лексического материала при этом сохраняются.

От такой структурной парафразы заметно отличается реминисценция, несущая в себе скрытую аллюзию. В «Преступлении и наказании» есть замечательный пример такой реминисценции из Лермонтова.

В главе VI первой части «Преступления и наказания» описано видение Раскольникова: «... всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же всё пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку... Вдруг он ясно услышал, что бьют часы» (6, 56).

Детали и настроение этой картины — из «Трех пальм» М. Ю. Лермонтова («Родник между ними из почвы бесплодной, || Журча пробивался волною голодной». — Здесь и далее курсив наш, — Р. П.). И оба цветовых эпитета — из того же стихотворения («в дали голубой» — «песок золотой»). В «Трех пальмах» за начальной идиллией мы читаем:

Но только что сумрак на землю упал,
 По корням упругим голор застучал...

У Лермонтова после идиллии происходит убийство. У Достоевского — тоже.

Сюжетная функция видения двойка: оазис и ручей, по контрасту с воюю Петербурга, дают ощущение того, как жаждет Раскольников чистой жизни; с другой стороны, по скрытой ассоциации с путниками, срубившими пальмы, видение парадоксально предсказывает трагедию. Точнее, это не предсказание, а тончайший намек. Читатель не узнал, что прототип видения — «Три пальмы», но на периферии его памяти возникла смутная трагическая ассоциация. Прием рассчитан на *неосознанное припоминание* читателя.

Видение героя вводит в панораму его идеологии лермонтовский элемент — мотивы ропота на бога и страстной тоски о счастье. На дальнем плане реминисценция читается идейная полемика с Лермонтовым, которая у Достоевского в 1860-е годы непрерывно нарастала.

Цитация, аллюзия, прямая и полемическая реминисценция, сюжетная и структурная парафраза встречаются на всем протяжении «Преступления и наказания». Несмотря на это, роман оставляет впечатление замечательной цельности. Она достигается благодаря глубокой творческой трансформации чужих точек зрения, сливающихся в единую систему. «Чужое» становится «своим», пройдя через горнило вдохновения Достоевского.