

УДК 82.09 (2=Рус): 82.09 (7Сое)

DOI: 10.18413 /2408-932X-2015-1-3-18-28

Бардыкова И.В.

**«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»  
Ф. ДОСТОЕВСКОГО И «АМЕРИКАНСКАЯ  
ТРАГЕДИЯ» Т. ДРАЙЗЕРА: ОПЫТ  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА****Бардыкова Ирина Викторовна***кандидат философских наук, доцент,*

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

ул. Победы, 85, г. Белгород, 308015, Россия

*E-mail: IBardykova@bsu.edu.ru***АННОТАЦИЯ**

Статья включается в контекст актуальной литературоведческой дискуссии по проблеме интертекстуальности как смыслопорождения литературных текстов и обновения их интерпретации. В фокусе внимания – вопросы интертекстуальной поэтики, решаемые путем анализа романов Достоевского и Драйзера. Интертекстуальные связи выявляются на формальном и содержательном уровнях. Текст романа Ф.М. Достоевского по праву может рассматриваться как текст-предшественник, текст-источник, «претекст», присутствующий в «Американской трагедии» Т. Драйзера на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Определение форм этого присутствия в «младшем» тексте Драйзера, выявление «чужого» текста и его функций в составе анализируемого произведения является ключевой задачей данной статьи. При этом мы исходим из того, что интертекстуальное пространство включает в себя как собственно тексты литературных сочинений, так и устойчивые жанровые формы, сюжетные схемы, архетипические образы и образные формулы, а также «чужие» высказывания, связанные с тем или иным культурным кодом. Таким образом, предметом исследования предстают следующие интертекстуальные знаки: заглавия, отсылающие к другому произведению, эпиграфы, цитаты, аллюзии, реминисценции, переработки тем и сюжетов, т.е. те интертекстуальные «ссылки», которые сообщают о культурно-семиотических кодах, а также интенциях автора и включают данный текст в явные или скрытые диалогические коммуникации с другими текстами.

**Ключевые слова:** Достоевский; Драйзер; цитата; аллюзия; реминисценция; парафраз; интертекст.

UDC 82.09 (2=Рус): 82.09 (7Coe)

DOI: 10.18413 /2408-932X-2015-1-3-18-28

*Irina V. Bardykova***“CRIME AND PUNISHMENT”  
BY F. DOSTOEVSKY AND “AN AMERICAN  
TRAGEDY” BY T. DREISER: THE  
INTERTEXTUAL ANALYSIS****Бардыкова Ирина Викторовна***кандидат философских наук, доцент,*

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

ул. Победы, 85, г. Белгород, 308015, Россия

*E-mail: IBardykova@bsu.edu.ru*

## Abstract

The problem of intertextuality is comparatively new for literary Russian studies. The article dwells upon different elements of intertextual poetics. Intertextuality determines meaning-generation that broadens the context of interpretations. We want to speak about the most topical aspects of Dostoevsky's legacy in comparison to Dreiser's "An American Tragedy". Intertextual elements are represented both semantically and structurally on the different levels of Dreiser's novel. Dostoevsky's text is considered as "pre-text", a source and parent of "elder" text. The main problem of the article is to identify the main forms of presence of Dostoevsky in Dreiser's novel and to determine their functions. It is possible through a special approach. We adhere to the position that the intertextual area includes different elements: settled forms of representative (genre form, plot elements, archetype constructions and images), and slice of other messages pertaining to cultural code and partaking to author. Moreover, there are many intertextual signals like titles, epigraphs, quotations, allusions, reminiscences, referring to cultural and semeiotic code and author intentions. Thus, it includes this manifest text in implicit and explicit dialog communication with another text.

**Key words:** Dostoevsky; Dreiser; quotation; allusion; reminiscence; paraphrase; intertext.

Проблема интертекстуальности – одна из самых приоритетных и дискуссионных в современных гуманитарных исследованиях. Существует довольно много подходов к феномену интертекстуальности, которые предложены различными исследователями, базирующимися на разных философских основаниях и фундаментальных концептах (Ю. Кристева, Р. Барт, Р. Лахманн, Ж. Лакан, М. Риффатерр, Ж. Женетт, Ж. Старобински, К. Stierle и др.). Нет единства взглядов и на терминологию, связанную с типами межтекстовых контактов и отношений. Не случайно Р. Лахманн констатирует, что «дисциплинировать понятие “интертекстуальность” чрезвычайно затруднительно, его поливалентность, кажется, не поддается редукции» [9, с. 59]. Так, например, Карлхайнц Штирле убежден, что «под интертекстуальностью не следует понимать лишнюю значения и интенции отсылку к другому тексту» [11, s. 15]. С его точки зрения, интертекстуальность – это процесс ассимиляции, транспозиции и трансформации чужих знаков. Данную позицию разделяет и Жива Бен-Порат [8, p. 105-128] Перечисляя приемы внедрения чужого текста в манифестный текст (цитата, аллюзия, реплика, вариация, реминисценция), определяя их как «важную методическую предпосылку интертекстуального анализа», он привлекает особое внимание к исследованию «установленных с их помощью специфических отношений между текстами, т.е. текстуальной интерференции» [8, p. 106]. Другой теоретик, Паризье Плотель, разделяя интерпретацию межтекстовых связей в работах М.М. Бахтина и его идею о том, что «текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)», заметил: «Каждый текст отражает бесконечное эхо других текстов, участвуя в создании текстовой ткани самой культуры» [10, p. XV].

Большинство исследователей, однако, сходятся во мнении, что интертекстуальность подразумевает установку на «моделирование адресата как носителя общей с адресантом памяти» [6, с. 69], а любой текст воспринимается как интертекст, что стимулирует фи-

лологов к поиску претекстов, выходящих из истории в область «большого времени». По замечанию Н.А. Николиной, «художественное произведение приобретает необходимую смысловую полноту только благодаря его соотнесенности и взаимодействию с другими в общем межтекстовом (интертекстуальном) пространстве культуры» [5, с. 223], в котором текст оказывается «мозаикой цитат» (Ю. Кристева), «эхокамерой» (Р. Барт), сохраняющей «чужие звуки», «палимпсестом» (Ж. Женетт), где новые строки появляются поверх существовавших.

Текст романа Ф.М. Достоевского по праву может рассматриваться как текст-предшественник, текст-источник, «претекст», присутствующий в «Американской трагедии» Т. Драйзера на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Определение форм этого присутствия в «младшем» тексте Драйзера, выявление «чужого» текста и его функций в составе анализируемого произведения является ключевой задачей данной статьи. При этом мы исходим из того, что интертекстуальное пространство включает в себя как собственно тексты литературных сочинений, так и «устойчивые жанровые формы, сюжетные схемы, архетипические образы и образные формулы, «чужие» высказывания, связанные с тем или иным культурным кодом» [3, с. 225]. Таким образом, предметом исследования предстают следующие интертекстуальные знаки: заглавия, отсылающие к другому произведению, эпиграфы, цитаты, аллюзии, реминисценции, переработки тем и сюжетов, т.е. те интертекстуальные ссылки, которые сообщают о культурно-семиотических ориентирах и интенциях автора и включают данный текст в явные или скрытые диалогические коммуникации с другими текстами.

Как уже отмечалось, интертекстуальные соответствия обнаруживаются в структурной технике произведений, способах конструирования целостной композиции. Такой тип межтекстового взаимодействия Н.А. Фатеева называет «интертекстуальным заимствованием приема» [7, с. 156], а Н.А. Кузьмина,

И.П. Смирнов, А.К. Жолковский – «структурной цитатой», «структурной цитацией». Межтекстовые аналогии и параллели на структурном уровне романов Достоевского и Драйзера проявляются в их рамочных конструкциях, в обязательности/факультативности компонентов, придающих произведениям характер завершенности и усиливающих их внутреннее единство.

Так, в заголовочном комплексе каждого романа отсутствуют подзаголовки, посвящение и эпитафия (как правило, являющийся цитатой). Тексты произведений не снабжены предисловиями, создающими «горизонт ожидания», послесловиями и примечаниями. Но оба романа разделяются на части, главы которых не имеют конкретных названий, их заменяет нумерация; а внутри каждой части они располагаются по мере нарастания напряженности страданий персонажей. Роман Достоевского завершается «Эпилогом», в роли которого у Драйзера функционирует финальная глава «Воспоминание» – единственная в «Американской трагедии» имеющая авторское обозначение. Существенен и тот факт, что вслед за Достоевским Драйзер выбрал для своей книги не внешне нейтральное, «техническое» заглавие, а ориентирующее читателя в проблематике произведения и авторской оценке происходящего.

Интертекстуальность, «структурная цитация» проявляет себя как в «соприсутствии» однородных (инвариантных) фабульных элементов, сюжетных ходов, схем, коллизий, так и в сходных композиционных мотивах-функциях, в конструировании системы персонажей вокруг главного героя. Соотнесение рассматриваемых романов порождает «двойников» как на уровне сюжета, так и на уровне «текст–текст». «Двойникам» Родиона (Лужину и Свидригайлову) соответствуют «двойники» Клайда, в которых он отражается многократно: двоюродный брат Гилберт, продавец Уолтер Диллард, владелец магазина Орин Шорт, отчасти и Роберта Олден. В структуре романа Драйзера образ отца-неудачника Эйсы Гриффитса проецируется на Семена Мармеладова, а матери Клайда

Эльвиры – на образ Пульхерии Александровны Раскольниковой. Своеобразным «двойником» Лужина выступает богатый дядя Клайда, Сэмюэл Гриффитс.

Уже само заглавие романа Достоевского, концептуально соотносимое с романом Драйзера, стало импульсом развертывания драйзеровского текста. Исходный текст задал американскому писателю доминантную для межтекстового взаимодействия проблематику. Развертывание нового смыслового измерения найденной предшественником проблемы заявило о себе рядом интерверсий, инвариантных тем и сюжетных ситуаций. Если заглавие романа Достоевского с полным основанием может быть отнесено и к роману Драйзера, то роман Достоевского можно озаглавить «Русская трагедия». Трагедия драйзеровского Клайда Гриффитса представляет собой путь от преступления к наказанию, но путь специфически американский, связанный с особенностями национальной идеологии, психологии, менталитета: это путь от мифологемы «американской мечты» к «американской трагедии».

В отличие от Раскольникова Клайд не является героем-идеологом, но он – законное и естественное порождение «мечты», без которой нельзя осознать его трагедию как типично американскую. Как показал Драйзер, просветительская идеологема «американской мечты» выхолостилась к концу XIX века до понятий, ставших синонимическими: «деньги», «успех», «желание», «власть». Вся питаемая «мечтой» социальная мифология о «земле обетованной», о равных возможностях для всех американцев прочно утеснилась в сознании протагониста.

Преступлениями стали не только совершенные убийства, но и раскольниковская теория «крови по совести», и «американская мечта» Гриффитса, подчиненные ложным целям. В связи с этим отнюдь не случайна перекличка «американской мечты» Клайда с мечтой «русского мальчика», глубина и степень приращения смысла которой раскрывается по мере разрешения одной из центральных оппозиций: Россия – Америка, вы-

ходящей далеко за рамки «топографической поэтики». (Вспомним фразу Лужина «прогуляться в Сибирь» (6, 228) как метафорическую замену «отправиться на каторгу»). У Раскольников, совершившего убийства, зреет идея побега в дальнюю и свободную «страну мечты»: «Лучше совсем бежать... далеко в Америку» (6, 100). Этот же совет дает ему и Свидригайлов (6, 373), ранее предлагавший Дуне совместное бегство в Америку (6, 215). Но когда Свидригайлов говорит Соне: «...в Америку уеду», то оказывается, что на разных значениях одного слова строится «игра», в которой главным становится «код иносказания» – метафора самоубийства, помещенная в «американский» контекст. Две метафоры пространственной ориентации сближаются как эквивалентные словообразы, указывающие не на движение к географической цели, а на движение к отрицательному ориентиру – на каторгу и смерть.

Раскольников, человек мощного интеллекта и личного подполья, оказался способен (хотя и поздно) увидеть гибельную сущность своей «мечты»: испытать себя, «перешагнув через труп, через кровь» (6, 200), потому и оценивает ее как «безобразную» и «проклятую». Мечтами живут в художественном мире «Преступления и наказания» и другие персонажи (Семен Мармеладов, Катерина Ивановна), в понимании которых «мечта» – это «мираж» (6, 206), «сказка» (6, 364), «чары, колдовство, наваждение» (6, 50). «Все мираж», – заявит Родион приставу следственных дел.

Мотив сказки (как синонима мечты) станет сквозным в романе Драйзера и получит конкретное уточнение: сказки из сборника «Тысяча и одна ночь», прочитанного Клайдом в тюрьме. Как и Раскольников, дважды упомянувший во время «психологической дуэли» с Порфирием Петровичем о «находке клада» (6, 195), герой Драйзера мечтает о чуде – собственном джине, «возникающем в виде дыма от таинственного кувшина при случайном прикосновении к лампе Аладдина» (9, 53) и обеспечивающем появление клада – «внезапного сказочного богатства»

(9, 11). А «воплощением сказочной мести» (9, 439) должна стать богатая Сондра Финчли. (Адвокат Джефсон квалифицирует данную ситуацию: «Сказка Шехерезады – чаровница и очарованный – 9, 301).

Функция рассматриваемой ситуации состоит в установлении отношения контраста с предшественником. Раскольников не очарован богатством, не грезит о нем, более того, намеревался жениться на «хворой дурнушке» (6, 177), «экзальтированной бесприданнице» (6, 166). Воображение же Клайда питается сказочными сюжетами, и постоянное использование сказочного мотива подчеркивает инфантилизм Гриффитса, его низкий интеллектуальный уровень, нежелание и неготовность идти по пути духовного совершенствования. Он (как и Родион) отверг Бога и глух к его увещаниям. Находясь в тюрьме, сын проповедников начинает задумываться о Боге как «сверхъестественной личности» (9, 425), о вере и бессмертии души, о том метафизическом невидимом мире высших первоначал, который не оберег его, неверующего, от содеянного зла. По сути, он задает себе раскольниковские вопросы: «Кто он, в конце концов? Что он, в сущности, собой представляет?» (8, 204). «Правда ли, что есть жизнь за гробом? Верно ли, что он спасен?» (9, 451). Но бесспорно то, что в рассуждениях Клайда о запредельном, сверхфизическом мире, гарантирующем бессмертие души, о Христе, сознательно и свободно взошедшем на Голгофу, превалируют однозначно-линейные объяснительные схемы.

Рассудочному сознанию Гриффитса, находящемуся в плену у самых плоских мировоззренческих стереотипов, не под силу постичь метафизические смыслы. Для него собственное преступление не является таковым, это нечто загадочное, таинственное, непроницаемое для осмысления и анализа. Мысль о несостоявшейся «метафизической робинзонаде» Клайда подтверждается книгой Д. Дефо, подаренной ему адвокатом Николсоном, приговоренным к смерти за отравление богатого старика. Ее заглавие «Робинзон Крузо» функционирует в качестве одной из многих

«точечных цитат» (термин М.Ю. Беляковой).

В тюремных главах романа Драйзера появляются мотивы дьявольского искушения, неодолимой силы, толкающей на преступление, наличествующие и в романе русского писателя. Обращаясь к Соне, Раскольников вопрошал: «...это ведь дьявол смущал меня? а? <...> и сам знаю, что меня черт тащил <...> А старушонку эту черт убил, а не я». Соглашаясь с ним, «вечная Сонечка» отвечала: «От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал» (6, 321, 322). Этот же мотив дьявольского замысла подразумевается и в словах Порфирия Петровича: «Тут дело фантастическое, мрачное <...> на преступление словно не своими ногами пришел (6, 348).

Мотив «коварного и страшного соблазна» (9, 29) возникает в сцене обдумывания Клайдом будущего убийства, когда он слышит чей-то тихий голос, подсказывающий ему способ избавления от беременной возлюбленной: «...в его мозгу внезапно возникла мысль (что это – дьявольский шепот? Коварное внушение злого духа? <...> он и Роберта плывут в лодке, и лодка опрокидывается <...> вот и выход! Как просто разрешилась бы эта головоломная, мучительная задача!» (9, 27). Здесь скрытая реминисценция на слова Раскольникова «Не рассудок, так бес» (6, 60), которого подталкивала к дворницкой, где лежал топор, такая же «невидимая, неведомая сила». Клайд и Раскольников прислушались не к воззваниям Христа, а к коварному зову искусителя, духа разрушения и гибели.

Тема энергии разрушения как производного от дьявола («таинственного некто» – 9, 56) становится лейтмотивом в описаниях сложного психологического состояния обоих персонажей перед преступлением. Их внутренняя, интроспективная характеристика ассоциируется с метаниями, сомнениями, периодическими отказами от принятого решения. «Перед ним вдруг предстал некий коварный, дьявольский замысел, таившийся в его душе, чудовищный, но властный, коварный, но манящий, дружелюбный, но жестокий; он предоставлял Клайду выбор между злом, грозившим ему гибелью (несмотря на

его сильнейшее сопротивление), и другим злом, которое хотя и наполняло его душу отвращением и жгучим ужасом, но все же обещало впереди свободу, успех и любовь» (9, 53). Думается, что это парафраз цитат из романа Достоевского, построенных на мотиве наваждения, отмеченного печатью демонического соблазна.

Как и Родион, Клайд пытается размышлять по поводу «таинственных и страшных желаний», сил зла, вырывающихся из темных глубин человеческой природы. Неожиданно он обнаруживает в себе «какую-то темную, первобытную часть своего “я”, от которой не в силах ни отречься, ни бежать...» (9, 53). В словаре Достоевского эта «часть своего “я”» именуется подпольем. В тезаурусе Драйзера это понятие отсутствует, но говоря о «худшем и слабейшем “я”» (9, 53), о «втором, темном “я”» (9, 62) своего героя, американский писатель создает образ «огромного зала», ассоциирующегося не с природно-социальным континуумом, а с подсознанием Клайда: «Фу, какая трусость! Какое малодушие! <...> Ты должен сделать выбор! И потом – действовать. Ты должен! Должен! Должен! Так закончил голос, глухо раздававшийся откуда-то из дальнего угла огромного зала» (9, 56).

Драйзер (как и Достоевский) соотносит убийство с «приступом темного безумия» (9, 83). Осознав (наряду с Раскольниковым) «паралич воли и мужества», Клайд «погружается в глубины собственного “я”» (9, 81), чтобы обрести в них «дьявольскую, неугомонную и все же подавленную жажду действовать – действовать – действовать» (9, 83). Таким образом, преступление осознается Драйзером в русле его интерпретации Достоевским как акт «люциферического» самоутверждения.

Идея «темного безумия» усиливается в романе Драйзера природным образом птицы как вестника смерти и лейтмотивом крика этой «зловещей, таинственной, дьявольской птицы» (9, 85), постоянно преследовавшей Клайда. Это, на наш взгляд, своего рода парафраз ситуации с фантомным «подземным

человеком», «призраком, явившимся из-под земли» (6, 254), который едва не свел Раскольникова с ума. Звуковой образ «странно кричащей, неведомой, окаянной птицы» (9, 82), перелетающей от одного мертвого дерева к другому, выполняет несколько важных функций. Он служит предупреждением герою по поводу его «злосчастного замысла» (9, 82), как бы демонстрирует протест самой природы против содеянного им и предвещает смертный приговор. Возникает цепочка эпитетов, характеризующих крик: «резкие», «холодные», «пронзительные», «металлические», «презрительные», «бьющие по нервам», «потусторонние» звуки пугали Клайда: «Никогда в жизни он не слышал, чтобы так кричала птица <...> Но другие ее не слышали» (9, 46-47). Описание крика птицы, которую никто, кроме Клайда, не слышал, корреспондирует с галлюцинациями Родиона, которому в бредовом состоянии кажется, что его разбудили «ужасные крики» якобы избиваемой хозяйки.

О «сетях дьявола» Клайда неоднократно предупреждала мать, о «Люцифере – дьяволе с адской злобой» (9, 416) говорил с ним преподобный Мак-Миллан. Тема дьявола вторгается в повествование и в сцене суда, в выступлении следователя Хейта: «По правде говоря, я еще не видел случая, который бы так походил на дьявольское преступление» (9, 98). Однако своей кульминации она достигает в сцене перемещения Клайда из суда в тюрьму. Здесь «дьявол» отождествляется с самим Гриффитсом. Какой-то молодой лесоруб из «шумной, злобно-насмешливой, угрожающей» толпы громко крикнул ему: «Ну, погоди, дьявол, ты еще закачаешься на веревке» (9, 172). Данный эпизод – парафраз сцены на перекрестке, куда Раскольников явился для публичного покаяния, но толпа встретила его «насмешливо-издевательскими криками» (6, 405).

Симптоматично, что оба произведения спроецированы на античную и библейскую

традиции. И Достоевский, и Драйзер используют (в целях сравнения и уподобления) имена мифологических, античных, библейских героев. Эти имена функционируют как «точечные цитаты», усиливающие семантическую емкость образов и символов. При этом круг имен у Достоевского уже, чем у Драйзера. У Достоевского – Ахиллес, Ликург, Солон, Христос, Иоанн, Лазарь, Соломон, Авраам, Магомет. У Драйзера – Гомер, Ликург, Приам, Немезида, Афродита, Вакх, Крез, Ева, Адам, Христос, Авессалом, святые Бернар, Симеон, Петр Отшельник. Драйзер транспонирует в свой текст только два имени: Христос и Ликург, меняя значение и функцию последнего. Ликург у Достоевского – имя легендарного законодателя Спарты, а у Драйзера – вымышленное название реального городка Кортленд в штате Нью-Йорк. (Кроме того, названия целого ряда других городов являются топонимами античного происхождения: Сиракузы, Гомер, Итака, Утика, Троя). Степень концентрации библейских цитат у Драйзера выше, библейский цитатный слой плотнее. В самом тексте романа цитаты либо атрибутируются, либо нет. Преобладают цитаты (явные и неявные, точные и неточные) из Псалтыри, парафраз строк псалмов и апостольских Посланий. В XXXI главе даже создана «мозаика цитат», состоящая из восемнадцати прямых цитат, источником которых служит Библия. Взятые вместе, они создают особое семантическое поле: молитва – исповедь – грех – страдание – покаяние.

Говорить о цитатности как интертекстуальном знаке межтекстовых взаимодействий можно и в связи с описаниями поведения, состояния драйзеровского героя до, во время и после убийства. Здесь мы имеем дело с реминисцентными схемами «живого трупа» («жизни после смерти») и «сумасшедшего» («бесноватого»), которые сопровождаются цитатами и аллюзиями на «Преступление и наказание».

Раскольников	Гриффитс
«...ум его как бы померкал мгновениями, а тела своего он почти и не чувствовал на себе» (6, 61) «Мучительная, темная мысль поднималась в нем, - мысль, что он сумасшествует...» (6, 96) «он смотрел как совсем сумасшедший» (6, 246)	«...мысли об убийстве потрясли и едва не расстроили его не слишком устойчивый рассудок» (9, 30) «Взгляд его стал напряженным, почти безумным <...> это был взгляд человека, стоящего на грани помешательства» (9, 38) «безумный замысел» (9, 33) «он находился в состоянии почти полного умственного расстройства» (9, 122)
«нет у него более воли» (6, 52) «упадок воли и рассудка» (6, 58)	«болезненная слабость своей шаткой и крайне изменчивой воли» (9, 56) «...его постиг внезапный паралич воли и мужества» (9, 83)
«слишком уж ослабели нервы» (6, 8) «Он дрожал как лист» (6, 50) «Нервная дрожь его перешла в какую-то лихорадочную; он чувствовал даже озноб» (6, 45) «с замиранием сердца и нервною дрожью» (6, 7)	«Нервы Клайда были натянуты до предела» (9, 93) «Но почему так дрожат колени» (9, 68) «Только бы колени и руки не дрожали так» (9, 65) «И вдруг он задрожал всем телом» (9, 81) «...по всему телу волной пробежала холодная нервная дрожь» (9, 50)
«...на такой жаре ему становилось холодно» (6, 45) «как будто мороз прошел по спине его» (6, 52) «на спине похолодело, и сердце на мгновение как будто замерло» (6, 209) «страшный холод обхватил его» (6, 71)	«его пронизало ледяным холодом» (9, 81) «Эта мысль пронизывала его, как порыв ледяного ветра» (9, 33) «...и ледяной холодок пробегал у него по спине, проникая в сердце и в мозг» (9, 159) «у Клайда все холодеет внутри» (9, 170)
«смутно и темно на душе» (6, 49)	«приступ темного безумия» (9, 83) «Душевное оцепенение означало столбняк или судорогу» (9, 83) «В глубине его души холодный мрак» (9, 133)
«...меня от одной мысли наяву стошнило и в ужас бросило» (6, 50)	«испытывал болезненную слабость и тошноту» (9, 340) «подавлен безмерным ужасом» (9, 173)
«страх, как лед, обложил его душу, замучил его, околел его» (6, 91)	«Все в нем околелело, застыло: и душа, и тело» (9, 137)
«дрожа, как загнанная лошадь» (6, 90)	«прислушивался, как загнанное животное» (9, 150)
«панический страх» (6, 120)	«приступы паники» (9, 146)
«воспаленный взгляд» (6, 171) «помертвевшие глаза» (6, 209)	«измученные, несчастные, воспаленные глаза» (9, 171) «глаза остекленели» (9, 137)



Как видим, описывая «душевный модус» и психологическое состояние преступника, Драйзер интегрирует в художественное пространство своего произведения так называемые «неполные», «осколочные», «косвенные» цитаты, или «микрочитаты» (Н. Фатеева), которые образуют единое интертекстуальное поле данных глав. Аллюзии и реминисценции тоже «сохраняют память» о «чужом тексте», которая коррелирует с культурно-языковой компетенцией автора и читателя.

Большинство аллюзий в «Американской трагедии» – сюжетообразующие, тематически значимые элементы, выступающие в качестве интертекстуальных включений. С их помощью вводятся кардинальные темы преступления, страдания, раскаяния, наказания, «живого трупа», болезни, психической неустойчивости, паралича воли, «душевной пытки», искушения, которые организуют смысловое содержание романа. Но есть и целый ряд фрагментарно значимых аллюзий, важных для определенного участка текста и образующих второстепенные мотивы («мертвого холода», «мертвящей тоски», «панического страха», «душевного столбняка», «безмерного отчаяния», трусости, «слабеющего мужества»). Они порождают в романе Драйзера новые ассоциативно-семантические микроструктуры.

Обратимся к интересному примеру интертекстуальной трансформации, связанной с водой – древним универсальным символом чистоты, плодородия, источника самой жизни. Тема воды – одна из доминантных в проблемно-тематическом комплексе романа Достоевского. Но вода – это и сквозной образ, соотносимый с «Северной Венецией» (как городом, стоящим на воде и окруженным ею), и с образами Раскольникова, Свидригайлова, Марфы Петровны.

Данную образную цепочку составляют: кухонное ведро воды, в котором «убивец» вымыл руки и «бесовский топор», канал с грязной водой и несостоявшимися утопленниками Афросиньюшкой и Родионом, «черная» Нева как способ «поквитаться с жиз-

нью» для Сони, купальня, ставшая возможной причиной смерти Марфы Петровны, две девочки из предсмертного сна Свидригайлова: четырнадцатилетняя «оскверненная» утопленница и пятилетняя «камелия», пострадавшая во время наводнения, кровь, льющая, «как водопад» (6, 400). Во всех этих случаях вода – сила разрушительная.

Позитивный смысл образа раскрывается в красочном сне-грезе, в котором странствующий с караваном Раскольников утоляет жажду «чудесной-чудесной» водой холодного ключа. Мотив воды как символа «живой жизни» и способа исцеления звучит и в сценах допросов Родиона («Водицы бы вам, голубчик, испить» – 6, 264). Позднее он сопрягается с мотивом воздуха-свободы («Вам теперь только воздуху надо, воздуху» – 6, 351). Аллюзией на это заявление Порфирия звучит совет Николсона Клайду: «Старайтесь побольше наглотаться свежего воздуха» (9, 406). Таким образом, тематическая линия «дыхания-воздуха» сопутствует образам обоих героев, а концептуальный «метатроп» (Н.А. Фатеева) «вода – жизнь – воздух – дыхание» соединяет художественные миры Драйзера и Достоевского.

У Драйзера главной топографической реалией стал озерный край. Прогулки на озера, бухты, заливы, тихие заводи, ставшие любимым местом отдыха – местная традиция. Но для Роберты Олден поездка на озеро Большая Выпь обернулась трагедией. Так, благодаря интертекстуальной трансформации само словосочетание «прогуляться на озера» (также как «прогуляться в Сибирь», «уехать в Америку») обрело негативную коннотацию.

Примером межтекстового взаимодействия является и мотив нераскаянности, интегрирующийся в роман Драйзера. Мрачная нераскаянность Раскольникова интертекстуально проявляется в мотиве нераскаянности Клайда. Но если раскаяние все-таки наступает Родиона на каторге, где он сумел осознать преступление как иносформу смерти и предельную степень греха, то Гриффитс даже в предсмерт-

ном письме не написал ни слова о раскаянии, считая, что электрический стул – слишком суровое наказание, значительно превышающее масштабы «несчастливого случая». В результате в одном семантическом ряду оказываются: преступление – «Дом смерти» («каземат убийц» в Оберне) – камера – страшная «Та дверь» – нераскаянность – «Тот стул» – шлем на голове, через который пропускают ток, – смерть-наказание.

Маркерами интертекстуальности являются также реминисценции, связанные с эмблематикой смерти. Самые обыденные предметы, став орудиями преступления, обретают у Драйзера (как и у Достоевского) символическую отмеченность. Топор убивает двух женщин и неродившегося ребенка Лизаветы, а также «раскалывает» сознание антигероя. Удар фотоаппаратом – причина смерти беременной Роберты и ее ребенка. Электрический стул оказывается голгофой для Клайда. Реминисценции сигнализируют здесь о сходном для обоих романистов христианском представлении о грехе как синониме бесплодности, неспособности рожать жизнь, бессилии.

Таким образом, проанализированные приемы интертекстуальной поэтики убеждают в том, что роман Драйзера обладает «памятью текста» (Ю.М. Лотман) и между двумя произведениями возникают диалогические отношения, побуждающие находить закономерные и случайные межтекстовые скрещения.

Проделанный нами анализ показал, что говорить о полной художественной реализации (на сюжетно-композиционном и образном уровнях драйзеровского романа) «кода» Достоевского – явное преувеличение. Слишком разными были мировоззренческие парадигмы авторов. Однако есть все основания утверждать, что установка на интертекстуальность выявляется, интертекстуальная связь между обоими романами существует, и анализ факторов межтекстового взаимодействия обоснован.

«Преступление и наказание» – базовый текст, с опорой на который создавался текст «Американской трагедии», не снимавший авторитетности претекста. Драйзер выбрал

ракурс углубления исходной перспективы текста-источника, задавая при этом национально обусловленный угол смещения культурной проекции. Моделирование собственного художественного мира осуществлялось им с помощью сложной системы идентификаций, оппозиций, трансформаций и маскировки текста Достоевского.

Между романами установились отношения эквивалентности по разным параметрам их организации: структуре сюжетных ситуаций, проблемно-тематическим слагаемым, композиционным принципам, «мотивному каркасу». Интертекстуальное сближение основывается на присутствии в них образов-двойников, образов-мотивов, активно участвующих в маркировке интертекстуального поля, образов-символов, аккумулирующих в себе смысловой потенциал «младшего» текста.

Для воплощения своего художественного задания Драйзер инкорпорирует в свой текст-реципиент цитаты (явные, скрытые, полные, усеченные), аллюзии, реминисценции, инвариантные сюжетные ситуации и мотивы. «Американской трагедии» свойственна «конструктивная интертекстуальность» (И.П. Смирнов), высокая аллюзивная нагруженность, отсылающая к роману Достоевского. При этом такие индикаторы «старшего» текста, как цитаты, аллюзии и реминисценции в подавляющем большинстве реализуются в авторской речи и в гораздо меньшей степени в речи персонажей (их диалогах и внутренних монологах).

Оба романа относятся к корпусу сильных, «ядерных» [4, с. 53] текстов. Испытанные временем, имеющие непреходящее значение, они закономерно стали центрами «интертекстуального излучения» не только для своей национальной культуры, но и для всей мировой литературы.

*Статья выполнена в рамках проекта РГНФ «Интертекстуальная поэтика русской художественной прозы XIX–XXI веков и теоретические основы интертекстологии» № 15-34-01013.*

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л.: Наука, 1972-1991. Т. 6. Все цитаты приводятся по данному изданию с указанием в круглых скобках тома и страницы.
2. Драйзер, Т. Американская трагедия // Драйзер Т. Собр. соч.: В 12 тт. М.: Правда, 1973. Т. 8. Т. 9. Все цитаты приводятся по данному изданию с указанием в круглых скобках тома и страницы.
3. Жолковский, А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука; Восточная литература, 1998. 428 с.
4. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М.: Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. 272 с.
5. Николина, Н.А. Филологический анализ текста. М.: ИЦ Академия, 2003. 256 с.
6. Смирнов, И.П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 191 с.
7. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
8. Ben-Porat, Ziva. The Poetics of Literary allusion // Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1976. № 1. Pp. 105-128.
9. Lachmann, R. Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism. Univ. of Minnesota Press, 1997. 470 p.
10. Plottel, Parisier. Introduction // Intertextuality – New Perspectives in Criticism. N.Y., Literary Forum, 1978. Pp. XI-XX.
11. Stierle, Karlheinz. Werk und Intertextualität // Dialog der Texte. Wien, 1983. S. 7-26.

**REFERENCES:**

1. Dostoevsky, F.M. *Crime and Punishment*. Leningrad: Science, 1972-1990, Vol. 6. All quotations are from this publication, with volume and page in brackets.
2. Dreiser, T. *An American Tragedy*. Moscow: Pravda, 1973, Vols.8 and 9. All quotations are from this publication, with volume and page in brackets.
3. Zholkovsky, A.K. *Wandering Dreams, and Another Works*. Moscow: Nauka: Vostochnaya literatura. 1994. 428 p.
4. Kuzmina, N.A. *Intertext and its Role in the Processes of Evolution of Poetic Language*. Moscow: LIBROKOM, 2009. 272 p.
5. Nikolina, N.A. *Philological Textual Analysis*. Moscow: Academia, 2003. 256 p.
6. Smirnov, I.P. *Production of Intertext: the Elements of Intertextual Analysis with Examples from Pasternak's Work*. St. Petersburg, Linguistic Center of SPSU, 1995. 191 p.
7. Fateeva, N.A. *Counterpoint of Intertextuality, or Intertext in the World of Texts*. Moscow: Agar, 2000. 280 p.
8. Ben-Porat, Ziva. The Poetics of Literary Allusion. *Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature*. № 1. 1976. Pp. 105-128.
9. Lachmann, R. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Univ. of Minnesota Press, 1997. 470 p.
10. Plottel, Parisier. Introduction. *Intertextuality – New Perspectives in Criticism*. N.Y., Literary Forum, 1978. P. XI-XX.
11. Stierle, Karlheinz. Werk und Intertextualität. *Dialog der Texte*. Wien 1983, S. 7-26.