Д.А. Жданова, аспирант кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: alegria19@mail.ru

ЯЗЫК, ЖИЗНЬ И ИГРА В НОВЕЛЛАХ О. ГЕНРИ

Изощренный язык новелл О. Генри сформировался под воздействием шаблонного языка американских журнальных рассказов; двойной ориентации на массового и элитарного читателя; обостренного языкового «чутья», выработанного многолетним чтением словаря, и представления о сложности и непредсказуемости жизни. В новелле О. Генри сосуществуют оба типа экспрессии, разделяемых Бахтиным: троп и «двуголосое» слово — что обусловлено двойной эстетической установкой: на изображение сложности жизни и на пародию. Мы выделяем пять магистральных направлений в работе О. Генри с языковым материалом: избыточность стиля и компрессию текста; очуждение; сталкивание далеких понятий; парадоксальность; пародию и профанацию. Их инструментарий составляют около 80 разновидностей риторических приемов.

Ключевые слова: *О. Генри, новелла, литературоведческая стилистика, тропы и фигуры речи, пародия.*

Sophisticated language of O. Henry's short stories derives from the hackneyed language of stories published in American magazines, dual guidance by mass and elite readers' tastes, keen linguistic feeling framed by years of dictionary studying, and complicated vision of life. Trope and 'bivoiced' word (being the two types of expression divided by M. Bakhtin) coexist in O. Henry's writings as a result of his dual aesthetical aim: at depicting life complicacy and parody making. We identify five main directions in O. Henry's work with linguistic material: stylistic redundancy and text compression, estrangement, distant concepts confronting, paradox, parody and profanation. Up to 80 stylistic devices are involved.

Key words: *O. Henry, short story, literary stylistics, tropes and figures of speech, parody.*

Начало XX века стало переломным этапом в развитии американской новеллы. Этот факт признают практически все исследователи, занимавшиеся данной проблемой. «Если проследить движение жанра short story в самых общих чертах, — пишет Валентина Оленева, — то его можно определить как путь от новеллы описательной к новелле сюжетной в XIX веке и от новеллы сюжетной к новелле с ослабленным сюжетом в XX веке. Это путь от новеллы объективной к новелле субъективной, от новеллы <...> эпической к новелле лирической» [Оленева, 1973, с. 220]. Но если первый переход — от sketch и tale к short story — совершался постепенно и непоследовательно (признаки сюжетной новеллы заметны уже в 1820—1830-е гг. в рассказах Вашингтона Ирвинга и Эдгара По,

в байках юмористов фронтира; сам же термин “short story” ввел в употребление в 1884 г. Джеймс Брэндер Мэттьюз), то момент второго перехода можно обозначить довольно точно. Не только Оленева, но многие другие критики — от Бориса Эйхенбаума [Эйхенбаум, 1927, с. 208—209] до Павла Балдицына [Балдицын, 2009, с. 596] — определяют его как произошедший в 10-е гг. XX столетия переход от игровой, остросюжетной, стилистически изощренной, завершающейся «сюрпризной» развязкой новеллы О. Генри к бессюжетной, рассказанной нарочито простым языком и будто выхваченной из жизни новелле без начала и конца Шервуда Андерсона. Кричащая полярность эстетики этих писателей-антиподов лучшим образом свидетельствует в пользу такого мнения.

Однако, если Андерсон, как один из зачинателей нового, лежащего в русле литературы XX века движения к психологическому, внутреннему сюжету, сегодня удостаивается преимущественно хвалебных отзывов критики, то О. Генри, доведший до логического конца и художественного совершенства традиции XIX века, до сих пор остается фигурой более чем противоречивой. То обстоятельство, что такой яркий, неординарный писатель, как О. Генри, оказался на пике эстетического перелома, с одной стороны, рождает прямо противоположные оценки его творчества (от восторженных похвал Стивена Ликока [Leacock, 1916] и Ван Вик Брукса [Brooks, 1952] до пренебрежения Фреда Льюиса Патти [Pattee, 1922; 1923] и Теодора Драйзера [Драйзер, 1982, с. 60]), а с другой стороны, увеличивает потребность более точно и непредвзято определить место этого автора в национальной словесности, понять его наследие как жанровый, социокультурный, исторический феномен американской литературы.

Если попытаться ответить на вопрос, в чем суть претензий критиков к О. Генри, то окажется, что основная претензия предъявляется даже не самому новеллисту, а его бесчисленным эпигонам, растиражировавшим изобретенную им жанрово-стилистическую разновидность рассказа и заполонившим американские журналы. О. Генри, который в каждом своем произведении боролся с языковыми, формальными и содержательными литературными шаблонами, в результате создал модель новеллы, которой пытались подражать десятки, если не сотни, куда менее талантливых новеллистов, по причине чего она сама стала восприниматься как шаблон, а своему создателю принесла нелестную славу одного из родоначальников массовой литературы. Но прав Филип Стивик, писавший: «Поразительно, что кто-то вообще вообразил, будто О. Генри можно подражать. Однако люди именно так и считали, и к началу века существовало уже десятка два руководств, напутствовавших честолюбивых писателей, как им достичь формы и успеха О. Генри. Так

что, когда писатели XX века противостоят коммерческому рассказу, они, как правило, противостоят не только той безвкусной, претенциозной, казенной беллетристике, которая так раздражала Драйзера, но и той методологической шаблонности, которую последователи О. Генри, казалось, навязали этому жанру» (здесь и далее перевод наш, кроме специально оговоренных случаев. — *Д.Ж.*). Сам О. Генри «исключительно хорош в том, что он делает», а явление, порожденное его новеллами, лишь подтверждает, что добро действительно иногда порождает зло, резюмирует ученый [Stevick, 1984, p. 24—25]. Имена «подражателей» давно канули в Лету бульварного чтива, в то время как имя О. Генри по-прежнему популярно среди самых разных категорий читателей.

Если же говорить не о влиянии писателя, а о самих текстах его новелл, то в них критиков — в особенности американских — смущает, прежде всего, исключительный артистизм, словесный карнавал, чрезмерное внимание к стилю «в ущерб» содержанию. Как сформулировал это однажды Патти, «везде всего слишком много» [Pattee, 1922, p. 11].

Изощренный тропированный язык действительно является первой отличительной особенностью произведений О. Генри. Анекдотическое ядро, составляющее основу любого рассказа, может «вырасти» до новеллы разными путями, в том числе: через усложнение композиции, драматизацию сюжета или ввод нескольких сюжетных линий (путь Фицджеральда), через психологизм (путь Джеймса), через символизацию и создание подтекста (путь Хемингуэя). О. Генри выбирает *путь усложнения языка*: максимально избавляя сюжет от внефабульных элементов, он щедро нанизывает на него лингвистические приемы, заполняя освободившееся пространство языковой игрой. Этот-то путь и вызывает недоумение и ставит в тупик большинство исследователей. Такое обилие фигур и тропов кажется им ненужным и неоправданным, а то и вовсе безвкусным. Однако до сих пор не было предпринято ни одной попытки комплексного исследования данного вопроса: совершенно не изучены ни генезис языка новелл О. Генри, ни его состав, ни производимый им на читателя эстетический эффект. Легкомыслие, с которым принято относиться к этой проблеме, удивляет в работах солидных ученых и плохо соотносится с тем мощным влиянием, какое язык О. Генри оказывает на публику.

Едва ли вызовет возражение утверждение Михаила Бахтина: «Смысл и форму любого высказывания определяют ситуация и аудитория» [Волошинов, 2000, с. 516]. Верно и общепризнано и другое: стиль — это выражение мировоззрения [Бахтин, 1997, с. 227]. Изощренная в стилистическом плане новелла О. Генри отнюдь не была следствием дурного вкуса ее автора — она возникла потому,

что индивидуальные особенности О. Генри как писателя смогли в полной мере развиться и проявить себя в той специфической социокультурной ситуации, которая сложилась в США в начале XX века.

Только ответив на вопросы, почему новелла О. Генри возникает именно в этом месте и в это время, к какой аудитории обращается ее автор и почему он уделяет повышенное внимание языку, мы сможем понять, почему этот язык столь вызывающе необычен, а его особенности утрированны, и что нам это дает в эстетическом плане. Тогда и место О. Генри в национальной словесности станет нам яснее.

Главными факторами, под воздействием которых сформировался специфический язык новелл О. Генри, были: *шаблонный язык американских журнальных рассказов; двойная ориентация О. Генри на массового и элитарного читателя; обостренное языковое «чутье» новеллиста, выработанное многолетним чтением словаря, и представление о единстве, сложности и непредсказуемости жизни*. Перед О. Генри как создателем новых художественных произведений, которые должны были одновременно нравиться старой публике, изначально стояла *двойная задача*, имевшая негативную и позитивную составляющие. Негативная задача состояла в том, чтобы высмеять, дискредитировать массовую американскую новеллу как жанрово-стилистический штамп; позитивной задачей было изображение жизни со всеми ее хитросплетениями и причудами. Негативная задача требовала *пародии*; позитивная — *тропов и фигур речи*. Необходимость осуществить и то и другое в одном тексте в конечном счете обусловила его сложность и внутреннюю противоречивость.

Быстрый темп американской жизни, высокая грамотность населения и развитость журналистского дела привели к тому, что на всем протяжении XIX века популярность журнальной короткой прозы в США росла колоссальными темпами; одновременно увеличивались тиражи и число самих журналов. Все большей становилась взаимозависимость журналов от новелл. Трудно было найти популярное еженедельное или ежемесячное издание, не публиковавшее 4—5 рассказов в каждом номере, зачастую ориентируясь в их выборе не столько на поэтические свойства произведений, сколько на вкус среднего читателя.

В результате к середине века образовался непрерывный поток новелл, чьи художественные качества, как правило, оставляли желать лучшего: «Главным недостатком, присущим почти всей массовой литературе, было то, что она жертвовала художественной правдой ради фальшивой идеи чересчур легкого исполнения желаний или очистительного возмездия. Ради того, чтобы вышибить из читателя драгоценную слезу, характеры и положения были преуве-

личены и обескровлены, а проблемы решались как по волшебству. Поэтому, несмотря на кажущуюся реалистичность фона шаблонных рассказов, их серьезным недостатком было противоречие между реальными проблемами и их мнимым решением — противоречие, жертвовавшее единством ради нравоучения и разрушавшее всю его эффективность» [Current-Garcia, 1985, p. 120]. Язык таких рассказов отличал высокопарный слог и сложный синтаксис, обилие наречий, стертых метафор, а также вечно приподнятый, слащавый тон. Авторами большинства этих новелл были женщины — «чертово сборище женщин-писак», как презрительно назвал их Готорн [Ibid, p. 119: "a damned mob of scribbling women"]. Критики же окрестили 1850-е гг. «дамскими пятидесятыми» ("feminine fifties"). Эта тенденция, за которой с легкой руки Джорджа Сантаяны закрепилось название традиции благопристойности ("genteel tradition"), нарастала вплоть до 1910-х гг. На рубеже XIX—XX веков стали появляться пособия по написанию короткого рассказа, основанные на требованиях, которые предъявлял к новелле еще Эдгар По; центральным среди них было единство впечатления ("total effect"). Курс на унификацию в считанные годы превратил едва оформившийся жанр short story в штамп коммерческой литературы. Рынок тем не менее такая ситуация устраивала: запрос на мелодраматические, сентиментальные или сенсационные рассказы выполнялся.

Одновременно с распространением массовой литературы нарастала еще одна тенденция: реализм в Америке шел на смену романтизму. С одной стороны, в европейских странах реализм уже перешел в зрелую фазу, с другой, — юмористические байки фронтира и рассказы «местного колорита» привили публике вкус к живой разговорной речи. Ради иллюзии «естественности», входившей в моду, и читатели, и критики были готовы на многое закрывать глаза: «Сколь бы ни были нелепы или вызывающи речь и поступки неотесанных героев этих баек, само изложение событий сильно импонировало как многим читателям, так и критикам, потому что казалось «естественным» — этот термин стал теперь все чаще употребляться критиками» [Ibid, p. 122]. Хотя впоследствии эта тенденция положительно сказалась на обновлении американского литературного языка, в XIX веке ее издержками было преимущественное использование диалектов, сленга и какографии ради них самих.

Не избежали стилистических казусов даже писатели первой величины. Так, литературный наследник Готорна, создатель тонкой психологической новеллы Генри Джеймс с годами выработал настолько изощренный и сложный для восприятия стиль, что его стали упрекать в том, что он пишет «все больше и больше о все меньшем и меньшем».

Таковы были тенденции, уже длительное время господствовавшие в журнальной новеллистике к моменту появления в ней О. Генри. Как журналист-редактор и начинающий писатель он оказался в ситуации, сходной с той, в которой в свое время оказался Эдгар По. И его реакция была аналогичной — тоже пародия[1], которая, однако, имела куда больший размах и эффект. Как убедительно показал Эйхенбаум в статье «О. Генри и теория новеллы», «такого пародиста, знающего до тонкости свое ремесло и то и дело посвящающего читателя в его тайны, мы, кажется, не имели со времен Стерна» [Эйхенбаум, 1927, с. 192]. В молодой американской литературе XIX века, еще не оторвавшейся от пуританских корней и испытывавшей потребность скорее в самоутверждении, нежели в самопародии, имя О. Генри сопоставимо разве что с именем Марка Твена.

Но важнейшая особенность пародии О. Генри в том, что она направлена не только на формальную (жанровую) сторону журнальной беллетристики, но — прежде всего — на ее стили, а в результате и на всю систему выразительных средств языка как такового.

Тут сказались личные пристрастия О. Генри-писателя. Его биографами давно установлено, что еще в свою бытность ковбоем Уильям Сидни Портер сутками просиживал за толковым и энциклопедическим словарем Уэбстера, читая его как художественное произведение, выискивая труднопроизносимые слова и разбираясь в их значениях[2]. Не расстался он со словарем и в Нью-Йорке, уже сделавшись известным новеллистом, творившим под псевдонимом О. Генри. Этот факт — сам по себе не новый — до сих пор воспринимался критиками скорее как любопытная подробность, нежели как обстоятельство, сформировавшее эстетику О. Генри. Между тем многолетняя озабоченность, даже одержимость вопро-

---

[1] О пародийности новелл По см. оригинальное исследование [Thompson, 1973].

[2] См., например, Хадсон Лонг: «Словарь Уэбстера стал его постоянным спутником, и он усердно и внимательно его изучал. Именно в это время он заложил основу своего изощренного и меткого лексикона, вызывавшего впоследствии восторг читателей и изумление критиков. <...> Он читал словарь, как другие читают художественное произведение. Он был для него больше, чем справочником — источником идей, сокровищницей языка, которая ждет своего открывателя» [Long, 1949, p. 31].

А вот что пишет по этому поводу один из самых авторитетных биографов О. Генри — Джералд Лэнгфорд: «Словарь Уэбстера был для него не просто справочной книгой — он читал его часами» [Langford, 1957, p. 22]. Исследователь также приводит весьма любопытное и показательное свидетельство одного из приятелей будущего писателя: «Львиная доля наших ночей и дождливых дней <...> была посвящена попыткам найти в Полном словаре Уэбстера слово, которое он не смог бы произнести. Но не припомню, чтобы за все время кто-то нашел слово, которое он не мог произнести или точного значения которого не знал. А когда его спрашивали, где он этому научился, он отвечал, что не расставался с большим словарем на протяжении двух лет, пока пас овец Дика Холла в округе Ла-Саль» [Ibid, p. 38—39].

сами языка не могла не сказаться самым серьезным образом на его писательской манере.

Друг О. Генри Эл Дженнингс приводит ценнейшее свидетельство того, как тот работал над текстом:

«Портер открыл ящик письменного стола. “Взгляните сюда, — он указал на примятую груду листов, исписанных его размашистым почерком.

— Иногда рассказ совсем не идет, и я откладываю его до лучшего времени. Тут масса неоконченных вещей, которые однажды мне предстоит доделать. *Я не набрасываю* (“*dash off*”) *рассказы. Я постоянно думаю над ними и редко начинаю писать, прежде чем вещь созреет в моем мозгу.* Перенести ее на бумагу недолго”.

Я видел, как он иногда часами сидел *с карандашом наготове в ожидании, когда история сама расскажет ему себя*.

О. Генри был кропотливым художником. Он был рабом словаря. Он сосредоточенно изучал его, получая бесконечное удовольствие от обнаружения нового поворота слова.

Однажды он сидел за столом спиной ко мне. *Он писал с невероятной быстротой, будто слова сами автоматически слетали с его пера. Внезапно он остановился. В течение получаса он сидел молча*, затем обернулся, несколько удивленный тем, что я все еще тут.

— Не хотите выпить, полковник? Давайте пропустим по стаканчику.

— Билл, — мое любопытство было возбуждено, — на тебя что, затмение находит, когда ты так сидишь?

Вопрос, казалось, позабавил его.

— Нет, но *я должен уяснять себе* (“*reason out*”) *значения слов*» [Jennings, 1921, p. 293; курсив наш. — *Д.Ж.*].

В наблюдении Дженнингса для нас важны три момента.

Во-первых, оно доказывает, что вопреки мнению ряда критиков О. Генри вовсе не был нерадивым заложником журнальной рутины, штамповавшим посредственные новеллы со скоростью типографского станка. Он действительно был вынужден считаться с требованиями издателей. Однако весь трагизм положения состоял в его самоотверженном сопротивлении: О. Генри должен был писать и писал рассказы в большом количестве, но из каждого он хотел высечь бриллиант со множеством граней. Не всегда это удавалось, и все же несколько десятков его новелл достойны называться шедеврами — как с точки зрения сюжета, так и с точки зрения языка.

Во-вторых, Дженнингс указывает на то, что, как правило, О. Генри садился за новеллу, когда ее сюжет был полностью готов в его голове; *основная работа шла именно над языком*. О. Генри действительно был ювелиром слова. Жанровая форма short story давала

ему возможность работать в буквальном смысле над каждым звуком, если того требовало его эстетическое чувство. Поэтому каждое из двух тысяч слов его новеллы[3] было им продумано, выверено и поставлено на свое единственное место. Создающееся иной раз впечатление сумбурности, случайности выбора лексики или использования стилистических приемов обманчиво и в корне неверно. *В рассказах О. Генри нет ничего случайного, каждый звук у него на своем месте*.

И, в-третьих, утверждение, что О. Генри был «кропотливым художником» и «рабом словаря», получавшим «бесконечное удовольствие от обнаружения нового поворота слова», подкрепленное его собственной цитатой: «Я должен уяснять себе значения слов», — доказывает, что перед нами *первоклассный писатель-лингвист, профессионально, с пристрастием подходящий к отбору стилистических средств для своих произведений, озабоченный поиском новых выразительных возможностей языка*.

Столкнувшись с шаблонным, далеким от жизни языком рассказов, печатавшихся в американских журналах, найдя слова «населенными» (пользуясь терминологией Бахтина) «чужими» — часто фальшивыми — голосами, не адекватными жизни смыслами, О. Генри предпринимает попытку *через осмысление словарных дефиниций* (применив, если угодно, метод феноменологической редукции) избавиться от стертых, шаблонных словоупотреблений, *вернуться к «ничьим» словам, чтобы самостоятельно создать для них новые смыслы*, подарить самым привычным словам «праздник возрождения». Словарь становится для него источником «чистого» языка, эталоном смысла.

В своем стремлении обновить ставший непригодным для жизни язык О. Генри был един с писателями следующего — послевоенного — поколения, такими, как Андерсон или Хемингуэй. Первый стремился писать «простым», «ограниченным» языком улиц, фабрик и пивных; второй устами своего героя признавался в том, что после войны абстрактные слова утратили для него всякий смысл и казались непристойными рядом с конкретными названиями, номерами и датами.

Этой тотальной разочарованности и потерянности нет в новеллах О. Генри. Он еще верит, что сможет выразить жизнь словами — главное правильно их подобрать. Живя в довольно мирное время (если не считать выпавшей на раннее детство Гражданской войны), Уильям Портер успел сменить массу профессий, испытать голово-

[3] По требованию издателей, стандартный объем новеллы составлял 2000 слов. О. Генри часто иронизировал по этому поводу в своих рассказах, однако вынужден был с этим требованием считаться. Тем не менее многие его новеллы превышают заданный объем в 2—3 раза.

кружительные взлеты и падения, позор и успех. Он еще застал порядки «старого Юга», но смог на себе почувствовать неумолимые законы нового капиталистического уклада; он побывал ковбоем, редактором собственной газеты, банковским служащим, скрывался от американского правосудия в Гондурасе, сидел в тюрьме, водил дружбу с преступниками, становившимися впоследствии уважаемыми гражданами; сумел начать в Нью-Йорке новую жизнь под новым именем, стать первым новеллистом своего времени и зарабатывать этим большие деньги. Иными словами, он не понаслышке знал жизнь во всей ее сложности, парадоксальности и непредсказуемости и выразил ее сущность емкой метафорой: “whirligig”, довольно удачно переведенной на русский язык как «коловращение».

О такой жизни нельзя было писать просто. Поэтому, берясь за обновление языка, О. Генри делает *установку* не на простоту, а *на сложность*. Стремясь передать в новеллах свое специфическое восприятие жизни, в которой возможно все, в которой случай решает судьбу человека, он вырабатывает *изысканный, стилистически изощренный язык, не просто насыщенный всевозможными тропами, фигурами речи и прочими лингвистическими приемами, но фактически целиком состоящий из них.* О. Генри задействует едва ли не все достижения человечества в этой области — во всяком случае, мы насчитали в его рассказах около 80 их разновидностей. В лучших его новеллах — таких, как «Неоконченный рассказ» (“An Unfinished Story”), «Роман биржевого маклера» (“The Romance of a Busy Broker”), «Меблированная комната» (“The Furnished Room”), «Друг Телемах» (“Telemachus, Friend”), «Справочник Гименея» (“The Handbook of Hymen”), «Пимиентские блинчики» (“The Pimienta Pancakes”), «Трест, который лопнул» (“The Octopus Marooned”), «Третий ингредиент» (“The Third Ingredient”), «Квадратура круга» (“Squaring the Circle”), «Горящий светильник» (“The Trimmed Lamp”), «Последний лист» (“The Last Leaf”), «С высоты козел» (“From the Cabby’s Seat”) и многих других, — нет почти ни одного свободного от них предложения или даже слова. Более того, приемы всегда используются в комплексе, накладываются друг на друга, что не раз давало критикам повод упрекнуть О. Генри в отсутствии вкуса и чувства меры. На самом деле это одна из важнейших особенностей поэтики нашего автора, его специфический способ мышления и оформления мысли, первый конститутивный признак любого его текста. О. Генри создает *концентрированный,* «*густой*» *текст*, который не так-то прост для восприятия. Российский читатель, как правило, этого не знает, потому что читает его новеллы «в переводе». Но «перевести» у О. Генри можно только сюжет — огромное же большинство языковых приемов непереводимо в принципе.

Помимо этого необходимо заметить, что среди русских переводчиков господствует пагубное стремление «причесать» текст, сгладить все его «неровности», устранить «нелепости» и «неясности». Это приводит к тому, что даже самые «переводимые» приемы, использованные писателем в оригинале, в переводе исчезают. Что и говорить о тех местах, которые переводчик не понял или не сумел перевести, — они и вовсе варварски выброшены из текста. Нередко при сравнении английского и русского вариантов видишь целые фрагменты, пропавшие без вести.

Помимо необходимости отразить в языке все нюансы и парадоксы жизни генезис тропированного языка новелл О. Генри имеет и другое объяснение. Интересная мысль высказана, на наш взгляд, Инной Левидовой: «О. Генри вряд ли чувствовал себя когда-либо по-настоящему свободным человеком, да и в писательской своей работе он, конечно, знал самоограничения, диктуемые обстановкой. Это могло касаться и сюжетов, и их интерпретации, шутливо-горькие упоминания об этих табу есть в его новеллах и в письмах. Но *в самом повествовании своем он мог разыграться*, дать волю той насмешливо-скептической, непочтительной до дерзости жилке, которая, собственно говоря, и определяет характер стиля О. Генри. На маленькой сценической площадке, где разыгрываются его красочные и динамичные театральные представления, О. Генри — полновластный хозяин» [Левидова, 1973, с. 143; курсив наш. — *Д.Ж.*]. Если заменить невнятное словосочетание «в самом повествовании своем» на более конкретное и явно подразумеваемое здесь «в своем языке», то эта догадка представляется нам очень верной. И если верно, что человек вполне свободен только тогда, когда он играет[4], то О. Генри действительно был вполне свободен, только играя с языком. Издатели пристально следили за соблюдением содержательных и формальных «правил», но язык оставался в полной власти автора.

Наконец, еще одно объяснение тропированного языка было предложено Елеазаром Мелетинским в «Исторической поэтике новеллы», правда, уже не применительно к рассказам О. Генри, а касательно перехода от средневековой новеллы к новелле эпохи Возрождения: «Итак, что же происходит при превращении средневековой новеллы в классическую западную новеллу ренессансного

[4] «<...> побуждение к игре, в котором соединены оба побуждения [чувственное и формальное], будет понуждать дух одновременно и физически и морально; оно, следовательно, даст человеку свободу как в физическом, так и в моральном отношении, ибо уничтожает всякую случайность и всякую зависимость. <...> человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. <...> На нем будет построено, я вам это обещаю, все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить» [Шиллер, 1957, с. 297—302].

типа? Завершается синтезирование устной книжной традиции, причем *книжность манифестируется* уже не стихами [как это было с фаблио и шванками], а *риторическими приемами*. Синтезируются «низкие» и «высокие» повествовательные жанры, так что стираются грани анекдота и сказки и *повышается стилистическими средствами иерархический уровень новеллы*» [Мелетинский, 1990, с. 252; курсив наш. — *Д.Ж.*].

На наш взгляд, ситуация, описанная Мелетинским, — разумеется, с существенными оговорками — в чем-то сопоставима с ситуацией, сложившейся в США к началу XX века, когда и возникла новелла О. Генри. Со времени появления в 1819 г. «Книги эскизов» Ирвинга, от которого принято начинать отсчет существования американской новеллистики, и на всем протяжении XIX века развитие новеллы в Штатах шло по двум параллельным линиям, которые в целом можно уподобить книжной («высокой», серьезной) и устной («низкой», смеховой) традициям. К первой принадлежали такие писатели, как Ирвинг, Готорн, По, Мелвилл, Бирс, Джеймс и менее именитые авторы, часто ориентировавшиеся на европейский опыт; ко второй — безымянные сочинители фольклорных баек о Дэви Крокетте, Майке Финке, Поле Бэньяне, ораторы Артемус Уорд и Петролеум Нэсби, а также фронтирсмены Огастес Лонгстрит, Уильям Томпсон, Джонсон Хупер, Томас Торп, Генри Льюис, Джозеф Болдуин, Джордж Харрис и другие. Хотя о полной изоляции здесь говорить нельзя, так как фольклорные рассказы тут же становились достоянием печати (наибольшая заслуга в этом принадлежит еженедельнику Вильяма Портера «Дух времени» (“Spirit of the Times”), все же обе традиции существовали обособленно и редко пересекались; самые заметные примеры такого пересечения представлены творчеством Фрэнсиса Брета Гарта и Марка Твена. Помимо этого процветала литература «местного колорита» (Джордж Кейбл, Мэри Уилкинс Фримен, Хемлин Гарленд, Кейт Шопен, Сара Орн Джуэтт, Джоэл Гаррис и др.), развивавшая традиции регионализма США.

Новеллистика О. Генри — пусть в пародийной форме — пожалуй, впервые в истории жанра синтезирует все эти направления. В ней представлены Север и Юг, Запад и Восток США, а кроме того, европейские, латино-американские и арабские мотивы. Павел Балдицын выделяет у О. Генри 5 топосов, объединенных сборником (или сборниками), местом действия и мотивом: словно вращающийся по кругу Юг, идиллический Техас, плутовской Юго-Запад, эскапистская Латинская Америка и большой город Нью-Йорк [Балдицын, 2009]. Различен и язык топосов: для каждого можно выделить группу доминирующих приемов, хотя непереходимых границ между ними нет. В целом же такой синтез литературных

традиций регионов, речевых стихий, пропущенный через чисто огенриевское восприятие жизни, создает в его новеллах калейдоскоп взаимопроникающих и взаимоосвещающихся стилей, еще более усиливающий языковую сложность и многослойность.

Понятно, что массовый читатель, для которого предназначал рассказы издатель, не был способен в полной мере оценить все это богатство, и О. Генри не мог этого не понимать. Он писал новеллы так, чтобы они одновременно были понятны и близки широкой публике и могли заинтересовать искушенных в литературе людей. (Эта установка в XX веке станет характерной чертой искусства постмодернизма.) Презрительно высказывавшийся об О. Генри Шервуд Андерсон признавался впоследствии: «Мой запас слов был мал. Я не знал ни латыни, ни греческого, ни французского. Когда я хотел приблизиться к каким-либо тонким оттенкам смысла в своем письме, мне приходилось добиваться этого посредством весьма ограниченного словаря. И даже чтение не сильно увеличивало мой словарь. О, как много слов, что я узнал из книг, я не мог произнести»[5] [Anderson, 1942, p. 242; перевод П.В. Балдицына]. Прямо противоположное признание мог бы сделать О. Генри, хоть и был самоучкой. Он знал многое, и всему, что знал, старался дать место в своих рассказах. Однако его самолюбие было ущемлено тем, что приходилось печатать их в дешевых журналах, и он действительно мог использовать стилистические средства для повышения иерархического уровня новелл.

Мы приходим к выводу, что стилистический ключ к новелле О. Генри состоит в том, что в ней *сосуществуют и одинаково важны оба типа экспрессии* (или многозначности), разделяемых Бахтиным: *троп и двуголосое слово* [Бахтин, 1997, с. 225], что обусловлено двойной эстетической установкой писателя: на изображение сложности жизни и на пародию. В этой двойственности — весь О. Генри. Отсюда же и его *двойственное отношение к штампу*, который он понимает предельно широко: от любого экспрессивного или дважды повторенного в одном и том же смысле слова до целого стиля или мифа; для него штампами были все чужие голоса в словах. Стремясь к искоренению штампов, пародируя и профанируя речевые клише, писатель попутно использует накопленные ими смыслы. Эта диалектическая *тяга к единовременному накоплению и отрицанию, обновлению культурных смыслов* пронизывает рассказы О. Генри и формирует их язык. Вера новеллиста в способность языка отразить жизнь, успеть за ней то и дело переходит в скепсис и обратно. Поэтому сплошь и рядом в его рассказах можно встре-

[5] Ср. высказывание Андерсона с прямо противоположным отношением к словарю О. Генри, приведенным выше.

тить серьезное использование того или иного приема и тут же — пародию на него. Пародируя, профанируя, доводя до логического предела жанровые разновидности сюжетной новеллы, О. Генри пародирует, профанирует и доводит до абсурда их стили, заставляя их высмеивать самих себя. Для этого он выпячивает, утрирует условность, «искусственность» тропов, стилистических фигур, оборотов речи путем максимальной их концентрации, обнажения и «снижения». Это занятие приводит писателя к размышлениям над значениями слов, а в итоге — к философскому осмыслению непростых взаимоотношений жизни и языка (и критике последнего), которое сплошь и рядом заметно в его рассказах и иногда становится их второй темой (например, «Обед у —[1]» (“A Dinner At —[1]”)). Постепенно пародия на тот или иной стиль разрастается у О. Генри до пародии на всю систему выразительных средств языка как такового. Этот процесс *самопародирования языка*, происходящий параллельно с пародированием жанровой формы, создает ощущение «сделанности», «искусственности», «литературности» его новелл. Насыщенность, изысканность, а порой и вычурность их языка по своим масштабам превосходит как простую тропированность, так и простую пародийность.

Двойная эстетическая установка О. Генри, обусловившая его двойственное отношение к языку, делает иной раз невозможным отличить, где тот или иной прием употреблен всерьез, а где — спародирован. Вероятно, были моменты, когда это не сознавал и сам автор, погрузившийся в атмосферу тотальной игры. Тем не менее поставленную перед собой задачу он выполнил: высмеял американскую журнальную новеллу и одновременно заставил жизнь играть всеми гранями в своих рассказах. Но попутно была достигнута и побочная задача: обнажены непростые отношения жизни и языка, изображен, высмеян и подготовлен к «деконструкции» сам язык.

Мы выделяем *пять магистральных направлений* в работе О. Генри с языковым материалом: 1) *избыточность стиля и компрессию текста*; 2) *очуждение*; 3) *сталкивание далеких понятий*; 4) *парадоксальность*; 5) *пародию и профанацию*. Первое направление влияет преимущественно на жанровую форму новелл О. Генри; второе, третье и четвертое — связаны с важнейшими устойчивыми мотивами его творчества; пятое — определяет его стиль. Инструментарий всех пяти направлений составляют около 80 разновидностей риторических приемов, к помощи которых прибегает в рассказах О. Генри[6].

[6] Любая подобная классификация направлений, как и используемая номенклатура приемов, в известной степени условна и продиктована потребностью хоть как-то систематизировать то языковое богатство, которое читатель находит в новеллах О. Генри, наглядно представить их лингвистический портрет.

Избыточность стиля и компрессия текста — первый языковой парадокс, с которым сталкивается читатель О. Генри. Его нетипичное для новеллиста тяготение к избыточным словесным конструкциям, всевозможным вариациям и повторам, а также отказ от традиционных и вполне актуальных средств компрессии текста, приводят писателя к выработке собственного языкового метода, позволяющего ему органично сочетать избыточность стиля с предельной краткостью формы. Основными составляющими этого метода являются: технология «облегчения» (обнажения) сюжета с последующей заменой «лишнего» содержания языковой игрой, сгущение смысла и ориентированность на предшествующий текст. Наиболее заметные риторические приемы этого направления: амплификация, часто разрастающаяся до каталога, риторическое накопление, восходящая и нисходящая градация, всевозможные повторы и параллелизмы (лексико-синтаксический повтор, анафора, повтор-подхват, удвоение, эпаналепсис, тавтология, исоколон), развернутые метафора и сравнение, апосиопезис и сложные слова.

О. Генри представлял себе мир единой замкнутой игровой системой (книгой, кукольным театром), которой управляет судьба (кукловод), а его обитателей — марионетками, сделанными из одного материала и совмещающими в себе противоположные начала. В этой эстетической концепции берут начало три основных мотива его творчества: *мотив марионеток, мотив коловращения и мотив амбивалентного единства*, служащие содержательной основой для соответствующих направлений в работе писателя с языком: очуждения, сталкивания далеких понятий и парадоксальности.

Очуждение достигается путем материализации чувств, их воплощения в конкретных вещах, путем выстраивания речевых барьеров между автором (Уильямом Сидни Портером) и изображенной им жизнью: литературной маски О. Генри, первого (рамочного) рассказчика, второго (действующего) рассказчика, персонажей — а также путем использования большого количества риторических фигур и тропов, подчеркивающих «условность» произведения. Среди них главными являются средства опережающей автопародии: обнажение приема, обращение к читателю, снижающие тропы — и примыкающие к ним говорящие имена/фамилии/названия, прямо указывающие на «литературность» текста. Затем, сравнительно редкие фигуры и тропы, резко отстраняющие слова от их значений с помощью того или иного семантического сдвига: ляпалиссиада, гендиазис, эналлага, метонимия и синекдоха. Самостоятельную группу составляют приемы, меняющие местами вещи, абстрактные понятия и людей: овеществление, олицетворение и аллегория как его разновидность. Наконец, средства чистого иносказания: перифраза и ее частный случай — эвфемизм.

Техника *сталкивания далеких понятий* в рассказах О. Генри основана на временном отделении понятия от акустического образа и их последующем скреплении более прочной, мотивированной связью. По структуре и функциям она близка жанрам словаря и coq-à-l'ane и имеет конечной целью обновление словесного материала, достижение максимального соответствия означаемого и означающего, жизни и языка. Каждая новелла О. Генри — это замкнутый микромир с заданными началом и концом и свободным, игровым развитием действия. Наиболее частыми стилистическими средствами, с помощью которых О. Генри сталкивает понятия, являются амплификация (в особенности, каталог), все разновидности звуковых повторов (особенно, фонетическая анафора), паронимическая аттракция, многочисленные разновидности языковой игры (каламбуры через омофонию и полисемию, eggcorn, зевгма, а также языковая игра через реализованную метафору и паронимию), нарушение семантической сочетаемости (включая путаницу в терминологии и малапропизм), смешение стилей, снижающее сравнение и др.

Парадоксальность, имманентно присущая жанру новеллы как наследнице анекдота и эпохе декаданса, на которую приходится творчество О. Генри, пронизывает художественный мир его новелл. Сохраняя избыточность стиля, он добивается предельной компрессии текста; создавая условные, целиком «искусственные» ситуации, он реалистично рисует жизнь современной ему Америки; сталкивая далекие понятия, он вдруг открывает их единство; наконец, будучи полностью зависим от жанровой формы сюжетной новеллы, он разрушает ее изнутри. О. Генри видит жизнь в неразрывном единстве ее противоречий и основывает на этом свою эстетику. Игра в его рассказах всегда назидательна, а сентиментальность иронична. Парадокс — это сюжетно-композиционная доминанта рассказов О. Генри; он и родственные ему приемы являются не просто ведущими, но и сюжетообразующими для многих рассказов писателя. В сущности, "surprise ending" — это и есть парадокс, таким образом все новеллы О. Генри стремятся к парадоксу и заканчиваются им. На языковом уровне писатель использует собственно парадоксальные приемы, сливающие воедино полярные понятия: оксюморон (синтаксическую редукцию парадокса), сам парадокс и парадоксальные названия/фамилии (как его разновидность); приемы, в которых акцент смещен в сторону противопоставления: хиазм, антитезу и антитетический параллелизм; приемы, развивающие словесную полисемию и энантиосемию: qui pro quo, иронию, гиперболу и литоту (мейозис), а также гротеск.

О. Генри удалось в совершенстве овладеть техникой стилистической *пародии*. Американский новеллист пародирует все сколько-

нибудь значимые и узнаваемые стили (или речевые жанры) своей эпохи, создавая целостные образы чужих языков. Пародийный стиль рассказов О. Генри определяет его чрезвычайная восприимчивость к чужому слову. Избегая прямой словесной оценки действительности, автор видит и оценивает людей, предметы и явления не непосредственно, а сквозь призму их словесной оценки другими говорящими, и собственное отношение к чужому слову, к чужому высказыванию входит в задание его стиля. Поэтому язык в рассказах О. Генри не только изображает, но и изображается, объективируется — посредством диалогов, цитат, косвенной и, главное, несобственно-прямой речи. Вследствие этого «социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица», «многоакцентные» и «многоголосые» [Бахтин, 1975] слова составляют тексты его новелл, а кавычки — мощнейший графический инструмент очуждения — занимают центральное место в пунктуации писателя. Для понимания стилистики рассказов О. Генри важно учитывать его двойственное отношение к штампу, привлекательному своей емкостью, но грозящему исказить смысл «ничьих» слов, сделать их неадекватными изменчивой жизни. Вопреки распространенным заблуждениям любое слово О. Генри — выверенное и мотивированное, очищенное от всяческих побочных смысловых наслоений, точное, наиболее емко и всесторонне отражающее конкретную ситуацию действительности. Только к этой разновидности слова авторский голос О. Генри все время стремится, и только она серьезно звучит в его новеллах. Надо всем остальным писатель беспощадно смеется. К приемам этого направления мы отнесли чужую речь (включающую слова-цитаты, сленг, диалектизмы и misquotation (неправильное цитирование)), стилистическую пародию (в том числе эвфуизм), профанацию мифа (антономасию и анахронизм), игру с литературной формой и традицией.

Язык О. Генри восхищает, сбивает с толку, поражает. Но такой, какой есть, он был лишь ответом неординарного писателя на историческую ситуацию, в которой ему довелось войти в литературу. В стране, где свободная журналистика, реалистическая литература и примитивная словесность почти фольклорного типа существовали бок о бок, где любой человек мог в одночасье потерять все или сделаться миллионером, где каждый регион жил собственной жизнью по собственным законам и одновременно гордился своей принадлежностью к единой нации, появление новеллы О. Генри, в сущности, весьма органично. Ее язык действительно был *социокультурным* феноменом, синтезировавшим старые достижения «са́мого американского» жанра и проложившим дорогу новым.

Список литературы

Балдицын П.В. Развитие американской новеллы. О. Генри // История литературы США. Литература начала XX в. Т. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблемы речевых жанров» // Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х гг. М.: Русские словари, 1997.

Волошинов В.Н. <Рец. на книгу> В.В. Виноградов «О художественной прозе» // Бахтин М.М. (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000.

Драйзер Т. Великий американский роман // Писатели США о литературе. Т. 2. М.: Прогресс, 1982.

Левидова И.М. О. Генри и его новелла. М.: Художественная литература, 1973.

Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.

Оленева В.И. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев: Наукова думка, 1973.

Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957.

Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927.

Anderson S. Memoirs. N.Y.: Harcourt, Brace, 1942.

Brooks V.W. New York: O. Henry // The Confident Years: 1885—1915. N.Y.: E.P. Dutton & Co, 1952.

Current-Garcia E. The American Short Story before 1850: A Critical History. Boston: Twayne, 1985.

Jennings A. Through the Shadows with O. Henry. N.Y.: The H.K. Fly Company, 1921.

Langford G. Alias O. Henry. A Biography of William Sidney Porter. N.Y.: The Macmillan Company, 1957.

Leacock S. The Amazing Genius of O. Henry // Essays and Literary Studies. Toronto: S.B. Gundy, 1916.

Long E.H. O. Henry. The Man and His Work. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1949.

Pattee F.L. The Age of O. Henry // Side-lights on American Literature. N.Y.: The Century Co., 1922.

Pattee F.L. O. Henry and the Handbooks // The Development of the American Short Story: An Historical Survey. N.Y.: Harper and Row, 1923.

Stevick P. Introduction // The American Short Story 1900—1945: A Critical History. Boston: Twayne, 1984.

Thompson G.R. Poe's Fiction: Romantic Irony in Gothic Tales. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

Поступила в редакцию
06.09.2011