

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРМЕДИЙНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ М. КУЗМИНА «ЛЮБОВЬ ЭТОГО ЛЕТА»

Дмитриева Ю. Л.

В современной филологии актуальными остаются междисциплинарные исследования, направленные на изучение культурно-исторической информации эпохи, а также «культурно-исторического опыта создателя текста» [6, с. 135]. В поэтическом цикле М. Кузмина «Любовь этого лета» находим следующие связи: «литература – литература» и «литература – музыка».

Отметим, что первый тип связи квалифицируем как интертекстуальность, т.е. конструкцию «текст в тексте». Она создаётся «с помощью разного рода цитатных включений, соотносимых с авторскими или неавторскими прецедентными текстами» [5, с. 56]. Одним из маркеров интертекстуальности, которую Н. В. Петрова определяет как интересубъективную, является включение в текст произведения имён героев и авторов претекстов или названий данных текстов. Так, в фрагменте художественного произведения *Как милый вздор комедии звенящей / Иль Мариво капризное перо* [3] связь текста М. Кузмина с претекстами французского писателя XVIII века эксплицирована как антропонимом *Мариво* [2], так и лексемой *перо*. За ней закреплено значение «символ искусства писателя, писательского труда» [1, с. 825]. В другом примере *Твой нос Пьеро и губ разрез пьянящий / Мне кружит ум, как «Свадьба Фигаро»* [3] интертекстуальные связи объективированы названием претекста – «Свадьба Фигаро». Одной из основных черт комедии считается её оптимизм, который проявляется в том, что в этой комедии «изображён конфликт между третьим сословием и дворянством» [4, с. 133]. Антропоним *Пьеро* интерпретируем как атрибутивное указание на автора претекста – французского драматурга Пьера Огюстена Бомарше. *Портретное описание, реализованное в анализируемом тексте, квалифицируем как интермедийные связи с портретом Бомарше, гравированным в Лейпциге Геданом (М. Барро Пьер Огюстен Бомерше. Его жизнь и лит-ная дея-сть)*

Таким образом, включение в текст оригинального авторского произведения имён главных героев и авторов претекстов, а также названий предшествующих текстов создаёт взаимодействие нескольких художественных текстов, объединяя их в единое культурно-историческое информационное поле. Кроме того, в проанализированных примерах связь выстраивается в рамках одного семиотического ряда, или кода (в терминах Н. В. Тишуниной).

Если же связь устанавливается между разными семиотическими рядами, то она квалифицируется исследователями как интермедийность. «Это наличие в художественно-тексте таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [8]. Элементы невербального претекста могут вербализоваться в тексте художественного произведения, отсылая читателя к определённом виду искусства. «Эти элементы можно уподобить цитатам, поддающимся идентификации» [7, с. 8], т.е. они рассматриваются как текст, или любая совокупность знаков передающая связную информацию (см. работы Р. Барт, Ю. Кристевой Н. В. Петровой, Н. В. Тишуниной и др.). Кроме того, такие элементы вербализуются лексическими единицами, указывающими на доминирующую модальность восприятия или значимый признак, позволяющий идентифицировать вид искусства.

В примере *Горели свечи, тёплый дождь, чуть слышен, / Стекал с деревьев, наводя дремоту, / Пезарский лебедь, сладостен и пышен, / Венчал малейшую весельем ноту* [3] реализуется связь литература – музыка. Лексема *нота* квалифицируется как указание на музыкальное произведение. За данным звуко-буквенным комплексом закреплено несколько значений с семей «принадлежность к музыке». Во-первых, под словом *нота* понимают «условный графический знак какого-либо музыкального звука» [1, с. 658]. Во-вторых, данная лексема функционирует в значении «самый звук в музыке или пении» [1, с. 658]. В-третьих, анализируемая словоформа выражает представления о «тексте музыкального произведения в записи условными графическими знаками» [1, с. 658]. Итак, в рассматриваемом примере вербальный знак *нота* эксплицирует представления о тексте музыкального произведения и

его звуковом воплощении, или исполнении. Анализируемая лексема также указывает на несколько доминирующих модальностей восприятия: визуальную (нотная запись) и аудиальную (восприятие произведений на слух). Сочетание *Пезарский лебедь* квалифицируется как отсылка к автору произведений – «итальянскому композитору Дж. А. Россини, родившемуся в городе Пезаро» [2].

В других примерах *Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья* [3] и *Берега бегут игриво, / Будто Моцарта мотивы* [3] интермедийность объективирована антропонимом *Моцарт*. В данных текстах вербализовано представление о работах представителя венской классической школы, «австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта» [4, с. 763]. Лексема *звуки* в данном контексте репрезентирует совокупность «структурных элементов, обладающих определённой высотой, громкостью, длительностью, тембром» [1, с. 360], а вербальный знак *мотив* – «простейшую ритмическую единицу мелодии, состоящую обычно из двух-трёх звуков, объединённых одним логическим акцентом» [1, с. 559].

Следовательно, в анализируемом поэтическом цикле М. Кузмина взаимодействуют разные семиотические ряды, что позволяет говорить об интермедийности, т.е. связи «литература – музыка» или «взаимодействии искусств» [8].

Однако в поэтических текстах цикла «Любовь этого лета» интертекстуальные и интермедийные связи взаимодействуют, образуя «пространство, вбирающее в себя весь культурно-исторический опыт создателя текста» [6, с. 135]. Так, в примере *Пели «Фауста», играли, / Будто ночи мы не знали* [3] имя собственное «*Фауст*» является указанием одновременно на «главного героя и одноимённое произведение И. В. Гете, оперу Ш. Гуно» [2]. Таким образом, как указание на поэтоним и претекст данный вербальный знак объективирует интертекстуальные связи между текстами разных эпох. Как название оперы лексема «*Фауст*» репрезентирует интермедийные связи литературного и музыкального текстов. Данный вид связи эксплицируют также слова *петь* и *играть*. Ср.: «*Петь* – исполнять оперную партию» [1, с. 829]; «*Играть* – исполнять что-либо на музыкальном инструменте» [1, с. 373]. Отметим, что в примечаниях к сборнику «Сети», в который вошёл анализируемый поэтический цикл, дано пояснение рассматриваемого примера из дневников М. Кузмина. Ср.: «“Вставали, умывались, я старательно накрывал стол, было почему-то выметено, зятя уже не было. И здороваясь поцелуем, и сидя за чаем, будто с каким-то родственником, племянником, гостем, милым, услужливым, скромным, угощать, занимать после любовной ночи – было прелестно. У меня именно страсть, чтобы любимый человек существовал и был не только для моментов любви. <...> Потом *поиграл Faust и Шуберта* (выделено нами. Ю. Д.) и поехали” (Дневник, 25 июня 1906)» [3].

В другом фрагменте стихотворного текста *И пели нам ту арию Розины: / «Io sono docile, io sono rispettosa»* [3] репрезентированы как интертекстуальность (цитата на языке-источнике претекста), так и интермедийность. Её элементы «встроены» в текст произведения М. Кузмина при помощи поэтонима *Розина* и лексем *петь*, *ария*. Согласно данным словаря личных имён «Собственное имя в русской поэзии XX века» *Розина* – «персонаж оперы Дж. А. Россини “Севильский цирюльник”» [2], т.е. данный поэтоним можем квалифицировать как указание на один из жанров музыкального искусства, главной особенностью которого является взаимодействие вербального и невербального семиотических кодов. Этот тезис подтверждается использованием автором анализируемого текста лексемы *ария*, эксплицирующей представление о «вокальной или музыкальной партии для одного голоса или инструмента как законченный эпизод» [1, с. 46]. Связь литературного текста с музыкой объективирует и глагол *петь*, т.е. «издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение» [1, с. 828].

Итак, в поэтическом цикле М. Кузмина «Любовь этого лета» репрезентированы интертекстуальные и интермедийные связи, которые раскрывают не только богатство культурно-исторического опыта создателя текстов, но и позволяют говорить о вхождении произведений русского классика в пространство западноевропейских литературы и музыки. Однако проанализированные стихотворения не позволяют полно и всесторонне раскрыть

интертекстуальные и интермедийные связи, объективированные в художественных текстах М. Кузмина. Это составляет перспективу наших дальнейших исследований, для которых наследие поэта даёт богатейший материал.

Список литературы

1. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: «Норинт», 2000. 1536 с.
2. Григорьев В. П. Собственное имя в русской поэзии XX века : Словарь личных имён [Электронный ресурс]. М., 2005. URL: <http://www.philol.msu.ru/~humlang/slovar.si.2003/index.html> (дата обращения: 29.03.2018).
3. Кузмин М. А. Стихотворения [В 12-ти кн.]. Кн. 1 : Сети. – 2-е изд., испр. – СПб: Академический Проект, 2000. URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/kuzmin1_1.shtml (дата обращения: 29.03.2018).
4. Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия: РИПОЛ классик, 2007. 1456 с.
5. Петрова Н. В. Интерсубъектная интертекстуальность // Вестник ИГЛУ. 2018. № 1. С. 56–65.
6. Петрова Н. В., Кулакова О. К. Различные подходы к интертекстуальности // Вестник ИГЛУ. 2011. № 2(14). С. 131–136.
7. Суханова И. А. Особенности интермедиальных связей в стихотворных текстах М. Кузмина // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 1. С. 8–14.
8. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Simposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб, 2011. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 29.03.2018).