

Раздел 1

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ, ИНТЕРСЕМИОТИЧНОСТЬ

1.1. О потенциале интертекстуального анализа (комедия У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» и новелла О. Генри «Сон в летнюю ночь»)

Интертекстуальный анализ может служить «средством реконструкции незавершенного текста», а может — в качестве «риторической доминанты», «поэтической географии» и т. д. Вопросы интертекстуальной методологии поднимались на международном семинаре «Интертекстуальный анализ: принципы и границы», прошедшем в апреле 2016 г. в Санкт-Петербургском университете. Особое внимание уделялось следующим аспектам: «где проходит граница между верифицируемой цитатой и “вчитыванием” одного текста в другой, несомненным источником и возможной, но не обязательной параллелью; какие функции скрытых цитат и реминисценций следует считать наиболее важными для интертекстуального анализа и существуют ли аксиомы интертекстуального анализа, которые разделяют ученые различных школ и направлений» [Карпов, Степанов, с. 5].

Поклонники теории и практики профессора Колумбийского университета Майкла Риффатера (1924–2006) и его критериев распознавания интертекста безоговорочно относят и термин, и его функции к искусству постмодернизма, тем более что данная теория разрабатывалась Риффатером исключительно для модернистской поэзии («Семиотика поэзии»). «Для него поэтическая речь — это речь непрямая (обходная). Поэт (поэтический текст) в истолковании

Риффатера создает иллюзию мимесиса (или демонстративно отказывается от него), — заметил А. Д. Степанов в своей статье «Проблема “аграмматизма” в поэзии и прозе» [Степанов, с. 12].

И. Ильин в книге «Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм», анализируя труды Ролана Барта, подчеркнул, что, по Барту, «мир, пропущенный через призму интертекстуальности, предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает все новые комбинации. Для Барта любой текст — это своеобразная эхокамера; для Риффатера — “ансамбль пресуппозиции других текстов”, потому для Риффатера сама идея текстуальности неотделима от интертекстуальности и основана на ней» [Ильин, с. 226]. А. Д. Степанов в уже процитированной нами статье справедливо считает, что «принять эту концепцию Риффатера в качестве универсальной, подходящей для любой поэзии, мешает то, что данная теория разрабатывалась на анализе творчества французских поэтов: от Бодлера до сюрреалистов... и предполагала обязательный игровой материал» [Степанов, с. 17].

Мы рассматриваем интертекстуальность не как аксиому (всякий текст — интертекст), а как конкретный феномен. В своем предисловии к книге Наталии Пьеге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности» Г. К. Косиков, высоко оценивая эту книгу, назвал её обобщающим, обзорно-аналитическим исследованием, «посвященным интертекстологии как возможному разделу поэтики, возникающему на наших глазах» [Пьеге-Гро, с. 41]. Г. Косиков подчеркнул, «что в той многолетней, длящейся по сей день дискуссии о теоретическом статусе интертекстуальности — дискуссии, в которой выдвигаются самые крайние, подчас экстравагантные точки зрения, Н. Пьеге-Гро заняла взвешенную позицию, прочность которой обеспечена бесспорным фактом: пространство культуры — это место взаимоотноения и взаимодействия текстов, когда любой из них может быть прочитан как продукт впитывания и трансформации множества других текстов» [Пьеге-Гро, с. 42]. Именно на таких основах выстроена книга Каталин Кроо «Интертекст. Поэтика романа И. С. Тургенева “Рудин”. Чтение по русской и европейской литературе» (СПб,

2008), а также книга Р. Лахманн «Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX и XX веков» (СПб, 2011).

В современном литературоведении термин «интертекстуальность» широко употребляется. В. Е. Хализев заметил, что «им часто обозначается общая совокупность межтекстовых связей, в состав которых входит не только бессознательная, автоматическая или самодавяюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» [Хализев, с. 272]. Автор напомнил, что еще в 1920 году Б. Томашевский писал о разных типах текстовых сходжений: сознательная цитация, бессознательное воспроизведение литературного шаблона, случайное совпадение. Хализев добавил, что присутствующие в словесно-художественном произведении, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы их ни называть: или авторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы, как имеющие собственную художественную функцию» [Хализев, с. 272]. Перед нами стояла задача раскрыть смыслообразование литературного текста О. Генри и обновить интерпретацию новеллы «Сон в летнюю сушь» в соотношении с комедией У. Шекспира «Сон летнюю ночь».

Новелла О. Генри начинается с зачина: вымышленный автор, обращаясь к «дорогому читателю», представляет юмористическую картину летнего зноя в Нью-Йорке: «Солнце жгло огромный город с немилосердной жестокостью. Солнцу трудно в одно и то же время быть жестоким и проявлять милосердие» [О. Генри, с. 86]. В таком же юмористическом духе перечисляются приметы городской жизни: лохматые собаки высовывают язык и говорят своим блохам «гав-гав», нервные старушки визжат: «Собаки взбесились», в больницах готовят добавочные койки для уличных зевак и т. д. Затем от общей картины повествователь переходит к частному лицу: «На углу 34-й улицы стоял человек и ждал трамвая — человек лет 40, седой, румяный, нервный, весь словно натянутый, в дешёвом костюме и с загнанным выражением усталых глаз» [Там же, с. 87]. Обращают на себя внимание детали портрета: «нервный»,

«словно натянутый», «дешёвый костюм» и «загнанное выражение глаз». В этот момент случайно проходивший мимо него человек, вероятно, хороший знакомый, одетый в туристический костюм, взглядевшись в его усталое лицо, предложил отдохнуть вместе с ним за городом — пару недель половить форель: “Хардинг пишет, что на прошлой неделе поймал одну в три фунта весом”» [О. Генри, с. 87]. Человек с усталым лицом на это предложение вызывающе ответил: «Никаких этих ваших болот с москитами... карабкаться на какие-нибудь утесы, проваливаться в трясины в резиновых сапогах и устать до полусмерти, чтобы поймать одну единственную рыбешку. Я умею спасаться от жары. Нью-Йорк, сэр, — вот лучший летний курорт по всей стране... Не ходите по солнцу, питайтесь с разбором да держитесь поближе к вентиляторам» [Там же].

Читатель может предположить, что этот нервный персонаж и в самом деле является любителем жарких дней в Нью-Йорке. Но почему ему не дает покоя брошенная вскользь фраза о каком-то Хардинге, который поймал форель в три фунта весом? Оказавшись на рабочем месте, «патриот столицы» в конце рабочего дня внезапно задремал. Новелла О. Генри называется «Сон в летнюю сушь», она, на первый взгляд, связана с обыденной жизнью. В первом микросюжете описана нестерпимая жара в большом городе, это завязка сюжета. «Патриоту столицы» можно было бы поехать за город и отдохнуть, но он предпочитает трудиться в офисе, заявляя, что лучшего места, чем Нью-Йорк в летнюю жару, быть не может.

Второй микросюжет овеян романтическим началом и отсылает нас к рыцарским романам. Само название новеллы вызывает ассоциации с названием комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Исключительная начитанность О. Генри известна, Шекспира он знал наизусть. Следы шекспировской «мифологической феерии» мы находим и в названии, и в эпиграфе, и в сентенции рассказчика («Леса звенели смехом эльфов, дриад и фей»), и в самой атмосфере дивного царства природы. Полагаем, что сама категория времени во второй части новеллы изображена в духе Шекспира как «синоним природы и естественного хода вещей» [Пинский, с. 57]. Во сне персонажу привиделись эпизоды его сватовства к мисс Мэри, когда он победил в турнире в честь прекрасной дамы и возложил на её

чело венка из роз. Это событие случилось пятнадцать лет тому назад в некоей горной местности, где в небольшом отеле подобралось весёлое общество: несколько студентов, художники и один молодой офицер флота. Они составили компанию хорошеньким девушкам, к которым, по заверениям рассказчика, можно применить слово «букет». Один из молодых людей, по имени Гейнс, в разговоре с мисс Мэри, которая считалась самой привлекательной девушкой, обмолвился, что знал одного оригинала, который уверял всех, что ему нравится Нью-Йорк летом, что там прохладно как в лесу, хотя, на взгляд Гейнса, «в это время там просто нечем дышать» [О. Генри, с. 89]. Но, услышав в ответ, что Мэри вместе с матерью собираются вскоре вернуться в город, Гейнс вежливо согласился, что, «если вдуматься, — летом и в городе есть немало приятных мест... и кафе на крышах» [Там же]. Для художественной манеры О. Генри характерен принцип подтекста. Гейнс понимает, что его реплика о духоте в Нью-Йорке не нашла отклика у Мэри, поэтому он попытался сгладить неловкую паузу фразой «кафе на крышах», подчиняясь таким образом настроениям девушки.

Однажды молодые люди устроили шуточный турнир в честь прекрасной дамы: «Они гарцевали на лесной поляне на низкорослых фермерских лошадках и ловили на острие копыта кольца от занавесок» [Там же]. За этим шуточным турниром наблюдали как постояльцы отеля, так и все сельские жители. Это комедийное действо происходило на фоне восхитительной природы. О. Генри буквально несколькими штрихами создает картину чарующего летнего полдня: «Синее-синее было в тот день озеро... прохладно и сухо, как лучшее вино, было дыхание густо-зелёного леса, долина внизу призрачно мерцала сквозь опаловую дымку. Белый туман от невидимого водопада смазывал зеленую верхушку рощицы на половине узкого ущелья. Молодежь веселилась, и веселилось молодое лето» [Там же, с. 88]. Мир природы, безусловно, в этом фрагменте передан глазами Гейнса. Фраза «На Бродвее такого не увидишь» могла принадлежать как повествователю, так и Гейнсу, который «обожал природу» [Там же, с. 89]. Вслед за Шекспиром О. Генри утверждал «природную стихийность возникшего и развивающегося любовного чувства» [Пинский, с. 58]. О. Генри так же, как и Шекспир, отстаивает право

свободного выбора спутника жизни. В шекспировской пьесе Гермия избирает Лизандра, несмотря на сопротивление её отца. У О. Генри Мэри выбирает Гейнса, а не сына миллионера Комптона, который тоже вознамерился одарить девушку венком из роз, но опоздал буквально на несколько минут. Мэри стояла на небольшом гранитном утёсе, как белое видение среди лавровых кустов, и, обращаясь к Гейнсу, назвала его доблестным рыцарем. Гейнс ответил ей, что «он всегда готов быть её рыцарем» [О. Генри, с. 88].

Новелле предпослан эпиграф: «Спят рыцари, ржавеют их мечи. Лишь редко-редко кто из них проснется и людям из могилы постучит» [Там же, с. 86]. Само название новеллы О. Генри намекает на обыденную жизнь. В завязке сюжета в первой части показана картина нестерпимой жары в большом городе, когда на призыв приятеля половить форель и немного передохнуть Гейнс категорически заявляет, что лучшего места в жару, чем Нью-Йорк, не может быть. Вторая часть отсылает читателя к рыцарским романам с мотивом прекрасной дамы и турниром, с клятвами рыцарей быть верными в служении даме сердца до конца дней. Сон Гейнса ассоциируется с мечтой, надеждой, любовью, воспоминанием как переживанием высшего порядка. Описание сна создает особую атмосферу возвышенной романтики. Все эти ощущения переходят к финальному акту — чтению письма от жены, которое ему среди множества других корреспонденций вручает клерк. Мэри отдыхает вместе с детьми на побережье и благодарит за возможность продлить пребывание там еще на месяц: «Мой милый, милый муж... ты всегда был верным рыцарем» [Там же, с. 91]. Письмо исполнено благодарности, признательности, сочувствия Гейнсу и сожаления, что ему приходится так много работать, «хотя ты уверяешь, что ты любишь город летом» [Там же]. Мэри добавляет: «Ведь ты всегда любил ловить форель» [Там же]. Но главным воспоминанием Мэри является событие пятнадцатилетней давности, когда он сказал ей, что хочет быть её верным рыцарем до конца дней.

О. Генри способен лишь краткими деталями раскрыть психологическое состояние Гейнса. Из мира высокой романтики сна главный герой, пробуждаясь, вновь оказывается в обыденной жизни. Но этот мир обыденности общечеловечен: семья, дети, насыщенные

проблемы бытия. Этот краткий рассказ о жизни двух людей наполнен оптимистическим смыслом. Здесь ощущается не только бытовое, но и бытийное. В комедии Шекспира мы обнаруживаем любовную историю, а у О. Генри — историю любви, имеющую продолжение. У обоих авторов воссоздан триумф любви. Л. Пинский подчеркивал, что «сфера комедии у Шекспира — это природная личная жизнь, природное желание человека и взаимоотношений между людьми, возникающими на основе этих желаний, венчаемых любовью, высшим голосом природы в человеческом сердце» [Пинский, с. 54]. Главный герой в комедии Шекспира, которого зовут Лизандр, по выражению Л. Пинского, «самоидеализирован», «он таков, каким он мечтает быть, каким он, влюбленный, чувствует себя способным быть (весь обожание, преданность, служение)» [Там же, с. 58]. В комедии Шекспира действие происходит в определенный краткий момент времени, а у О. Генри небольшими мизансценами передается и его развитие спустя пятнадцать лет. В комедиях Шекспира герой не может оказаться в разладе с собой. Так же и у О. Генри в новелле показана преданность возлюбленной и верность долгу. Новелла заканчивается красноречивым пассажем: человек, утверждавший, что Нью-Йорк — лучший летний курорт страны, зашел по дороге домой в кафе и выпил стакан пива, стоя под электрическим вентилятором: «Интересно всё-таки, на какую наживку ловил Хардинг», — сказал он, ни к кому, в особенности, не обращаясь» [О. Генри, с. 96].

Д. Святополк-Мирский в «Истории русской литературы», рассуждая о Лескове, сравнил его с О. Генри, который «изобрел множество удачных и неожиданных деформаций привычного смысла или привычного звучания» [Святополк-Мирский, с. 492].

Фраза повествователя в новелле О. Генри («Леса звенели смехом эльфов, дриад и фей») не принадлежит непосредственно Шекспиру, но дает общую характеристику ландшафта комедии «Сон в летнюю ночь». Эта фраза звучит у О. Генри во втором микросюжете в качестве пасторального фона события, случившегося пятнадцать лет назад. У Шекспира, по выражению Л. Пинского, «сочетание сказочного сюжета с реальным фоном вызывает ощущение гротеска» [Пинский, с. 93]. У О. Генри молодые люди, скачущие на низкорослых

фермерских лошадаках на турнире, посвященном прекрасным дамам, напоминают комическую интермедию с реалиями современного быта. Н. Пьеге-Гро в уже процитированной нами книге «Введение в теорию интертекстуальности» обратила внимание на то, что «дать определение интертекста значит с необходимостью предложить определенное преставление о письме и чтении, об их соотношенности с литературной традицией и литературной историей» [Пьеге-Гро, с. 44]. Французская исследовательница убеждена, что «интертекстуальность, таким образом, не открывает нам какое-то новое явление, но позволяет по-новому осмыслить и освоить формы эксплицитного и имплицитного пересечения двух текстов [Там же, с. 48]. Мы можем считать комедию Шекспира несомненным источником новеллы О. Генри и возможной, но не обязательной параллелью в изображении «типов человеческой натуры, вариантов единой Природы» [Пинский, с. 124]. Само название новеллы О. Генри ненавязчиво обращает внимание читателя на близость магистрального шекспировского сюжета с идеализацией естественного чувства любви у О. Генри.

Источники

О. Генри. Сон в летнюю сушь : собр. соч. в 3 т. Т. 2. М. : «Труд», «Слог», 1993.

Исследования

Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 256 с.

Карпов А. А., Степанов А. Д. От редакторов // Интертекстуальный анализ: принципы и границы : сб. науч. статей / под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2018.

Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М. : Советский писатель, 1989. 417 с.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. : Изд-во ЛКИ. 2008. 240 с.

Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1925. 4-е изд. Новосибирск : Изд-во «Свиньян и сыновья», 2009. 872 с.

Степанов А. Д. Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе // Интертекстуальный анализ: принципы и границы : сб. науч. статей. СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2018. С. 11–25.

Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. для студентов вузов. Изд. 3-е. М. : Высшая школа, 2003. 560 с.

1.2. Теория интермедиальности в отечественном литературоведении

Несмотря на то, что термин «интермедиальность» появился в научном обороте немецких литературоведов еще в 1980-е годы, в России его начали использовать только в конце 1990-х – начале 2000-х. До сих пор нельзя сказать, что наши ученые слишком увлечены исследованием этого феномена, тем не менее, число теоретических работ и примеров интермедиального анализа художественных произведений неуклонно растет. Появляются новые концепции и классификации, которые порой довольно сильно отличаются друг от друга.

Если в целом сопоставить работы отечественных и зарубежных ученых, то можно обнаружить, что их подходы не совпадают: наши исследователи, обращаясь к проблемам интермедиальности, как правило, говорят о синтезе или взаимодействии искусств, в то время как у иностранных авторов принято использовать понятие «медиа», поскольку оно, во-первых, более широкое, а во-вторых, подчеркивает не столько итоговый продукт творческой деятельности, сколько его способ передачи, будь то вербальный, визуальный или аудиальный каналы коммуникации.

В зарубежных исследованиях проблемы связей искусств относят к области *Interart Studies* и далеко не всегда вообще причисляют к интермедиальности. В нашей же науке интермедиальностью порой можно назвать практически что угодно, и это вносит немалую путаницу при обращении к этой области.

Весомый вклад в попытку разграничить понятия синтеза искусств и взаимодействия искусств и понять, где же здесь интермедиальность, предпринимала Н. В. Тишунина в своей работе «За-