УДК 821.112.2.01:7-043-5

А. В. Елисеева

ТИПЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ПРИ ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ Р. В. ФАСБИНДЕРА)

На материале фильмов немецкого режиссера Р. В. Фасбиндера рассматриваются виды интертекстуальных отношений, возникающих при экранизации литературного произведения. Показано, что связь с литературным первоисточником является не единственным видом интертекстуальности. Экранизация объединяет в себе интексты из разных видов искусства, которые, вступая друг с другом во взаимодействие, ведут к образованию новых смыслов. Экранизация участвует также в создании гипертекста как совокупности произведений режиссера и гипертекста всех экранизированных автором произведений.

Ключевые слова: Р. В. Фасбиндер, литературная экранизация, интертекстуальность, интермедиальность, гипертекст.

A. Eliseeva

Intertextuality Types of Screen Versions of Literary Works (based on Fassbinder's films)

The article disc uses the types of intertextual relations created by film adaptations. It is argued that the relationship to the verbal text is not the only kind of intertextual relationship. The screen version also combines in-texts from other art forms which produce new meanings by their interplay. The film adaptation also participates in the creation of a hypertext as a summary of filmmaker's work and of a hypertext as a summary of all literary texts filmed by the director.

Keywords: Fassbinder, R. W., intertextuality, intermediality, screen version, literature and cinema.

В последние годы одним из бурно развивающихся направлений гуманитарных наук, в том числе филологии, является исследование интертекстуальных и интермедиальных взаимосвязей. При этом уже в 1990-х гг. в науке обрисовалась проблема разграничения двух смежных явлений — интертекстуальности и интермедиальности. Одной из существенных проблем при исследовании литературных экранизаций и других интермедиальных явлений, с которой сталкивается каждый исследователь, занимающийся ими, является неоднозначность понятия «интертекстуальность» и разное понимание соотношения данного феномена с интермедиальностью. Некоторые исследователи, особенно сторонники широкого толкования понятия «текст» и соответственно «интертекстуальность» (тенденция, восходящая к трудам Юлии Кристевой и Ролана Барта), понимают интермедиальность как феномен, относящийся к полю интертекстуальности [3; 4; 6], другие же рассматривают интермедиальность как относительно самостоятельную сферу взаимоотношений между системами и произведениями, относящимися к видам искусств, традиционно рассматриваемых как различные [13]. Соответственно исследователю, занимающемуся проблемой интермедиальности, неизбежно

приходится занять определенную позицию в этой дискуссии, чтобы пользоваться инструментарием либо широко толкуемой интертекстуальности, либо понятийным аппаратом из сферы интермедиальности как особого поля отношений.

В своей известной книге «Интермедиальность» Ирина О. Раевски, анализируя дискуссию вокруг понятия текста и концепций интермедиальности / интертекстуальности, в практических целях, для удобства анализа конкретного материала, решается на самоограничение, осознавая его проблематичность и дискуссионность: исследовательница отмежевывает явление интермедиальности от интертекстуальности и использует понятие «текст» только для обозначения вербальных сообщений [17, S. 59–77]. Стоит отметить, что оправданная позиция И. О. Раевски не до конца решает проблему анализа произведений, поскольку исследовательница (в соответствии с интенцией монографии) занимается систематизацией и разработкой понятийного аппарата для одного типа интермедиальности, так называемых интермедиальных связей (intermediale Bezьge), т. е. присутствия элементов одной знаковой системы в другой. Иные типы интермедиальных отношений, как, например, трансмедиальный перенос, которым является и экранизация, занимают в исключительно ценной, емкой и великолепно структурированной монографии только периферийное положение. Соответственно терминология из сферы интертекстуальности (гипертекст, метатекст, паратекст и т. п.) с корнем «текст» оказывается единственно доступным инструментарием исследователя при описании аналогичных интермедиальных явлений, в том числе и относящихся к экранизации. Представляется поэтому оправданным отказаться в данной работе от строгого разделения двух феноменов и пользоваться терминологией, разработанной теоретиками и практиками интертекстуального анализа.

Литературная экранизация как особое проявление интертекстуальных отношений представляет собой жанр, находящийся в фокусе внимания специалистов разных областей — культурологов, киноведов, а также литературоведов, поскольку речь идет об одном из способов рецепции вербального текста. Как правило, исследования экранизаций носят компаративистский характер, в центре большинства работ находится такой вид интертекстуальной связи, как соотношение между литературным источником и фильмом [8; 10; 16; 20]. Значительно меньше внимания уделяется проблематике и систематизации других интертекстуальных отношений образцов этого кинематографического жанра. В данной статье предпринята попытка рассмотреть многообразие интертекстуальных связей, возникающих при создании литературной экранизации. Это исследование отнюдь не претендует на окончательную, бесспорную и всеобъемлющую систематизацию интертекстуальных отношений, порожденных литературной экранизацией, а стремится, по крайней мере, положить начало дискуссии о многообразии возникающих межтекстовых контактов и преодолеть односторонний подход, сводящий интертекстуальный компонент экранизации только к связи с литературным источником.

В качестве материала для выборочного анализа взяты литературные экранизации немецкого режиссера второй половины XX века Райнера Вернера Фасбиндера (Rainer Werner Fassbinder, 1945?–1982). Как и некоторые другие режиссеры, соотносимые с явлением «нового немецкого кинематографа» („Neuer deutscher Film“), зародившегося примерно в начале 1960-х гг. (знаменательной вехой считается подписание «Оберхаузенского манифеста» в 1962 г.), он обращался в стремлении обновить кинематограф к иным видам искусства, в том числе к литературе. Творчество Фасбиндера замечательно подходит для рассмотрения интертекстуальных взаимосвязей экранизации благодаря тому, что данный жанр играет немаловажную роль в обширном наследии режиссера — он создал за свою недолгую жизнь более со-

рока художественных фильмов, причем около четверти из них являются литературными экранизациями. Фасбиндер обращался к произведениям разных стран и периодов. Преобладают экранизации немецкой литературы: режиссер экранизировал роман Т. Фонтане «Эффи Брист» (“Effi Briest”, 1895; полное название фильма Фасбиндера 1974 г.: «Эффи Брист, или многие, кто имеет представление о своих возможностях и потребностях и все же принимает в своей голове правящую систему и своими поступками только укрепляет ее и целиком утверждает» (“Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Mцglichkeiten und ihren Bedьrfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestdtigen”)), а также романы О. М. Графа «Больвизер» (“Bolwieser”, 1931, одноименный фильм — 1977), А. Деблина «Берлин Александерплац» (“Berlin Alexanderplatz”, 1927, фильм — 1980) и пьесу Ф. К. Креца «Браконьерской тропой» (“Wildwechsel”, фильм — 1971). Фасбиндера также вдохновляла литература других стран: в 1978 г. был снят фильм «Отчаяние» („Despair“) по одноименному роману В. В. Набокова «Отчаяние» (1934), последним фильмом режиссера стал «Керель» (“Querelle“, 1981) по роману Жана Жене «Керель из Бреста» (“Querelle de Brest”, 1947).

Как и при исследовании экранизаций других режиссеров, статьи и монографии о литературных киноверсиях Р. В. Фасбиндера в основном сосредоточены на таком аспекте интертекстуальности, как исследование отношения фильма к вербальному тексту [12; 20]. Ученые сопоставляют различные элементы структуры литературного и кинематографического произведения — организацию пространства, портрет персонажей, сюжетные линии, темп повествования и т. п. Стоит заметить, что отношение экранизации к литературному первоисточнику, несомненно, дает право понимать фильм такого рода как гипертекст. Здесь уместно вспомнить, что термин «гипертекст» был создан в 1965 г. Тедом Нельсоном в сфере информатики и обозначал первоначально интерактивную, мультилинеарную сеть, в которой одни текстовые фрагменты отсылают к другим и могут восприниматься в разной последовательности. В последнее время (примерно с 1980-х годов) термин активно используется в гуманитарных науках для обозначения текста, лишенного линейной структуры, части которого отсылают друг к другу в произвольном порядке. Несколько иной оттенок значения термин приобрел в трудах о теории и практике интертекстуального анализа, где он обозначает, как правило, текст, отсылающий к другим текстам и / или к референциальным системам, причем понятие «гипертекст» используют сторонники как узкой концепции интертекстуальности, так и ее широкого понимания. Подобное толкование термина представлено в работах разных ученых, в том числе в известной книге французского теоретика литературы Жерара Женетта «Палимпсесты. Литература во второй степени» (1982). Женетт выделяет гипертекстуальность как один из видов межтекстуальных связей наряду с паратекстуальностью, метатекстуальностью, архитекстуальностью и интертекстуальностью в ее узком понимании [11]. При наличии интермедиальных отношений гипертекст, принадлежащий одному виду искусства, отсылает к произведению (произведениям) и / или знаковым системам другого вида, традиционно понимаемого как отличный от первого. Таким гипертекстом по отношению к литературному произведению является экранизация.

Однако в ряде работ предпринимается попытка рассмотреть другие интертекстуальные отношения, возникающие в результате экранизации [16]. М. Б. Ямпольский поднимает проблему включения в кинотекст (не только экранизаций) отсылок к другим видам искусств — например, к живописи [5]. Такой подход представляется весьма перспективным, так как литературная экранизация вбирает в себя элементы не только литературного текста, но и произведений иных видов

искусства. Например, во всех фильмах Фасбиндера, созданных на основе литературных сочинений, присутствуют интертексты из музыки, живописи, скульптуры: либо в виде системной референции, предполагающей обращение не к конкретному тексту, а к целому виду искусства или к жанру — таковы скульптурные изображения или картина в духе первой половины XX в. в «Фонтане Эффи Брист» — либо в виде цитирования конкретных произведений («Хаванез» К. Сен-Санса в том же фильме или многочисленные музыкальные цитаты в «Берлин Александерплац»). Эти цитаты создают в экранизации свой гипертекст, вступая в новые, сложные взаимоотношения друг с другом.

Можно говорить, во-первых, о взаимодействии интекстов одного вида искусства в контексте экранизации, при этом они неизбежно оказываются связанными как с кинематографическими приемами, так и с литературным источником. Так, исследователь Рольф Реннер рассматривает роль комбинации различных музыкальных цитат в «Эпилоге» фильма «Берлин Александерплац» (столь различных, как «Глория» Джакомо Россини, пение йодль, «В настроении» („In the Mood“) Гленна Миллера и других), убедительно доказывая, что их чередование связано с постоянным изменением перспективы в фильме, с ослаблением субъекта [18, S. 163–165]. Размышления Р. Реннера о музыке в «Берлин Александерплац» можно продолжить, сопоставив 13 серий фильма, в которых нет резких музыкальных переходов, и его автобиографический эпилог («Мой сон о сне Франца Биберкопфа»), где стремительно чередуются музыкальные интексты (более тридцати трех цитат, образующих разные комбинации). С одной стороны, возникает взаимосвязь «Эпилога» с остальными частями экранизации (в частности, благодаря звучанию во всех сериях музыки Пера Рабена, сотрудничавшего с режиссером во многих фильмах), с другой стороны, намечается оппозиция мироощущения человека 1920-х годов и 1980-х гг. XX в., когда создавался фильм.

Мировосприятие конца XX в. предстает в фильме более динамичным благодаря быстрой смене музыкальных пассажей, более «цитатным» (для различных ситуаций берется уже существующая, «готовая» музыка, задающая границы восприятия), разорванным и дисгармоничным (из-за резкой смены музыкальных направлений и стилей при цитировании музыкальных пассажей). Примером такого контрастного соединения разных музыкальных цитат, обнажающего разорванный и смятенный мир современника создателей фильма, может служить акустическое сопровождение эпизода боксерского поединка на ринге. Этот отрывок фильма, продолжающийся всего около восьми минут, начинается с неаполитанской песни 1973 г. «Amara terra mia» в исполнении Доменико Модуньо, затем следует электронная ритмичная музыка немецкой группы «Крафтверк» (альбом «Радиоактивность» („Radio-Aktivitdt“, 1974), стилистически заметно отличающаяся от предыдущего пассажа. Во время объятий Биберкопфа с Рейнхольдом начинает звучать финал Восьмой симфонии Густава Малера («Симфония тысячи», 1906), а конец сцены на ринге знаменуется цитатой из «Отеля Челси № 2» (1974) Леонарда Коэна. Примечательно, что, в отличие от предыдущих тринадцати серий, в «Эпилоге» музыка разных стран и времен, стилей и направлений, с текстами на различных языках стремительно меняется, что также можно интерпретировать как симптом культуры второй половины XX в. — преодоление национальных границ художественного сознания, а также совмещение в нем популярного и элитарного. Исследование комбинации музыкальных интекстов в данном кинофрагменте позволяет соотнести ее и с одной из основных тем Фасбиндера — с диалектикой насилия и любви, влечения и агрессии, жертвы и преступника. Музыкальный компонент фрагмента выводит эту проблематику за пределы частной истории Рейнхольда и Би-

беркопфа, на уровень художественного осмысления состояния человечества — композиция «Крафтверк», связанная с развитием техногенной цивилизации, с проблемой радиоактивности, радио и их потенциальной угрозы сочетается с одним из самых оптимистичных сочинений в истории музыки — с Восьмой симфонией Малера. Таким образом, благодаря музыке возникает параллель между отношениями персонажей, представленных визуальными и вербальными средствами, и судьбой мира: в обоих измерениях присутствует синтез деструктивных и созидательных, жизнеутверждающих тенденций. Наконец, возможно говорить о пародирующей и полемической функции музыкальных интекстов в данном фрагменте — финал симфонии Малера, где использован фрагмент второй части трагедии И. В. Гете «Фауст», прославляющий «вечную женственность», сопровождает сцену объятий двух мужчин (Биберкопфа и Рейнхольда, виновных в убийстве женщины — Мице). Заканчивается эпизод на ринге, как уже было сказано фрагментом песни «Отель Челси № 2», и визуальным рядом, в котором фигурирует убитая Биберкопфом Ида (этот персонаж и сцена убийства проходят лейтмотивом через весь фильм).

Во многом ироничный текст Коэна о недолгих сексуальных отношениях, которые «в песнях принято называть любовью», о культе красоты в массовой культуре и о смерти мимолетной любовницы взаимодействует с историей Иды и Биберкопфа, усугубляющей его субверсивное звучание по отношению к стереотипам массовой культуры. Так, визуализированое физическое несоответствие героев рекламируемым нормам красоты — толстый Биберкопф смотрит в этом эпизоде на хромающую Иду (мотив, отсутствующий в романе А. Деблина) и знание о совершенном убийстве Иды образуют контрапункт к песне Коэна, придавая налет сентиментальности и идеализма даже такому ироничному по отношению к тривиальной культуре тексту. Еще одно измерение приобретает эта цитата из песни Коэна, посвященной, как принято считать, Дженис Джоплин, в соотношении со звучавшим ранее в фильме фрагментом ее собственной песни „Me and Bobby McGee“ (1970). Эпилог фильма «Берлин Александерплац» становится благодаря такой перекличке интертекстов образом культуры XX века. Наконец, в этом эпизоде, как и во всем «Эпилоге», чередование музыкальных фрагментов явно подчинено ритму галлюцинаций персонажа, которые занимают б**о**льшую часть экранного времени: медленные или плавные композиции чередуются с динамичными или экстатическими.

На примере маленького фрагмента из «Эпилога» фильма «Берлин Александерплац» очевидно многообразие семантических компонентов, создаваемых в экранизациях такими интекстами. Необходимо отметить, что экранизация связана не только с произведениями или системами других видов искусств, но и с кинематографом. И. О. Раевски называет подобный тип отношений интрамедиальным, в отличие от интермедиального [17]. Наличие различных кинематографических цитат уже не раз констатировали в фильме «Берлин Александерплац». Доминик Плаймлинг доказывает, что в нем присутствуют отсылки к фильмам Вальтера Руттмана «Берлин — симфония большого города» (1927) [16, S. 41–43], «Окно во двор» (1954) Альфреда Хичкока [16, S. 115–117], к творчеству Сергея Эйзенштейна, Люка Годара, Алена Рене, Йозефа Штернберга и т. д. [16, S. 96–103]. Исследователь объясняет наличие кинематографических цитат в данном фильме стремлением режиссера создать структурную аналогию монтажному принципу романа А. Деблина. Уместно предположить и участие цитат из фильмов Руттмана и Хичкока, Годара в создании образа большого города, а также рефлексию фильма о конструкте «большой город» в искусстве. Таким образом, в экранизации возникает не только гипертекст по отношению к литературному произведению,

но и музыкальный, кинематографический, скульптурный или живописный гипертекст, участвующий в создании новых семантических полей.

На примере экранизаций Фасбиндера можно видеть, что нередко цитата из произведения одного вида искусства влечет за собой отсылку к тексту, принадлежащему к другому виду: так происходит, например, с уже упомянутой цитатой из Восьмой симфонии Малера: включение этого интекста вводит в фильм и цитату из второй части «Фауста» Гете. П. Х. Ноувенс, автор диссертации о немецком режиссере-авангардисте Хансе Юргене Зиберберге, находит в «Эпилоге» из «Берлин Александерплац» немало цитат из фильмов Зиберберга, таких, как «Людвиг — реквием по королю-девственнику» (1972), «Карл Май» (1974), «Гитлер — фильм из Германии» (1978). Примечательно, что Фасбиндер цитирует, как доказывает исследователь, не только приемы организации пространства или предметного мира, но и отсылки к произведениям других видов искусства, например, аллюзии на творчество Франциско Гойи [15, S. 262–289].

В экранизациях Фасбиндера интрамедиальные и интермедиальные цитаты и аллюзии вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, порождая новые семантические поля. Например, в фильме «Фонтане Эффи Брист» можно усмотреть аллюзию на один из первых в истории фильмов — «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1895) братьев Люмьер. Музыкальный лейтмотив фильма — «Хаванез» (1887) Камиля Сен-Санса — напоминает о том, что именно Сен-Санс считается первым композитором, написавшим музыку для кинофильма («Убийство герцога Гиза», 1908). Так, в фильме подспудно создается акустически-визуальный образ времени создания романа «Эффи Брист», когда зарождалось и развивалось новое искусство — кинематограф. В сочетании с фотографиями, присутствующими в фильме, и приемами кинематографа разных периодов его развития (промежуточные титры немого кино, черно-белое изображение и т. п.) музыка Сен-Санса участвует в метамедиальном дискурсе фильма, включающем в себя среди прочего имплицитный экскурс в историю кино. Название сочинения Сен-Санса перекликается также с названием фильма «Хабанера» (1937) немецкого режиссера, эмигрировавшего из нацистской Германии в США, Дугласа (Детлефа) Сирка. Именно в 1970-х гг. начинается увлечение Фасбиндера творчеством Сирка, которое можно заметить и в «Фонтане Эффи Брист».

Подобных переплетений цитат и аллюзий из разных видов искусства — множество в экранизациях немецкого режиссера. Так, рассмотренная Рольфом Реннером комбинация музыкальных цитат сочетается с присутствием на экране картины Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» (1503–1504), произведения, которому давали многочисленные, нередко противоположные интерпретации. В рассматриваемом эпизоде фильма, благодаря сочетанию картины Босха, «Глории» Россини, композиции Миллера (исполнявшейся после Второй мировой войны во время американских парадов победы), песни «Тихая ночь, святая ночь» в обработке Дина Мартина (отсылающей к эстетике Голливуда), декораций (с эротическими и религиозными мотивами, а также атрибутами массовой культуры), действия на экране (распятия Франца Биберкопфа) и других элементов очевидна взаимосвязь религии, сексуальности, насилия и наслаждения, а также обнажен исключительно медийный характер современной режиссеру западноевропейской и американской культуры.

Еще один аспект интертекстуальных связей при экранизации литературного произведения проступает, если учесть понимание гипертекста как совокупности всех произведений одного автора (всех содержащихся в его творчестве мотивов, тем, структурных элементов и т. п.). Такая интерпретация термина предложена в ряде научных работ по лингвистике, литературоведению, культурологии [1; 2]. Экранизация становится, таким образом, одним из компонентов гипертекста, то есть совокупности других фильмов ре-

жиссера, включающей, в том числе, и прочие экранизации. Это явление тесной связи различных компонентов творчества одного режиссера — повторение приемов, мотивов, констелляций персонажей, сходство мизансцен и т. п. — можно наблюдать в обширном творчестве Фасбиндера. Одним из подтверждений этого факта может служить высказывание самого режиссера о множестве заимствований из романа Деблина «Берлин Александерплац» в его фильмах, созданных еще до экранизации произведения. В статье «Города человека и его душа» («Die Städte des Menschen und seine Seele» (1980) Фасбиндер отмечал, насколько его фильмы наполнены цитатами из «Берлин Александерплац»: «… я вплетал цитаты из романа Деблина, если можно так выразиться, в очень многие свои работы последних десяти лет» [9, S. 85] (перевод здесь и далее мой. — А. Е.]. Режиссер признается, что, когда выпал случай посмотреть все снятые им фильмы за три дня, то «я — в этот раз это меня ошеломило, обнаружил, что было намного больше цитат из него (Деблина. — А. Е.) в моих работах, чем я догадывался, в основном, цитат неосознанных» [9, S. 85]. Примечательно, с какой удивительной настойчивостью появляется в произведениях Фасбиндера имя Франц, начиная с самых ранних — так зовут одного из героев фильма «Катцельмахер» (1969), главного персонажа фильма «Любовь холоднее смерти» («Liebe ist kälter als Tod») того же года. Героя фильма «Кулачное право свободы» («Faustrecht der Freiheit», 1974) режиссер, бывший и автором сценария, называет, как протагониста романа Деблина: Франц Биберкопф.

Иногда происходили и совпадения. Если неудивительно, что Фасбиндер наделял персонажей тех фильмов, где выступал автором сценария, своим любимым именем, то в экранизированной им пьесе Ксавера Креца «Браконьерской тропой» героя тоже зовут Франц. Не только имя, но и мотивы, сюжетные линии, констелляция героев в фильмах Фасбиндера часто напоминают роман Деблина и предвосхищают фильм 1980 года. Например, через творчество режиссера лейтмотивом проходит изображение бойни (с вариантами лавки мясника или птицефабрики), отношения Франца и Бруно из фильма «Любовь холоднее смерти» являются парафразом истории Франца Биберкопфа и Рейнхольда и т. п. Характерно, что при экранизации режиссер нередко усиливает взаимосвязь фильмов между собой, их общность, вводя мотивы, визуальные образы, эпизоды, которых нет в литературном первоисточнике. Так, при экранизации пьесы «Браконьерской тропой» он ввел отсутствующий в произведении эпизод на птицефабрике с конвейером, на котором движутся ощипанные курицы. Большей интенсивности достигает мотив мяса и в экранизации «Больвизера». Хотя один из персонажей Графа является мясником, в романе мотив мяса не занимает такого места, как в фильме, где в одном из эпизодов Меркль преподносит Ханни кусок сырого мяса и та, закрыв за ним дверь, прижимает подарок к груди, испытывая сексуальное возбуждение. Эта сцена, не имеющая прямого эквивалента в романе, отсылает, в свою очередь, к роману «Берлин Александерплац», где Биберкопф дарит телячье филе изнасилованной им Минне. Подобные взаимосвязи между фильмами, усиление некоторых мотивов в экранизации по сравнению с литературным источником или введение в кинотекст образов и эпизодов, отсутствующих в книге, явно служат семантическому профилированию тех или иных знаков кинематографического гипертекста Фасбиндера. В контексте всего его творчества мясо (мотив мяса, туши, бойни появляется не только в экранизациях, но и в фильмах, сценарий к которым писал сам режиссер, например, в произведении «В году с тринадцатью лунами» („Im Jahr mit dreizehn Monden“, 1978), семантически соотносясь с убийством, с маскулинностью, с сексуальностью, с религиозным жертвоприношением, с трансгрессией. При этом все эти значения образуют неразрывное единство.

Наконец, еще одним типом интертекстуальных отношений является гипертекст как совокупность всех произведений, ставших объектом экранизации для одного режиссе-

ра. Сам факт обращения к определенным текстам создает между ними взаимосвязь и / или обнаруживает уже имеющееся родство. Стоит сказать, что многие работы о литературных эпохах или жанрах отмечены стремлением уловить смысловую общность между произведениями, созданными в относительно удаленные периоды. Так, теоретик «большого модернизма» Сильвио Виетта обнаруживает общность между литературными текстами, написанными в конце XVIII в., и теми, которые были написаны в XX в., прослеживая такие их константы, как сотворение и разрушение утопии, ощущение несостоятельности языка, мотивы холода, безумия и т. д. [19]. Исследователь Фолькер Хофман, рассматривая жанр новеллы, находит общность в образцах этого жанра, созданных с начала XIX по XX в. — это антропологические константы, такие, как интерес к девиантному поведению, нарушение социальной нормы, элиминация человеческих возрастных периодов и т. д. [14].

На материале экранизаций Фасбиндера можно видеть, как проступает общность произведений, созданных в разные периоды на разных языках — хронологический диапазон литературных текстов, к которым обращался режиссер, охватывает около восьмидесяти лет (от 1895 г., даты появления «Эффи Брист», до пьесы «Браконьерской тропой» Креца 1971 г.). Примечательны черты сходства экранизированных текстов: прежде всего, это всегда истории крушения надежд (на порядочную жизнь в согласии с законом в «Берлин Александерплац», на гармоничную семейную жизнь в «Эффи Брист» и «Больвизере», на стабильность в «Отчаянии», на свободу и «красивую жизнь» в «Браконьерской тропой», на взаимность и понимание в «Кереле»). Основные персонажи романов и пьесы — всегда аутсайдеры (являются таковыми изначально, как в «Берлин Александерплац», или становятся ими, как в «Больвизере», «Браконьерской тропой», «Эффи Брист»). Истории произведений повествуют о жизненной катастрофе персонажей, об их конфликтах и разрывах с социумом.

Одна из сквозных тем всех произведений, экранизированных Фасбиндером, — одиночество. Это состояние испытывают все герои произведений, к которым он обращался. Любой уход от одиночества (брак Эффи, ее связь с Крампасом, семья Больвизера) оказывается временным и иллюзорным. Все экранизированные произведения отмечены осознанием кризиса брака — брачные союзы и подобные им формы совместной жизни оказываются в книгах, к которым обратился режиссер, несостоятельными и основанными на насилии, представлены как поле подавления, взаимной агрессии или садомазохистских отношений. Так, убивает свою сожительницу Иду Франц Биберкопф, ненавидит надоевшего супруга Ханни Больвизер, неприязнь испытывают друг к другу члены семьи, изображенной в пьесе «Браконьерской тропой». Сквозной проблемой всех экранизированных произведений является и несвобода человека — его социальные, внутренние ограничения. Неслучайно во всех без исключения литературных текстах, к которым обратился Фасбиндер, появляется топос тюрьмы. Персонажи рано или поздно оказываются в заключении. Можно увидеть и другие проблемы, мотивы, образы, роднящие далекие друг от друга, на первый взгляд, произведения — это проблематика гендерного неравенства, интерес к развитию цивилизации, техники и роль этих процессов в жизни человека (знаменателен мотив поезда, появляющийся в некоторых из экранизированных текстов).

Таким образом, на материале литературных экранизаций, выполненных Р. В. Фасбиндером, становится очевидно, что интертекстуальные отношения экранизации не ограничиваются только 1) связью с литературным первоисточником (созданием его гипертекста). Помимо данного типа отношений, как было показано, присутствуют также следующие виды интертекстуальности:

1) включение в экранизацию интекстов из кинематографа (интрамедиальные связи) и других видов искусства, например, музыки, живописи, других литературных произведений (интермедиальные связи). На дан-

ном уровне экранизация является гипертекстом по отношению к данным текстовым включениям. Особым случаем является включение в экранизацию интекста (как правило, из синтетического вида искусства), который подразумевает отсылку к другому тексту (к другим текстам). На этом уровне возникают также разнообразные семантические взаимоотношения между присутствующими в кинотексте цитатами, аллюзиями и реминисценциями (как из одного, так и из разных видов искусства);

2) экранизация входит в гипертекст всего творчества режиссера как совокупности его произведений, приемов, средств выражения, мотивов и т. д.;

3) литературная экранизация, если она не является единичным случаем в творчестве режиссера, служит возникновению гипертекста экранизированных произведений, создает и / или проявляет их общность.

Стоит оговориться, что модель отношения Фасбиндера к экранизации действенна не во всех случаях обращения к данному жанру. Так, у некоторых режиссеров при обращении к тексту для экранизации могут играть роль факторы, которые не были значимы для немецкого автора, во многом соотносившего себя с альтернативной культурой: конъюнктура, коммерческие соображения и т. п. Например, известный немецкий режиссер Фолькер Шлендорф в ответ на негативную критику его фильма «История служанки» („The Handmaid's Tale", 1990), экранизации одноименного романа канадской писательницы Маргарет Этвуд, признался, что выполнял заказ и обратился к чуждому ему материалу по финансовым причинам («чтобы заработать денег») [7]. Разумеется, учет подобных обстоятельств также немаловажен при анализе интертекстуального аспекта экранизаций.

Как уже было сказано в начале статьи, предложенная модель выявления интертекстуальных связей экранизации не претендует на исчерпывающий и универсальный характер. Задача состояла скорее в преодолении одномерности в исследовании интертекстуальных связей (модели литературный источник → фильм), в привлечении внимания к широкому диапазону потенциальных отношений между текстами и системами, возникающих при создании фильма по литературному тексту, и к побуждению к дальнейшей дискуссии на эту тему.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бычков В. В.* Гипертекст // Словарь нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 132–133.
2. *Кубасов А. В.* Рассказ А. П. Чехова «Мальчики» и творчество писателя как гипертекст // Филологический класс. 2005. № 13. С. 33–35.
3. *Огданец М.* Интертекстуальность // Словарь нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 202–204.
4. *Фатеев А. В.* Визуальное цитирование на фоне литературоведческой теории интертекстуальности // Вестник Челябинского университета. 2012. № 36. Филология. Искусствоведение. Вып. 52. С. 72–62.
5. *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК Культура, 1993. 464 с.
6. *Albersmeier F.-Jo.* Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik // *Zima P. V.* (Hrsg.) Literatur intermedial: Musik — Malerei — Photographie — Film. Darmstadt: WB Verlag, 1995. S. 235–264.
7. *Barduhn Chr.* Die Geschichte der Dienerin// http://www.humanist.de/kultur/tips990818.html (дата обращения к электронному ресурсу 7.11.2014).
8. *Bohnenkamp A.* (Hrsg.) Interpretationen Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. 368 S.

9. *Fassbinder R. W.* Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ // Töteberg M. (Hrsg.) Rainer Werner Fassbinder Filme befreien den Kopf. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. S. 81–90.
10. *Gast W.* (Hrsg.) Literaturverfilmung Bamberg: c. c. buchners, 1993. 222 S.
11. *Genette G.* Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1993. Aus dem Französischen übersetzt von Bayer W., Hornig D. 537 S.
12. *Gösche E.* Franz Xaver Kroetz Wildwechsel: Zur Werkgeschichte eines dramatischen Textes in den Medien. Frankfurt a. M.: Lang Verlag, 1993. 273 S.
13. Hess-Lüttich E. W. B. (Hrsg.) Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung. Münster: NODUS, 1987. 325 S.
14. *Hoffman V.* Novellenanthropologie statt Novellentheorie // Zeitschrift der Germanisten Rumдniens. 2008 — 2009. Jg. 17–18. H. 33–36. S. 63–73.
15. *Nouwens P. H.* Hans Jürgen Syberberg und das Modell Nossendorf. Räume und Figuren ohne Ort und Zeit. Dissertation. Manuskript. Amsterdam. 2012. http://dare.uva.nl/document/354785. 370 S.
16. *Pleimling D.* Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. München: Martin Meidenbauer, 2010. 152 S.
17. *Rajewsky I. O.* Intermedialität. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2002. 216 S.
18. *Renner R. G.* Intermediale Subjektkonstruktion: Schlöndorff, Ruiz, Fassbinder // Grucza F., Zhu Ji. (Hrsg.) Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Bd. 10. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2012. S. 161–166.
19. *Vietta S.* Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 S.
20. *Wagenpfeil H*. Modelle der Literaturverfilmung im neuen deutschen Film: Fassbinders „Fontane Effi Briest“ und Schlцndorffs „Homo faber“. Mьnchen: GRIN Verlag, 2006. 161 S.

REFERENSES

1. *Bychkov V. V.* Gipertekst // *Bychkov V. V.* (red.) Slovar’ nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaja kul’tura XX veka. M.: Rossijskaja politicheskaja entsiklopedija, 2003. S. 132–133.
2. *Kubasov A. V.* Rasskaz A. P. Chehova «Mal’chiki» i tvorchestvo pisatelja kak gipertekst // Filologicheskij klass. 2005. № 13. S. 33–35.
3. *Ogdanec M.* Intertekstual’nost’ // *Bychkov V. V.* (red.) Slovar’ nonklassiki. Hudozhestvenno-esteticheskaja kul’tura XX veka. M.: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija, 2003. S. 202–204.
4. *Fateev A. V.* Vizual’noe tsitirovanie na fone literaturovedcheskoj teorii intertekstual’nosti // Vestnik Cheljabinskogo universiteta. 2012. № 36. Filologija. Iskusstvovedenie. Vyp. 52. S. 72–62.
5. *Jampol’skij M. B.* Pamjat’ Tiresija. Intertekstual’nost’ i kinematograf. M.: RIK Kul’tura, 1993. 464 S.
6. *Albersmeier F.-Jo.* Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik // Zima P. V. (Hrsg.) Literatur intermedial: Musik — Malerei — Photographie — Film. Darmstadt: WB Verlag, 1995. S. 235–264.
7. *Barduhn Chr.* Die Geschichte der Dienerin// http://www.humanist.de/kultur/tips990818.html (data obrawenija k jelektronnomu resursu 7.11.2014).
8. *Bohnenkamp A.* (Hrsg.) Interpretationen Literaturverfilmungen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. 368 S.
9. *Fassbinder R. W.* Die Stдdte des Menschen und seine Seele. Alfred Dцblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ // Tцteberg M. (Hrsg.) Rainer Werner Fassbinder Filme befreien den Kopf. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. S. 81–90.
10. *Gast W.* (Hrsg.) Literaturverfilmung Bamberg: c. c. buchners, 1993. 222 S.
11. *Genette G.* Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1993. Aus dem Französischen übersetzt von Bayer W., Hornig D. 537 S.
12. *Gösche E.* Franz Xaver Kroetz Wildwechsel: Zur Werkgeschichte eines dramatischen Textes in den Medien. Frankfurt a. M.: Lang Verlag, 1993. 273 S.

13. *Hess-Lüttich E. W. B.* (Hrsg.) Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung. Münster: NODUS,1987. 325 S.
14. *Hoffman V.* Novellenanthropologie statt Novellentheorie // Zeitschrift der Germanisten Rumäniens. 2008–2009. Jg. 17–18. H. 33–36. S. 63–73.
15. *Nouwens P. H.* Hans Jürgen Syberberg und das Modell Nossendorf. Räume und Figuren ohne Ort und Zeit. Dissertation. Manuskript. Amsterdam. 2012. http://dare. uva. nl/document/354785. 370 S.
16. *Pleimling D.* Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. München: Martin Meidenbauer, 2010. 152 S.
17. *Rajewsky I. O.* Intermedialität. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, 2002. 216 S.
18. *Renner R. G.* Intermediale Subjektkonstruktion: Schlöndorff, Ruiz, Fassbinder // Grucza F., Zhu Ji. (Hrsg.) Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Bd. 10. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2012. S. 161–166.
19. *Vietta S.* Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1992. 361 S.
20. *Wagenpfeil H.* Modelle der Literaturverfilmung im neuen deutschen Film: Fassbinders „Fontane Effi Briest“ und Schlöndorffs „Homo faber“. München: GRIN Verlag, 2006. 161 S.

Л. Н. Летягин

«МАРТОВСКИЕ ИДЫ» В РУССКОЙ ИСТОРИИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ СЦЕНАРИЙ КАК ПОВЕДЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Идея социального развития — историческая поступательность — проявляется в сфере индивидуального ответственного выбора. Опыт восприятия «символической хронологии» нередко ориентирован на единство удаленных по времени событий, принимаемых субъектом действия в качестве внутренних точек сравнения. Пушкинская формула: «Вот Кесарь — где же Брут?. .» как образец перформативного высказывания в отечественной истории не раз выступала побудительным примером, могла легко интерпретироваться как программа потенциального поступка.

Ключевые слова: эстетика истории, эгодокумент, мемуаристика, «Idibus Martiis», терроризм, цареубийство, поступок.

L. Letyagin

«The Ides of March» in Russian History: Historical scenarios as a behavioral model

The article analyzes the events of Russian history the participants of which chose as a precedent (historic norm) of their terrorist actions the murder of Caesar, the perfect conspirators led by Brutus and Cassius. The analysis is based on the material of memoirs of XIX–XX centuries.

Keywords: aesthetics of history, self-history, memoirs, «Idibus Martiis», terrorism, regicide, action.

Жизненный опыт человека — «непосредственно воспринимаемый» и «чувственно переживаемый» — неизбежно проходит через процедуры *эстетической верификации*. Не вписываясь в универсальную типологию (а по существу, отрицая возможность ее построения), «частное наблюдение», индивидуальный взгляд, опыт «пережитого и про-