

ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

На правах рукописи

Сидорова Анна Геннадьевна

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА
СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
(литература, живопись, музыка)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Козлова Светлана Михайловна

Барнаул – 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Список условных сокращений	3
Введение	4
Глава I. Визуальный код современной русской прозы	19
1.1. Исторические и теоретические основания визуализации современной культуры	19
1.2. Поэтика экфрасиса в современной прозе	25
1.2.1. Роман-экфрасис Ю.В. Буйды «Ермо»	33
1.2.2. Пародирующие аспекты экфрасиса в книге М.А. Вишневецкой «Опыты»	51
1.3. Интермедиаальный коллаж в «Романе воспитания» Н.В. Горлановой и В.И. Букура	75
1.4. Визуальная автоконцепция современной прозы, или эстетика маргинального	92
1.4.1. «Текст Босха» в современной прозе: роман А.В. Королева «Быть Босхом»	93
1.4.2. «Текст Гойи» в современной прозе: повесть А.В. Геласимова «Жажда»	105
1.5. Выводы к главе I	117
ГЛАВА II. Музыкальный код современной прозы	121
2.1. Теоретические основания музыкализации литературы	121
2.2. Музыкально-жанровые номинации в современной прозе	134
2.3. Музыкальная автоконцепция современной прозы: «текст Баха»	154
2.4. Музыкальная метафорика в современном романе	179
2.5. Выводы к главе II	194
Заключение	196
Библиографический список	202
А. Художественные тексты	202
Б. Научная и критическая литература	204

Список условных сокращений

ЛН – Лексикон нонклассики.

ЛЭС – Лингвистический энциклопедический словарь.

ЛЭТП – Литературная энциклопедия терминов и понятий.

СТ – Словарь терминов московской концептуальной школы.

Введение

Одной из значимых тенденций в современной русской прозе является интермедиальность. Феномен интермедиальности возникает вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства. Интермедиальность определяется, во-первых, как особый способ организации художественного текста, во-вторых, как специфическая методология анализа и отдельного художественного произведения, и языка художественной культуры в целом. Эта методология опирается на принципы междисциплинарных исследований [Тишунина 2001: 153].

Активизация интермедиальных процессов в современной литературе связана с очередной сменой культурной парадигмы и означает отказ от литературоцентризма, основанного на рационализме, идеологии, дидактике, и переход к «искусствоцентризму», предполагающему (в ситуации социокультурного кризиса) имморализацию, деидеологизацию и дегуманизацию литературы. «Арт-центризм» современной литературы опирается на «блаженную индифферентность» постмодернизма (Б. Гройс).

Вместе с тем трансформируется ценностная стратификация сферы искусства, включающей не только признанные классические образцы, но и искусство авангарда, андеграунда, то есть происходит реанимация арт-практик, табуированных в советское время. На смену «стерильной», «монолитной» концепции мира приходит стереофоническая парадигма.

Этот процесс сопровождается «разгерметизацией» границ искусства, что, в частности, в изобразительном искусстве приводит к акционности: бодиарт, энвайронмент, флюксус, перформанс, хепенинг, медиа-искусство в форме видео- или киноинсталляции. Подобные тенденции характерны и для музыкального искусства второй половины XX века: «в концертный зал проникают элементы театра, ... ритуального действия, слушатели стали вовлекаться в ход исполнения, традиционные инструменты начали

дополняться техническими средствами, благодаря глобальному характеру культуры тесно сблизилась мировые регионы, полистилистика осуществила тотальный синтез современного и исторического, стала стираться грань между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным и незаконченным, музыкальный язык приобрел полипараметровость» [Холопова 2001: 445–446]. Разнообразные формы художественного синтеза как проявление творческой свободы развиваются в литературе: наблюдается взаимодействие жанров, родов литературы, типов организации художественной речи, видов искусства и – шире – художественной и нехудожественной словесности.

Таким образом, создается специфическое интердисциплинарное поле, в пространстве которого наибольшей активностью отличается литература русского постмодернизма. Как отмечает М.Н. Липовецкий, «русский постмодернизм рождается из поисков ответа <...> на сознание расколотости, раздробленности культурного целого <...> и из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить, реанимировать культурную органику путем диалога разнородных культурных языков» [Липовецкий 1997: 300]. Понятие «постмодернистского романа» включает не только описание событий и изображение участвующих в них лиц, но и пространственные рассуждения о самом процессе написания данного произведения, то есть происходит «симбиоз литературоведческого теоретизирования и художественного вымысла». Продуктивная в современной литературе интеграция «литературы факта» и «литературы вымысла» имеет следствием, во-первых, экстраполяцию в литературную практику и критику понятийного аппарата и аналитического инструментария других дисциплин, а во-вторых, ассимиляцию художественной литературой материала не только таких традиционных форм документалистики, как эссе, философско-эстетический трактат, мемуары, исповедь («Чернобыльская молитва», «У войны – не женское лицо» С.А. Алексиевич, «Час шестой. Хроника 1932» В.И. Белова, «Роман-воспоминание» А.Н. Рыбакова, «Мое прошлое» А.А. Кима), но и

жанров научного дискурса: филологического («Пушкинский дом» А.Г. Битова, «НРЗБ» А.К. Жолковского и «<НРЗБ>» С.М. Гандлевского, «Сентиментальный дискурс» В.И. Новикова, «Довлатов и окрестности» А.А. Гениса), медицинского («Казус Кукоцкого» Л.Е. Улицкой, «Человек-язык» А.В. Королева, «Синдром Кандинского» А.В. Саломатова, «Трепанация черепа» С.М. Гандлевского), юридического («Взятие Измаила» М.П. Шишкина), искусствоведческого («Ермо» Ю.В. Буйды, «Быть Босхом» А.В. Королева, «Орфография» Д.Л. Быкова).

Предпосылкой подобных явлений художественной словесности (которые получили наименование метаромана, метапрозы, метатекста) Б. Гройс называет достигнутую в эпоху модерна относительную автономию искусства, благодаря которой искусство способно самостоятельно реализовать «контекстуальную креативность», не прибегая к посредничеству художественного критика.

Наряду с текстами, в которых языки других видов искусства «переводятся» в мономедийный вербальный регистр, в современной литературе существуют примеры так называемой мультимедийности, когда «при создании произведения комбинируются текст, зрительный образ и звук, с целью обеспечения одновременного воздействия на разные органы чувств» [Западное литературоведение 2004: 457]. Примеры такого рода дает «цифровая литература» (сетевая и несетевая), а также экспериментальная книжная продукция (например, «Священная книга оборотня» В.О. Пелевина, к которой прилагается музыкальный компакт-диск). Подобные эксперименты отражают новые технологии в современной медиакulturе, которые не могут не влиять на литературу, порождая новые типы интермедийности.

Об интересе к интермедийной проблематике в последние десятилетия свидетельствует проведение специализированных конференций («Синтез в русской и мировой художественной культуре» ежегодно в Москве, «Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование» в Астрахани в 1997 г., «Литература в системе искусств:

методология междисциплинарных исследований» в Петербурге в 2000 г., «Метафизика искусства. Мелос и Логос: диалог в истории» в Санкт-Петербурге в 2004 г., «Синтез искусств и рождение стиля» в Москве в 2004 г., «Литература и кино: парадоксы диалога» в Самаре в 2005 г. и др.), издание монографий [Schmidt 2000, Азизян 2001, Гашева 2004, Корецкая 2001, Мазаев 1992, Минералова 1999, Тишунина 1998] и сборников научных трудов по этой проблематике¹. В большинстве подобных исследований, во-первых, проблематика взаимодействия искусств разрабатывается на материале литературы романтизма и авангарда, во-вторых, в отечественной филологии преимущественно используется традиционная методология, восходящая к эстетическим теориям художественного синтеза начала XX века. Между тем при исследовании современной литературы ощущается необходимость использования нового интермедиального подхода, развивающегося на базе структурно-семиотической и постструктуралистской теории.

Методология интермедиального анализа наследует богатый опыт компаративистики конца XIX – первой половины XX века, а также принципы комплексного изучения художественного творчества в 1970–1980-х гг. [Барабаш 1983; Галеев 1982; Мейлах, Высочина 1983; Михалев 1984; Мурина 1982; Харитонов 1990] и взаимосвязи (синтеза) искусств [Зись 1979; Тасалов 1978]. Однако, в отличие от традиционного в искусствоведении рассмотрения «взаимного освещения искусств» (О. Вальцель), синтеза искусств, *Gesamtkunstwerk*, комплексного изучения художественного творчества и т.д., интермедиальные исследования базируются на постструктуралистской и постмодернистской методологии. И здесь важным оказывается разграничение т.н. ‘*interart*’ и ‘*intermediality*’ (В. Вольф).

Теоретическая база интермедиальной компаративистики начала складываться в структурализме, в котором разрабатывался подход к

¹ «Взаимодействие искусств» (Пермь, 1996), «Взаимодействие и синтез искусств» (М., 1978), «Взаимодействие искусств в истории мировой культуры» (М., 1997), «XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира» (М., 1999), «Проблемы синтеза в художественной культуре» (М., 1985), «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (М., 2002).

литературе и другим видам искусства как к знаковым системам, «текстам» – цепочкам дискретных символов, задаваемых в качестве исходного алфавита (набора или словаря) [Лотман 2001: 508]. Так, в работах отечественных и зарубежных ученых осуществляется структуризация литературного текста [Барт 1987; Женетт 1998; Лотман 1998; Успенский 1970], «текста» картины [Жегин 1976; Успенский 1976], «текста» фильма [Лотман 1973; Лотман 1988], наконец, «текста культуры». В структурализме были описаны «полиглотизм», «художественный полифонизм», «интерсемиотичность» как активные макромеханизмы культуры. При этом, как справедливо отмечает Н.М. Мышьякова, интермедиальность характеризует не только «целостные метапространство и метаязык культуры», но и – на микроуровне – внутритекстовые связи разных искусств [Мышьякова 2002: 55], что стало предметом философской и научной рефлексии в постструктурализме [Тишунина 2003].

В постструктурализме абсолютизируется тезис о тотальной пантекстуальности культуры (ср.: мир как текст Ж. Деррида, мир как космическая библиотека В. Лейча, мир как «энциклопедия», «словарь» У. Эко), причем компоненты глобального текста существуют в режиме дерридеанского "различения", то есть не просто уничтожения или примирения противоположностей, но их одновременного сосуществования «в подвижных рамках процесса дифференциации» [Ильин 1996].

Вместе с тем в ситуации количественного возрастания форм (способов) фиксации текста и перепроизводства смыслов возникает потребность в упорядочении текстов при помощи механизмов культурной коммуникации. По замечанию М.Б. Ямпольского, «сама потребность в закреплении памяти возникает в ситуации повышенной нестабильности, динамичности культуры, в ситуации возрастающей установки на культурную инновацию» [Ямпольский 1993: 14–15].

«Панмедиализм» культуры постмодернизма связан, прежде всего, с технологическим совершенствованием коммуникационных систем и

возрастающей ролью информации, которая становится паролем для так называемой «Третьей волны цивилизации» [Тоффлер 1999]. Наиболее очевидный, низший уровень медиасферы включает производственную и социальную инфраструктуру [Маклюэн 2003]. Во-вторых, «медиа» осмысляются как формы массовой коммуникации в обществе. Критика масс-медиа – средств массовой информации, манипулирующих массовым сознанием, – играет особую роль в постмодернизме. Наконец, медиа определяются как «каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств» [Тишунина 2001: 152] или сами искусства [Wolf 1999: 3]. Понятие искусства (art) заменяется понятием медиа (media), взаимодействие искусств (interart) – интермедиаальностью (intermedia). Существование современного искусства в едином коммуникативном (медиа-) пространстве предполагает не только импорт образов масс-медиа в контекст искусства, но и размыкание («транссессию») границ текстов высокого искусства. Современное искусство не гомогенно, так как может интерпретироваться с помощью нескольких кодов (как минимум двух). Постмодернистский текст существует в двух регистрах – элитарном и массовом. На этом уровне в медиатеориях оказывается важным вопрос о «селекции» и формировании читателя, которое производится с помощью выбора для него средства коммуникации и специфических средств выражения.

Итак, феномен интермедиаальности предполагает рассмотрение, во-первых, видов искусства как медиа, циркулирующих в поле культуры; во-вторых, специфики функционирования и воспроизводства каналов коммуникации (слухового, зрительного) и средств коммуникации (телевидения, телефона, радио) в литературе. Причем модели, по которым функционируют каналы «элитарной» коммуникации (видов искусства) и массовой коммуникации (телемедиа), идентичны.

Принципы интермедиаального анализа разрабатываются на основе теории интертекстуальности Р. Барта и Ю. Кристевой [Wolf 1999]. Как

указывает И.Е. Борисова, «интермедиальность вписывается в широкое понимание интертекстуальности как любого случая "транспозиции" одной системы знаков в другую (Ю. Кристева), подразумевающей самые различные виды "интер<...>альных" отношений (И.П. Смирнов), будь то интервербиальность (Г.А. Левинтон), интеркультуральность (Б. Вальденфельс) или интерсубъективность (Э. Гуссерль), или интеркорпоральность (М. Мерло-Понти) и т. д.» [Борисова 2004 б]. Поэтому такие формы интертекстуальности, как заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, подражание, пародия, имеют корреспонденции в интермедиальной типологии. Формирование данных типов межтекстовых взаимодействий происходит в «кризисную», «пограничную» эпоху *fin de siècle*, когда литература, как указывает М.Н. Эпштейн вслед за Дж. Бартом, «осознает "исчерпанность" <...> всех своих форм и невозможность далее рассказывать "живые, подлинные истории"», вследствие чего доминирует «критика оригинального и индивидуального, эстетика цитатности и симулякра» [Эпштейн 2001: 180–181]. Существует ряд исследований, в которых интермедиальность рассматривается как частный случай интертекстуальности [Plett 1991; Wagner 1996; Zander 1985]. Мы считаем, что необходимое разграничение интертекстуальности и интермедиальности, при всей обоснованности этих аналогий, основано на закономерной дифференциации интерференций гомоморфного и гетероморфного порядка. Такое разграничение между интертекстуальностью как взаимодействием вербальных текстов и интермедиальностью как корреляцией разнородных медиа-каналов было произведено в работе Ю. Мюллера [Müller 1996:83]. В. Вольф, объединяя интертекстуальность и интермедиальность в интегральном понятии ‘межсемиотические отношения’ (*intersemiotic relations*), называет интертекстуальность ‘мономедиальным’, а интермедиальность ‘кроссмедиальным’ вариантом данных отношений [Wolf 1999: 46].

К настоящему времени разработано несколько интермедиальных

типологий. Наиболее основательными из них являются литературно-живописная классификация А. Ханзен-Леве (на материале русского авангарда) и литературно-музыкальная классификация С.П. Шера (на материале немецкого романтизма) [Scher 1970, Hansen-Löve 1983]. Более детально они будут рассмотрены соответственно в первой и во второй главах диссертационного сочинения, сейчас же наметим черты сходства.

Данные типологии основаны на интерпретации отношений в семиотическом треугольнике. Первая форма интермедиальности связана с моделированием материальной фактуры другого вида искусства в литературе (означающее – индекс – проекция). Здесь речь идет, например, о мелодике поэтической речи, о визуальных формах в поэзии (палиндромах, анаграммах, листовертнях, акростихах) либо прозе. Второй тип интермедиальности предполагает проекцию формообразующих принципов музыкального произведения, архитектурного сооружения, живописного полотна или кинокартины в литературном тексте (означаемое – символ – транспозиция). Третий тип интермедиальности основан на инкорпорации образов, мотивов, сюжетов произведений одного медиального ранга – музыки, графики, скульптуры – в произведения другого медиального ранга – литературы (денотат, референт – икона, копия – трансфигурация). Под интермедиальными инкорпорациями понимают содержащиеся в художественном произведении словесные описания произведений / мотивов живописи, скульптуры, музыки, кинематографа. В этом случае связь между медиальными рядами осуществляется по принципу «текста в тексте» (Ю.М. Лотман), «искусства в искусстве» [Faryno 1991: 375–378] или «геральдической конструкции» (М.Б. Ямпольский). Данная конструкция предполагает создание «уменьшенной модели» объекта в произведении, что отражает «переход от предметности к репрезентации» [Ямпольский 1993: 71]. Итак, «мелодика» стиха, визуальная поэзия (1) функционально соотносится с означающим («внешний элемент»), в структурных параллелях (2) актуализируется значение – (сигнификат), в экфрасисе (3) означаемое –

денотат, или референт. Данная семиотическая база обеспечивает достаточно гибкий аппарат для операций с текстами, в которых актуализируется тот или иной план интермедиальности. Подчеркнем, что два основных направления типологических экспликаций касаются интерференции литературы и визуальных искусств, литературы и музыки, что (в том числе) повлияло на выбор предмета диссертационного исследования.

Объект нашего исследования – современная отечественная проза.

Предмет исследования – взаимодействие литературы и музыки, литературы и живописи в современной прозе.

Цель работы – исследование поэтики современной русской прозы в интермедиальном аспекте.

В соответствии с поставленной целью предполагается решить следующие **задачи**.

1) анализ и определение типа интермедиальности, медиальной доминанты в системе других медиа, классификация медиальных инкорпораций в отдельных произведениях современной прозы;

2) изучение специфики взаимодействия интермедиальных кодов в литературе, их текстообразующих, смыслопорождающих функций и реконструкция на основе полученных результатов семиотических механизмов интермедиальной поэтики;

3) выяснение степени проницаемости границ между искусствами и, соответственно, интермедиальных возможностей современной прозы;

4) выявление персоналий художников, музыкантов, определяющих автоконцепцию современной интермедиальной прозы; интерпретация «текстов» И. Босха, Ф. Гойи, И.С. Баха;

5) создание представления о ценностной иерархии видов искусства в зеркале современной отечественной литературы (предпочтения авторов, семантический ореол разных видов искусства);

6) исследование концептуального (философия искусства) и креативного (стиль, композиция) потенциала интермедиальных

экспериментов современной прозы.

Сбор материала для исследования производился на основе выборки художественных текстов, во-первых, из «бумажных» литературных журналов, во-вторых, из литературно-художественных интернет-изданий и порталов, в-третьих, из собственно книжной продукции за период 1990–2004 гг. (по материалам ежегодника «Книги Российской Федерации» и газеты «Книжное обозрение»). Материалом для исследования стали произведения русской прозы 1990-х–2000-х годов. Выбор текстов зависел от степени интенсивности освоения в них интермедиальной поэтики и проблематики.

При выборе материала исследования мы также исходили из принципа разграничения интермедиальности синтетических видов искусства, присущей кинематографу, театру, и интермедиальности отдельных видов искусства – литературы, живописи, скульптуры. Вернер Вольф предлагает разделять открытую (overt, direct) и скрытую (covert, indirect) формы интермедиальности [Wolf 1999: 39; Word and Music Studies 1999: 37–58]. Первый вариант предполагает включение нескольких ‘медиа’ в один (‘multimediality’, ‘plurimediality’). В качестве классических примеров такого типа интермедиального объединения В.Вольф называет ‘мультимедиальные’, то есть синтетические жанры (театральное представление, звуковой фильм, опера, песня), а также вставки иллюстраций или нотных фрагментов в литературный текст. Второй вариант предполагает не буквальное использование материала другого вида искусства (гетерогенная структура медиатекста), а его перевод на язык ‘медиадоминанты’ (гомогенная структура). В. Вольф описывает две формы такого перевода: а) эксплицитную – ‘рассказывание’, или ‘тематизация’ (‘telling’, ‘thematization’); б) имплицитную – ‘имитация’ (‘showing’, ‘imitation’, ‘dramatization’). В свою очередь, эти формы подразделяются соответственно на 1) текстуальные, паратекстуальные, контекстуальные; 2) ‘word music’, структурные и содержательные аналоги музыки.

Поскольку данная работа является первым шагом в нашем

исследовании интермедиальной поэтики, на первоначальном этапе мы остановились на изучении взаимодействия литературы с «простыми» видами искусств: живопись и музыка («гомогенная структура») – в отличие от «сложных» и «синтетических»: кинематограф, театр, архитектура, реклама и пр. («гетерогенная структура»). Кроме того, выбор этих аспектов обусловлен возможностью опереться на методологию и типологию интермедиальности, наиболее основательно разработанную именно в этих направлениях (С.П. Шер, А. Ханзен-Леве). При анализе художественных текстов мы выявляли доминирующий интермедиальный код (живописный, музыкальный), исходя из представления о коммуникативной доминанте того или иного художественного текста (визуальной либо музыкально-акустической), поэтому в основу композиционного деления диссертационного сочинения положен данный принцип. Произведения, рассматривающиеся в первой главе (проза Ю.В. Буйды, М.А. Вишневецкой, Н.В. Горлановой и В.И. Букура, А.В. Королева, А.В. Геласимова и др.), в основном содержат живописный код; другие визуальные коды (кинематографический, рекламный, скульптурный, архитектурный), если они имеют место в составе художественного целого, рассматриваются и интерпретируются в связи с доминантным – живописным. Вместе с тем, сознавая далеко не исчерпывающее описание нами визуальных кодов в современной литературе, отметим, что сосредоточение внимания преимущественно на «живописности» позволило сделать изложение материала более целостным и централизованным. Выбор материала для второй главы производился, исходя из концептуальности музыкальных «включений» в литературный текст (в прозе М. Исаева, Б.В. Фалькова, О.В. Ермакова, Е.С. Холмогоровой, И.Н. Полянской, А.А. Кима и др.).

Методология исследования была сформирована, как было показано выше, на основе трудов И.П. Ильина, Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, Е. Фарыно, А.А. Ханзен-Леве, С.П. Шера. В диссертации использованы структурно-семиотический, интертекстуальный, интермедиальный методы

анализа текста, а также методы теории коммуникации.

Научная новизна работы состоит в том, что впервые методология и методика интермедиального анализа используется на материале русской литературы 1990–2000-х годов. В существующих монографиях и диссертациях по современной литературе (М.П. Абашевой, О.В. Богдановой, Е.П. Воробьевой, А.А. Гениса, В.Н. Курицына, Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, Т.Н. Марковой, Г.Л. Нефагиной, И.С. Скоропановой, М.Н. Эпштейна) обращается внимание на интенсивность синтетических тенденций, однако комплексного аналитического комментария они не получают. Формы интермедиального взаимодействия в поэтике современной прозы рассматриваются в семиотическом плане; предлагается новая интерпретация текстов на основе интермедиального анализа. Исследование позволило скорректировать типологию форм интермедиальных контактов в литературном произведении, выявить и определить нарративные стратегии интермедиальности современной прозы, дать представление о ценностной иерархии видов искусства в современной ситуации кризиса литературоцентризма.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов исследования в курсах по истории русской литературы, спецкурсах и спецсеминарах по современной отечественной литературе, культурологии, семиотике, интермедиальной компаративистике.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что, во-первых, корректируется методика анализа интермедиальных связей; во-вторых, на типологическом, глубинном уровне исследуются не только литературоведческие, но также культур-медиальные (в том числе коммуникативные) аспекты современной литературы, особенно процессы перестройки системы видов искусства и перекодировки внутри системы в связи с культурно-исторической ситуацией (технология, критика, дегуманизация искусства и кризис слова).

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования

были представлены на ХLI международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2003), Четвертых и Шестых Филологических чтениях «Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении» (Новосибирск, 2003, 2005), Международной научной конференции «Славянская филология: История и современность» (Барнаул, 2004), VII Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения–2004. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» (Екатеринбург, 2004), III Всероссийской научной конференции «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, 2004), II международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности» (Челябинск, 2005), Региональной научно-практической конференции аспирантов, студентов и учащихся «Наука и образование: проблемы и перспективы» (Бийск, 2005), Международной научно-практической конференции «Коммуникативистика в современном мире: человек в мире коммуникаций» (Барнаул, 2005), научной конференции молодых ученых в Институте филологии СО РАН (Новосибирск, 2005), X межвузовской научно-практической конференции «Художественный текст: варианты интерпретации» (Бийск, 2005), научной конференции «Возвышенное и земное в музыке и литературе» в Новосибирской консерватории (Новосибирск, 2005), Международной конференции «Культура и текст» (Барнаул, 2005), Всероссийской конференции «Литература и кино» (Самара, 2005), Всероссийской научной конференции «VII Пospelовские чтения – 2005» (Москва, 2005) и др. Диссертация обсуждена на кафедре русской и зарубежной литературы (11 апреля 2006 года). Основные результаты исследования отражены в девяти опубликованных работах общим объемом 3,4 п.л.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Изменение статуса визуальных искусств в эстетической иерархии современной культуры связано с трансформацией семиотических

закономерностей их функционирования.

2. Современная литература отражает переход искусства XX века от авангарда к постмодернизму, от автономизации к медиальности (коммуникативности) и интермедиальности, от аутентичности к репродуктивности.

3. В современной русской прозе взаимодействие литературы и визуальных искусств (живопись, архитектура, кинематограф) в жанре экфрасиса выполняет как традиционную функцию экранирования (дублирования) реальности, так и ряд прикладных функций (в частности, терапевтическую, мистифицирующую). Кроме того, экфрасис захватывает глубокие структурные уровни текста, выполняя диегетическую, креативную функции.

4. Деструктивные тенденции современной эпохи актуализировали в медиаконтексте современной прозы эстетику Art Brut авангардистской живописи и графики середины XX века, а также более отдаленный исторический опыт «жесточкого искусства», связанный с именами И. Босха, П. Брейгеля, Ф. Гойи. Экфрасистические или другие интермедиальные формы служат, с одной стороны, эстетизированным языком описания неэстетического (неонатуралистического) материала, с другой, – метаязыком творческой саморефлексии писателя (А.В. Королев, А.В. Геласимов, Н.В. Горланова и др.).

5. «Текст Босха» и «текст Гойи» в современной прозе обозначают два стилистически разных типа художественного сознания. В одном из них проявляются элементы необарокко, в другом – неоромантические тенденции.

6. В новой метамузыкальной прозе отсутствие музыкальной терминологии, неразработанность «мелодики» художественной речи, активное включение оптических мотивов, использование приемов графического «заппинга» свидетельствует об изменении понимания литературной «музыкальности» по сравнению с предшествующими синтетическими эпохами, что связано с влиянием на музыку визуальных

искусств. Актуализация структурных параллелей литературы и музыки в современной прозе чаще всего предполагает достаточно стереотипное присвоение частям текста музыкальных номинаций и не затрагивает глубинных уровней композиции.

7. Принципы метамузыкальной прозы включают создание интермедиальных «автотекстов», тяготение к метаметафоризму мышления.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. В первой главе рассматриваются проблемы репрезентации текстов визуальных искусств в современной прозе. Вторая глава посвящена рассмотрению музыкальных текстов как метаязыка современной прозы.

Библиография включает 208 наименований.

Глава I.

Визуальный код современной русской прозы

1.1. Исторические и теоретические основания визуализации современной культуры

Для современной культуры, при постмодернистских декларациях о глобальной ревизии авторитетов и иерархий, остается релевантным иерархическое представление о системе видов искусства. Наиболее распространено мнение о визуальной доминанте современной культуры и искусства постмодерна (ср.: «мир вступил в эру господства "визуального синтаксиса"» [Массовая культура 2003: 394]). Так же, как в начале XX века символизм стремился к реализации суггестивных возможностей музыки, а интенции авангардистских художников перемещались в сферу визуального, в настоящее время в масс-медиа активно эксплуатируется манипулятивный потенциал визуальных сообщений. Доминирование визуального кода в культуре XX века связано с ситуацией кризиса метаисторий, или метарассказов (и, соответственно, любой формы вербализации знания), обоснованной Ж.-Ф. Лиотаром, и логоцентризмом западной метафизики, описанным в работах Ж. Деррида. А.А. Генис в эссе «Глаз и буква» (1994) разграничивает культурологические тенденции «логократии» (власти слова) и «видеократии» (власти образа с ее следствиями – вуайеризмом и эксгибиционизмом) [Генис 1997].

Понятие визуальности может маркировать разграничение универсальных уровней культуры. Современный социолог Б.В. Дубин говорит о визуальности в массовой культуре и параллельной ей «антивизуальности в авангардных образно-символических практиках (подрыв очевидности, разрушение фигуративности, сюжетности, культа

героев)» [Дубин 2004: 37]. Весьма условное разграничение «идолопоклоннической» и «иконоборческой» линий (визуальности – антивизуальности), по сути, является визуальной метафорой демаркации высокой и низкой (элитарной и массовой) культуры.

Французский философ П. Вирильо разграничивает несколько визуальных эпох в истории культуры и общественного сознания: *эру формальной логики образа* в XVIII веке (доминирование живописи, гравюры, архитектуры); *эру диалектической логики образа* в XIX – начале XX веков с актуализацией фотографии и кинематографа; *эру парадоксальной логики образа* во второй половине XX века (видеография, голография, инфография) [Вирильо 2004: 113–114]. Дифференциация этих типов производится в зависимости от способа репрезентации реальности («реального», «актуального», «виртуального»).

П. Вирильо пишет об изменении режима зрения в XX веке, которое заключается в слиянии / смешении глаза и объектива (ср.: «киноглаз»), переходе от *видения* к *визуализации* [Вирильо 2004: 30]. *Визуализация*, в отличие от органического *видения*, предполагает автоматизацию восприятия, становящегося бессубъектным.

Господство визуальных искусств в современной культуре обеспечено повышением скорости их порождения / изготовления и воспроизведения [Гройс 2003: 251; Вирильо 2004], что связано с совершенствованием техник коммуникации. П. Вирильо говорит об острой конкуренции между «транстекстуальным» и «трансвизуальным» в начале XX века вплоть до появления телевидения как скоростной машины аудиовизуальной коммуникации [Вирильо 2004: 16]. Наряду с отсутствием временных и пространственных задержек в передаче визуальной информации усиливается перегруженность зрительной памяти фатическими знаками, то есть суггестивными образами, целью введения которых становится не информирование, но внушение.

В целях оптимизации усвоения возрастающего объема визуальной

информации все большую значимость приобретает, наряду с производителем и потребителем (пользователем), фигура «медиатора» (редактора, куратора, менеджера), целью которого становится организация и интеграция потока информации, создание контекста восприятия информации [Гройс 2003: 262–264; Тоффлер 1999: 119–120]. Как указывает Б. Гройс, функции медиатора способен принимать на себя современный художник, ставящий цели трансгрессии, преодоления границ и стремления к Другому. В этом смысле металитература, имплантирующая тексты других искусств в свой контекст, обладает потенциалом медиации.

Изменение статуса визуальных искусств в XX веке связано с некоторой трансформацией семиотических закономерностей. Специфика семиотики визуальных видов искусства классического периода заключается, во-первых, в том, что основная единица языка изобразительного искусства и его отдельное произведение принадлежат к одному иерархическому уровню, что указывает на недискретный характер данной единицы. Во-вторых, в визуальных искусствах преобладают знаки-иконы. В-третьих, классические произведения изобразительного искусства предполагают не временное, а одномоментное восприятие. В-четвертых, классический визуальный текст статичен. В-пятых, пластические и изобразительные искусства пространственны [Мечковская 2004: 345]. Классическое искусство существует в рамках музея, что диктует особый тип восприятия: с одной стороны, зритель находится в эстетическом пространстве, ограничивающем тактильный контакт с артефактами, с другой стороны, зритель контролирует время восприятия и обладает свободой передвижения.

В XX веке семиотические закономерности, действовавшие в системе визуальных искусств предшествующего периода, разрушаются. «Живопись действия» Дж. Поллока и Ж. Матье, кинетическое искусство, постмодернистские хеппенинги и перформансы диктуют новый режим восприятия, в условиях которого пребывающий в движении зритель наблюдает за движущимися образами, что разрушает традиционную

ситуацию музейной репрезентации.

Складывается новое представление о произведении изобразительного искусства как о дискретном тексте (соответственно изменяется единица визуальных искусств). Фрагментарность не просто входит в эстетический канон (что было характерно уже для романтизма), но становится обязательным требованием создания произведения визуального искусства с помощью техники живописного / фото- коллажа или киномонтажа. Как отмечает Б. Гройс, произведение искусства авангарда – не столько отображение мира вещей, сколько техническая вещь. Но, в отличие от кича, авангард, обнажая технику, демонстрируя собственную структуру, обязательно предполагает внутреннюю рефлексию искусства над своими техническими приемами.

Абстрактное искусство, двигавшееся по пути гармонизации «бесформенных» аморфных цветовых сочетаний (от фовизма, экспрессионизма до абстрактного экспрессионизма Дж. Поллока) и создания геометрических абстракций (от П. Сезанна и кубистов до лучизма, «беспредметничества», конструктивизма, супрематизма), отказывается от миметизма [ЛН 2003: 14–15], причем если в рамках фовизма исчерпываются колористические возможности живописи, то в рамках кубизма – ее пластические возможности. В семиотическом плане авангардистское произведение предстает знаком с нулевым денотатом. Таким образом, изобразительное искусство авангарда становится автономным не только от реальности² (соответственно деактуализируется критерий правдоподобия), но и от других видов искусства, включая литературу. В противоположность радикальному авангарду, искусство второй половины XX века, напротив, коммуникативно, авангардистская автономизация искусства осмысляется как изоляционизм, а благодаря репродуктивным техникам (интертекстуальность, реди-мейд), подрываются представления об оригинальности художника. Как

² Функцию дублирования выполняет фотография, которая, вместе с тем, «умножая "доказательства" реальности», истощает ее [Вирильо 2004: 43].

пишет Б. Гройс, «художник просто пользуется набором готовых форм, ... лишенных какого-либо индивидуального происхождения, циркулирующих анонимно и свободно парящих в коммуникационных сетях» [Гройс 2003: 138]. Современное искусство – искусство создания контекста, будь то (на раннем этапе) язык официальных советских медиа в московском концептуализме или язык рекламы в постмодернизме.

Обогащение семиотики изобразительных искусств связано с появлением кинематографа («движущейся фотографии», «сфотографированного театра», «визуальной литературы»), что легитимировало процессуальность визуальных искусств. Результатом стало проникновение принципов организации временных искусств в пространственные искусства. Эта интенция оказала влияние на визуальные практики футуризма, дадаизма и сюрреализма. В новой живописи акцент смещается с произведения (результата) на творческий акт. Новая «кинематографическая» поэтика визуальных искусств, в свою очередь, оказывает активное воздействие на литературу XX века, существенно усиливая ее креативные и коммуникативные стратегии.

Вместе с тем, в исследовательской парадигме структурализма источником инноваций кино считается именно литература. Так, Р. Барт в работе 1964 года указывает на литературный генезис системы монтажно-повествовательных приемов кинематографа: «Кино больше всего берет от романа, а не от театра. Ведь кино присущи место действия, ретроспективы, экзотизм изображения, временная диспропорция эпизодов, короче говоря, стремление к повествовательности» [Барт 1979: 180–181]. Этот же тезис развивает Ю.М. Лотман, относя кино к «рассказывающим» (нарративным) искусствам [Лотман, Цивьян 1994: 158]. Однако в последнее время предпринимаются попытки описать «поэтику» кино, не прибегая к литературным аналогиям, например, в парадигме феноменологии (Б. Гройс, М.Б. Ямпольский, Ж. Делез). Думается, данный исследовательский поворот должен быть осмыслен и в работах по «кинопоэтике» литературного

произведения, в которых усмотрение «монтажных приемов» и «смены кадров» стало «общим местом».

Наиболее концептуальная семиотическая классификация моделей интермедиальной техники литературы и визуальных искусств принадлежит А. Ханзен-Леве [Hansen-Löve 1983]. Материалом для данной классификации стала литература русского авангарда начала XX века. Репертуар приемов интермедиальной техники ученый строит на основе семиотической триады Ч.С. Пирса «символ – икона (копия) – индекс». Соответственно в работе А. Ханзен-Леве разграничиваются следующие типы корреляции вербальных и визуальных знаков (текстов): во-первых, *транспозиция* фабулы вербального текста в «нарративный» изобразительный текст (*знак-символ* с авторефлексивной, автореферентной функцией). Во-вторых, *трансфигурация* «пространственной семантики» вербального текста на основе семантического контраста или параллелизма (каламбур, игра слов, омонимия, синонимия, паронимия, анаграмматика) в визуальный текст, в результате чего образуется *иконический знак* с референтной функцией (предметный знак) или авторефлексивной функцией (метаметазнак). В качестве примера приводятся, например, изобразительные аналоги паремий в живописи П. Брейгеля–старшего [Hansen-Löve 1983: 312]. В-третьих, *проекция* концептуальных моделей визуальных искусств (монтаж, пространственная перспектива, беспредметность), которые в словесном тексте получают свойства *знака-индекса* с авторефлексивной, автореферентной функцией (метаметазнак) [Hansen-Löve 1983: 304]. Обратим внимание на то, что материалом для выводов А. Ханзен-Лёве становятся именно визуальные (пространственные) искусства в сопоставлении с литературой. Подобным образом Ч.С. Пирс (чья семиотическая триада стала основой классификации А. Ханзен-Леве) при разработке своей типологии исходил из миметической природы знака и не учитывал звуковой (музыкальный) язык. Однако концепцию А. Ханзен-Лёве можно экстраполировать на взаимодействие литературы и музыки. По модели транспозиции (текст-символ) организованы т.н. «музыкальные

формы» в литературе, по модели трансфигурации (текст-икона) – литературная репрезентация музыкальных сочинений (музыкальный экфрасис), по модели проекции (текст-индекс) – литературные имитации звучания. Техника интермедиальной связи, предложенная А. Ханзен-Лёве, соотносится с технической классификацией Ганса Лунда, который разделяет *комбинацию* – «сочетание визуального и словесного в «составных» произведениях типа эмблем или авангардных спектаклей»; *интеграцию* – визуализацию формы словесных произведений, как в барочных стихах или в «Каллиграммах» Г. Аполлинера; *трансформацию* – словесное переложение произведения визуальных искусств [Геллер 2002: 6]. В своем анализе мы будем опираться на технические экспликации А. Ханзен-Лёве, однако не будем придавать им самостоятельного значения, поскольку считаем, что технические инновации не исчерпывают интермедиальную поэтику современной прозы.

1.2. Поэтика экфрасиса в современной прозе

Одной из самых ранних областей взаимодействия визуального и вербального искусств является экфрасис (словесное описание рукотворного произведения искусства). Традиционные объекты экфрасисов – картины, скульптура, архитектура. В связи с активной разработкой понятия экфрасиса в современном литературоведении, наблюдается расширение (во многих случаях экспериментальное) значения термина от вербальной репрезентации произведения визуальных искусств к любому художественному тексту, составленному в невербальной семиотической системе, включая музыкальную [Clüver 1997:26; Wolf 1999:5]. Клаус Клювер вводит систему немецких терминообозначений для разновидностей экфрасисов: произведения изобразительного искусства – Bildgedicht, музыки – Musikgedicht, архитектуры – Architekturgedicht [Word and Music Studies

1999: 187].

О том же свидетельствуют результаты Лозаннского симпозиума, доклады участников которого были посвящены не только «словесной дескрипции визуального объекта» (М. Цимборска-Лебода), но и «топозкфрасису» (О.А. Клинг), музыкальному экфрасису (Л.М. Геллер, S. Bruhn, C. Clüver), «кино-экфрасису» (В. Познер, В.В. Десятов). Как утверждает Л.М. Геллер, представляется закономерной интерпретация любых «инкорпораций» (термин Е. Фарыно), то есть включений одного искусства в другое, как экфрасисов и, таким образом, расширение его типологии. В диссертационном исследовании мы будем придерживаться строгого терминологического употребления слова экфрасис как литературной репрезентации визуального опыта искусства.

Преимущественно как семиотическое явление рассматривает экфрасис Ю.М. Лотман. Функции экфрасиса в литературном тексте – информативная, диегетическая, экранирующая, эстетическая и пр. – осуществляются в зоне напряжения между двумя текстами. По мысли Ю.М. Лотмана, «переключение из одной системы семиотического сознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный и т.п. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности» [Лотман 2001: 66]. При этом Ю.М. Лотману представляется проблематичной возможность адекватного перевода с визуального «языка» на вербальный. Согласно мысли ученого, «иконические (недискретные, пространственные) и словесные (дискретные, линейные) тексты взаимно непереводимы, выражать «одно и то же» содержание они не могут в принципе» [Лотман 2001: 217]. По нашему мнению, трансформации

семиотических закономерностей в изобразительном искусстве XX века (рассмотренные в п. 1.1) позволяют снять категоричность формулировки Ю.М. Лотмана.

В культурно-исторической ретроспективе расширение типологии экфрасиса проходит параллельно с динамикой места и роли литературы в системе видов искусства. В античности изобразительное искусство, в отличие от риторики, не входило в понятие духовной культуры [Аверинцев 1996: 353]. Поэтому экфрасис как инструмент соперничества литературы и визуальных искусств [Брагинская 1981] утверждал риторический идеал культуры эпохи эллинизма. В эпоху Возрождения, с повышением статуса художника в обществе и, соответственно, ценности изобразительного искусства, изменились функции данного типа дискурса. Экфрасис становится не утверждением «всемогущества» литературы, но знаком уважения к другим искусствам, признанием их роли в культурном континууме, свидетельством равноправия, равноценности живописи и литературы. Как указывает Л.М. Геллер, «жанр словесных галерей» был особо популярен в эпоху позднего ренессанса и барокко [Геллер 2002: 5]. Традиции художественного описания артефактов сохраняются в литературе нового времени. Актуальным был поиск адекватных средств трансформации поэтики и принципов восприятия других видов искусства (живописи, архитектуры, скульптуры) или культурных реалий (город, дворцово-парковый ансамбль, музей) в литературе рубежа XIX–XX веков.

Отдельно следует остановиться на проблеме функционирования «реального» и «вымышленного» экфрасиса. История экфрасиса как жанра начинается именно с «виртуальных» описаний («Картины» Филострата). Античный экфрасис как риторическая фигура представляет собой квинтэссенцию софистики, вариант фальсификации, вид изоощренной, искусной выдумки, вводящей в заблуждение слушателя / читателя, мнящего себя зрителем, а на самом деле введенного в обман красноречием софиста. Н.В. Брагинская отмечает, что в эпоху эллинизма «выдуманные картины

делаются постоянным украшением беллетристики этой поры <...>. Пропитывание словесного искусства живописью и пластикой сказывается в таких вымышленных экфрасисах гораздо ярче, чем в точных и внимательных описаниях» [Брагинская 1981: 271–272]. Увеличение веса вымышленного экфрасиса наблюдается в современной литературе, что связано с особой культурно-исторической ситуацией.

Нужно отметить, что описания произведений искусства содержатся и в текстах реализма. Однако фундаментальное различие между инкорпорациями в системе «первичных» либо «вторичных» стилей состоит в наделении экфрасиса разными семиотическими функциями. Как указывает И.П. Смирнов [Смирнов 2000: 18], тип сознания, характерный для так называемых «первичных» стилей, основан на семантической операции интерпретации знаков (текстов искусства) как референтов (социофизической среды). Текст в «первичных» стилях прозрачен, он создан для того, чтобы отражать (моделировать, экранировать, замещать) реальность. Соответствующую функцию экрана реальности выполняют описания произведений искусства, включенные в произведения А.И. Герцена (театральный дискурс в «Сороке-воровке»), А.Н. Островского (театральный дискурс в «Лесе», «Талантах и поклонниках», «Без вины виноватые»), Л.Н. Толстого (живопись в романе «Анна Каренина»), Ф.М. Достоевского (живопись в романе «Идиот»), В.М. Гаршина (живопись в рассказах «Художники», «Надежда Николаевна»). Во «вторичных» стилях – эллинизме, готике, барокко, романтизме, модернизме, постмодернизме, которые характеризуются усложненностью, формализованностью, ростом декоративных элементов, иррационализмом, взаимодействием художественных форм [Лихачев 1999: 166], – создается зеркальная ситуация: основным признается не мир реалий (референтов), а универсум текстов (знаков), сквозь призму которых рассматривается так называемая первичная реальность.

Сюжетные функции экфрасиса рассмотрены Б. Кассен на материале

античных романов. Б. Кассен считает, что у Лонга («Дафнис и Хлоя»), Ахилла Татия («Приключения Левкиппы и Клитофонта») описания картин в прологе заключают в себе матрицу всего повествования. Как отмечает французская исследовательница, картина, которую описывает экфрасис, сюжетна, она уже рассказ: «созданное кистью изображение, история любви». «Усилие, которого требует бессоюзие, благоприятствует объединяющему переводу, однако при этом не образ переходит без остатка в дискурс, но, напротив, дискурс, “история” любви, принимает форму образа» [Кассен 2000: 235]. В античных романах экфрасис в прологе является центром, к которому стягивается повествование, в результате воспринимающееся органически, с одной точки зрения.

Диегетической функцией экфрасис наделяется и в литературе новейшего времени. Например, в начале романа Ги де Мопассана «Жизнь» содержится описание гобеленов, располагающихся на стенах комнаты главной героини Жанны. На четырех полотнах отражены основные узлы мифологического сюжета о Пираме и Фисбе, изложенного в «Метаморфозах» Овидия (вариация этого сюжета представлена в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»). Ироническую коннотацию романного экфрасиса имеет одна комическая деталь на гобеленах. Вместе с фигурами страстно влюбленных на полотнах соседствует неправдоподобно огромный упитанный белый кролик, щиплющий траву. По сравнению с кроликом львица, сыгравшая роковую роль в любовной истории, выглядит ничтожной. Мирное животное – кролик – в несколько раз больше воинственного льва. На четвертом гобелене кролик с животным равнодушием взирает на умирающих влюбленных. Драматизм изображенного заключается не столько в факте самоубийства юных любовников, трагедийном пафосе, сколько в диссонансе между кровавой драмой людей и привычным, незаметным и низменным существованием животного. В пространстве экфрасиса обычное и естественное оказывается более жизнеспособным, чем романтическая аффектация, ходульные приемы, трагические развязки, эффектные финалы.

Аллегорические фигуры плодового кролика и агрессивного льва на гобелене воплощают две точки зрения на жизнь, транслирующиеся в романе двумя религиозными деятелями. «Плодитесь и размножайтесь» – девиз добродушного, любимого прихожанами аббата Пико. Новому аббату Тольбиаку, напротив, везде чудится тень лукавого: «как лев рыкающий, бродит он, ищет, кого бы пожрать». Зооморфная оппозиция кролика и льва становится оппозицией двух вариантов отношения к миру, из которых более предпочтительными оказываются жестокость и агрессия. Таким образом, экфрасис становится реализованной в тексте метафорой. Экфрасис, обрамляя текст романа, является рамой текста и кодирует текст. Текст инкорпорации становится интерпретатором основного текста, он проясняет авторский замысел, но не дублирует его.

Подобные стратегии нарративизации экфрасиса характерны как для зарубежной, так и для отечественной современной прозы. В современных иностранных экфрастических романах (Пол Остер, «Храм Луны»; Джон Бенвилл, «Афина», А. Перес-Реверте, «Фламандская доска»; Орхан Памук, «Меня зовут Красный» и др.) именно описания произведений искусства являются сюжетным, композиционным, смысловым центром. В русской литературе к романам данного типа, безусловно, можно отнести «Пушкинский дом» А.Г. Битова, в котором мыслеобраз архитектурного сооружения (не имеющий отношения к реальности, так как писатель, по его словам, до окончания работы над романом не посещал Институт русской литературы) определяет архитектонику прозаического произведения.

Этот прием используется в романе В.П. Аксенова «Вольтерьянцы и вольтерьянки», название первой части которого устанавливает режим транспонирования живописного текста в словесный: «Глава первая, в коей парсуна превращается в роман, пустынные берега в парижскую Масленицу, портрет Вольтера в живую персону, театральный скандал в триумф, трезубец Нептуна в объятия Морфея». В данном случае экфрасис является точкой моделирования художественной реальности. В интерпретации Клод Эмбер

данный тип дискурса иллюстрирует «аналитическую и дискурсивную транскрипцию процесса представления» [Кассен 2000: 233]. Довольно прямолинейная мотивировка данной функции экфрасиса в романе В.П. Аксенова обусловлена установкой романиста на стилистическую архаичность.

Этот же принцип реализуется в рассказе А.К. Жолковского «На пляже и потом», входящем в сборник «НРЗБ». За панорамным описанием домашней картинной галереи следует сосредоточение внимания на одном живописном полотне (марине), отличающемся от других, вызывающем всеобщий интерес. Обсуждение генезиса картины гостями скользит по общим местам живописной техники (серо-стальной колорит, однотонная темная плоскость в центре полотна, полупрозрачные фигуры, особая атмосфера, освещение и воздух) и топографии (Калифорния, Батуми, Коктебель). После описания картины условным повествователем один из гостей (рассказчик тургеневского типа) предлагает нарративное развертывание ее содержания: изображение служит кодом сюжета рассказа, экфрасис становится 'сюжетогенным'. То, что «история любви», «навеянная» живописным знаком, оказывается импровизацией, не имеющей никакого отношения к истории конкретной картины, в данном случае нерелевантно. Принципиальна здесь постмодернистская установка на произвольное приписывание значения знаку, на наделение изображения исторической перспективой, глубиной индивидуального опыта. Техника создания картины сопоставляется с новациями американского абстракционизма, однако по описанию вполне реалистична. При этом техника литературного письма действительно моделирует принципы «живописи-действия» и «спонтанного формотворчества» Джексона Поллока.

Экфрасис действительно существующего артефакта может быть одним из механизмов хранения и передачи культурной памяти [Рубинс 2003: 68] и, таким образом, реализует мнемоническую, культуросберегающую функцию искусства. Классическая литература в данном случае выступает

своеобразным «музеефикатором» произведений искусства, осуществляя функции ценностного отбора, художественного описания и консервации. Эти интенции обнаруживаются в реалистической прозе, и наиболее полно данная функция экфрасиса реализуется в поэзии Серебряного века.

Напротив, в художественно-эстетических системах позднейшего времени отторжение конвенционального культурного наследия в рамках «манифестарной эстетики» (футуризм, сюрреализм, потом концептуализм, постмодернизм) выражается в пародийно-ироническом переосмыслении артефактов классического искусства, в тяготении к немиметическим формам творчества (беспредметная живопись, скульптура), в создании вымышленных экфрасисов как стремлении писателя освободиться от диктата реальности. Постмодернизм отличается обостренным интересом к моделированию виртуальной реальности (ср. «Энциклопедию вымышленных существ» Х.Л. Борхеса, «Хазарский словарь» М. Павича). Описание мнимого, несуществующего позволяет говорить о важнейшей для постмодернизма теме симулятивности реальности. М.Н. Эпштейн связывает экспансию симулякров в постмодернистскую культуру со спецификой информационного пространства современности: «"травматизм", вызванный растущей диспропорцией между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое не ограничено в своей техно-информационной экспансии, приводит к постмодерновой "чувствительности" <...>. Постмодерновый индивид всему открыт – но воспринимает все как знаковую поверхность, не пытаясь даже проникнуть в глубину вещей, в значения знаков. <...> Все воспринимается как цитата, как условность, за которой нельзя отыскать никаких истоков, начал, происхождения» [Эпштейн 2000 а: 36–37]. Кроме того, вымышленный экфрасис является одной из форм культурологической мистификации, авторской игры с читателем – интеллектуалом.

Таким образом, художественно-творческая история экфрасиса, как и его теория, позволяет определить его основные виды и функции, важные в

нарративной поэтике современной прозы: фронтирная специфика экфрасиса, обнажающая различия и взаимодействие визуального и вербального искусств и формирующая зоны повышенной семиотичности; сюжетогенные и интерпретационные функции экфрасиса, сочетающиеся с декоративно-симулятивными и игровыми.

1.2.1. Роман-экфрасис Ю.В. Буйды «Ермо»

В критической литературе, посвященной «Ермо», утверждается, что композиция произведения гораздо ближе эссеистике, чем художественной литературе. «Роман напоминает большое эссе. Цитаты, случаи из жизни, рассуждения на свободную тему» [Сандберг 2000]. «Если это игра в бисер, то узор пестроват и партия загромождена элементами, связь которых плохо просматривается» [Горячева 2000]. Форма романа Ю.В. Буйды осложняется включением «текстов» материальной культуры, составляющих целостное экфрастическое пространство (город, архитектурные сооружения, кинофильмы, театральные постановки и зрелища, картины, скульптуры, утварь, костюмы, карнавальные маски).

Центром и организующим началом этого мира является главный герой-демиург. «От головокружения спасало чувство центра, которым был он сам, где бы ни находился, – всему остальному вольно было пребывать в хаотическом состоянии, за гранью числа и меры, там, где слово, удерживающее предметы в послушании человеку, уже распадалось на атомы, рассеивалось в разреженном пространстве, застревало в сгущающейся вечности» [Буйда 1996: 23]. Это перифраз образного представления о творящей, централизующей и лимитирующей пространство художественного мира функции повествователя, в качестве которого выступает герой-писатель, журналист, драматург, режиссер, Георгий (Джордж) Ермо-Николаев. Повествование обрывается смертью героя (несмотря на

неустранимые недоделки, незавершенные перестройки палатки), что утверждает логоцентризм текста. Апологией логоцентризма в культуре является весь роман, который по принципу экфрасиса «соперничает» с материально-пространственными искусствами (архитектура, живопись, декоративно-прикладное искусство) в сотворении их предметов (здание, картина, костюм) словом. Поэтому автор использует экфрасис как описание не реальных произведений искусств, а преимущественно вымышленных им самим. Особое положение вымысла в этом романе, равно как и в других произведениях писателя, подкрепляется семантикой имени автора. В книге «Прусская невеста» Ю.В. Буйда связывает этимологию своей фамилии с польским диалектным словом «bujda», что означает ‘рассказчик, сказочник, лжец, фантазер’. Как пишет автор в том же произведении, «Там, где я родился, тени и тайны принадлежали чужому миру, канувшему в небытие» [Буйда 1998]. Речь идет о родном городе писателя Кенигсберге.

Как отмечает Ф. Гримберг, «первоначальная русификация и советизация города Кенигсберга и его окрестностей направлена была на стирание, уничтожение “исторической памяти”» [Гримберг 2003: 223]. Психологическая травма, связанная как с драматическими событиями, произошедшими с близкими родственниками Ю.В. Буйды (репрессирован отец), так и с пробелами в «биографии» родного города, вынуждает писателя заполнять пустоты конфабуляциями (ложными воспоминаниями). Ср.: «Я не знал иного способа постижения этого мира, кроме сочинения этого мира». В своей эссеистике Ю.В. Буйда формулирует узловую проблему биографии писателя следующим образом. «Писатель – иностранец в любой стране, не исключая ту, которая отваживается считать его своим гражданином; национальность писателя – четверг; его мучает распад аристотелева триединства – и поэтому он писатель; Восточная Пруссия, в силу уникальной исторической судьбы, заставляет, быть может, чуть острее чувствовать этот распад (или разлад), только и всего. Чужая земля, чужая история – чуждость можно преодолеть словом» [Буйда 2000: 181].

Ермо обладает некоторыми чертами автобиографического героя, так как его, как и автора, занимает «иллюзорность, выморочность, межеумочность человеческого существования в мире, где сон и явь той же природы, что и человек,... проблема соотношения вымысла и реальности, искусства и действительности» [Буйда 1996: 7]. В основном же это псевдобιοграфия; чтобы создать иллюзию реальности происходящего, привлекаются документальные материалы (семейные фотографии, личные дневники), цитируются художественные тексты, принадлежащие перу гениального прозаика. Существование повествователя призрачно, так как его стихия – речь («жизнь в иллюзорном мире»).

Специфика литературного письма Ю.В. Буйды диктует наиболее адекватный аспект рассмотрения романа в плане его метатекстовой структуры, например, в работе томского исследователя Т.Л. Рыбальченко: «Роман Буйды – не только о писателе в реальности, но и о писателе в литературе, не только о выборе способа существования, но о выборе языка высказывания о реальности, поэтому роман предстаёт как филологическое исследование текстов, остающихся следами существования и творчества» [Рыбальченко 2004: 203]. Рассматривая *автоконцепцию* писателя, Т.Л. Рыбальченко ставит задачу выявить в метадискурсах романа «Ермо» «новые черты реалистической литературы, порожденные общими для писателей разных эстетических позиций представлениями о реальности» [Рыбальченко 2004: 203].

В данном разделе своего исследования мы обращаемся не столько к описанию метапрозы, сколько (и прежде всего) к реконструкции семиотических механизмов интермедиального перевода, а также стратификации экфрастического пространства романа. Первичный, внешний компонент художественного мира, создаваемого в экфрастическом пространстве романа, – город. Несмотря на то, что в «Ермо» упоминается о нескольких городах (Санкт-Петербург, Нью-Сэйлем, Иерусалим, Нью-Йорк), наиболее разработанным в романе является «венецианский текст».

Аналитическое описание романа Ю.В. Буйды как одного из звеньев русской литературной венецианы, венецианского мифа было предпринято в монографии Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе» [Меднис 1999]. В силу того, что мы рассматриваем «Ермо» в контексте современной отечественной прозы, более актуальными, значимыми становятся аспекты постмодернистской поэтики, которые обыгрываются в литературном тексте.

Писатель строит из реальных известных элементов Венеции некий свой «сверхтекст» [Меднис 2003], принцип которого, как в постмодернистском тексте, – эклектизм: «мир, где не случайно встретились Восток и Запад, Европа и Византия, Рим и Греция, орфики и пифагорейцы, Василий Виссарион и Лоренцо Валла» [Буйда 1996: 15]. Венеция, перекресток времен и культур, напоминает о других городах: Кенигсберге (Калининграде) и особенно Санкт-Петербурге («Венеция, бредящая красотой и странно напоминающая о туманном Севере, где такой же город среди болот и каналов» [Буйда 1996: 7]). И в этом смысле Венеция Ю.В. Буйды имеет черты идеального постмодерного проекта, о котором писал М. Эпштейн в связи с Санкт-Петербургом. «Петербург – замечательный пример постмодерной эклектики: он похож на Рим, Венецию, Вену, Париж, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти западноевропейские стили Нового времени приобретают постмодерное измерение, эстетически обманчивое, мерцающее, отсылающее к некой отсутствующей реальности» [Эпштейн 2000 а: 87]. Таким же образом венецианский «сверхтекст» в романе Ю.В. Буйды рискует потерять индивидуальные черты. Город, существующий в действительности, в романе становится миражом, и это входит в художественный замысел писателя, который создает независимый эстетический объект. Соответственно, кодом описания венецианского пейзажа в романе становятся произведения художников венецианской школы, мастеров «ведуты» (документально-точного городского пейзажа), например, Бернардо Беллотто, Джованни Каналетто, и «каприччо» (архитектурного пейзажа-фантазии), например,

Франческо Гварди («Вид венецианского дворика», «Вид на Венецианский залив с башней Мальгеры»).

Воспроизводя сновидческое, ирреальное мироощущение человека в Венеции [Муратов 1993: 25; Зиммель 2002], Ю.В. Буйда абстрагируется от ее реального облика. Например, в романе упоминается об автомобилях, мотоциклах, которых не может быть в законсервированном городе-музее. Действительно существующим культурным реалиям итальянского города предпочитают вымышленные описания, вернее, фрагменты венецианского топоса создают материально выраженный «базис», на основе которого разворачивается виртуальная «надстройка»: реалии (артефакты) складываются в «матрицу», в которую проникают, «вживляются» квази-реалии. Так, в ряд венецианских островов Сан-Джорджо, Маджоре, Мурано вписывается мифический остров Ло. В ряд, включающий венецианский собор Сан-Марко, Дворец Дожей, флорентийское палаццо Пандольфини, римский дворец Видони-Каффарелли, встраивается вымышленное палаццо Сансеверино³. Связывая вымышленные имена с рядом объектов, имеющих денотаты, автор верифицирует художественную реальность.

Следуя специфике искусства слова, Ю.В. Буйда в дескрипции материального объекта опирается не на миметическое воспроизведение его составных частей, а на выражение субъективных ощущений наблюдателя (зрительных, акустических, тактильных), чем достигается эффект «телесности» архитектурного образа, чувственной достоверности вымышленных артефактов. При описании палаццо Сансеверино «крупным планом» фиксируются детали, создающие иллюзию «неприукрашенной», «неподдельной» действительности: обшарпанные стены, «трещинки и выбоинки», «грязный канальчик», «буро-зеленая слизь» на фундаменте. Р. Барт называл это известное явление реалистической детализации референциальной иллюзией. «Истина этой иллюзии в том, что "реальность",

³ Отметим, что, хотя дворец Сансеверино как архитектурная реалья Венеции не существует, известен древний знатный итальянский род Сансеверино. То же относится к фамилиям упоминаемых в романе вымышленных художников Убальдини и Каррарези.

будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее» [Барт 1989: 399]. Однако, убеждая читателя в правдоподобии изображаемого, писатель избегает отчетливого воссоздания архитектурного объекта. Мотивировкой в данном случае является то, что восприятие дворца в романе Ю.В. Буйды происходит на фоне обстоятельств, размывающих границу объективной реальности и субъективного опыта: сновидение, алкогольное опьянение, состояние экзальтации, восторга, венецианский карнавал.

В начале романа образ города, «бредящего» карнавалом, исчезает так же неожиданно, как и появляется. Исчезает, растворяясь в тяжелом состоянии творца этого мира – Ермо. Начальный фрагмент романа является не чем иным, как цитатой из романа Ермо-Николаева и, таким образом, отсылает не к визуальному образу, а к несуществующему тексту. Экфрасис в данном случае оказывается отраженным описанием изображения, то есть описанием во второй степени.

Образ палаццо Сансеверино, равно как и образ Венеции, – сновидческий, поэтому принцип планировки дворца так же непостижим, как и сон, его порождающий. Дворец воспринимается героем как сгусток неупорядоченного и неосвоенного хаоса: «Комнаты, комнатки, залы, каморки, лестницы – то широкие и покойные, то – судорожно, с криком и стоном, вывернутые наизнанку, и окна, двери, много дверей, за каждой из которых мог оказаться тупик, и тупики встречались часто, приходилось возвращаться и искать другой путь, и снова – залы, лестницы, окна» [Буйда 1996: 96]. Архитектоника венецианского палаццо, по мнению повествователя, – это «пиранезиевская смесь безумия с математикой». Освоение героем лабиринта дворца сопряжено с разработкой маршрутов путешествия по нему: туристов водят преимущественно по залам дворца; тропинка Ермо в огромном доме пролегает через спальню, маленькую

столовую, галерею, свою «светелку» (кабинет – маленькую картинную галерею – библиотеку), треугольную комнату. Состав разных маршрутов позволяет в какой-то мере реконструировать общую топографию здания.

Дворец представляет собой трехэтажное здание с ротондой. На уровне второго этажа дом с трех сторон опоясывает галерея. В романе упоминается, по крайней мере, двенадцать помещений палаццо (три залы, три кабинета, треугольная комната, маленькая столовая, спальня, комната Лиз, детская, гардеробная). Символическое измерение того или иного топоса создают произведения искусства, находящиеся в нем. С этой точки зрения, самыми значимыми являются кабинет Ермо с коллекцией портретов, зала с огромной картиной «Моление о чаше» и треугольная комната с «чашей Дандоло».

Представляя собой сложный художественный феномен, архитектурный образ является метафорическим аналогом композиции текста романа. В первый раз внешний вид палаццо воспроизводится в начале романа. Открытие ворот старинного дворца совпадает с моментом «открытия» текста («Со скрипом, с визгом и ржавым хрипом отворялись золотые ворота, украшенные роговыми пластинами с изображенными на них единорогами, звездами, драконами и прекрасными, как лошади, женщинами...» [Буйда 1996: 7]). Ирония фразы – код условности референта, обнажающей прием – метафору романа как здания. Далее эта параллель воспринимается не как художественная фигура, а как конструктивный принцип, проекция архитектурной композиции на архитектуру романа. Зачин каждой композиционной части романа содержит описание какой-либо части венецианского палаццо.

При этом дискретность описания статического объекта компенсируется динамической природой слова, следуя которой повествователь акцентирует внимание на движении внутри дворца – движущейся точке зрения: экскурсий, прогулок, блужданий, поисков.

Развертывание композиционных частей романа основано на следующей инвариантной модели. Сначала точка съемки не центрирована,

монтируется ряд кадров с типичными деталями дворцовой архитектуры Венеции. Потом наблюдатель движется по определенному маршруту в поисках какой-либо вещи («проникнуть внутрь, подняться по широкой лестнице..., войти в залы, ...в ту дверь, теперь налево, еще одна дверь...»), причем попутно «камера» «выхватывает», фиксирует разрозненные детали внутреннего убранства палат (широкие белые перила лестницы, «раковины-вазы с живыми пряными цветами в глубине»). Упорядочение мира происходит не в реальном физическом пространстве дворца, а в проекции на него «текстов» культуры. Материальное пространство интерьера замещается артефактами – произведениями искусства, гомогенными по своей визуальной природе: скульптурой «a la Bellini», картинами Джорджоне, Якопо Тинторетто, Якопо (Веккьо) Пальмы и Париса Бордоне, кьяроскуро Уго да Карпи. Заключительный экспонат словесной галереи – предмет поиска; движение камеры фиксируется, дается крупный план.

В одном из случаев это картина, изображающая бабушку Лиз ди Сансеверино, которая кажется герою похожей на его бывшую жену – Софью Илецкую. «В бело-розовом воздушном платье, вполоборота, на бегу, задыхающаяся, смеющаяся, с разметавшимися рыжеватыми волосами и удивленными голубыми глазищами – казалось, сейчас выступит из тяжелой золоченой рамы на вощеный паркет...» [Буйда 1996: 16]. Персонаж «выходит» из текста картины в текст повествования, развертывающего историю его жизни, и затем как бы вновь возвращается в портрет, застывает в нем. Примечательно, что образ дворца Сансеверино в следующий раз появляется только после завершения истории жизни Софьи, погибшей в автокатастрофе. Но и в повествовании о жизни другой красавицы автор дублирует портретный принцип, вписывая ее образ в пространство дворца, так что «живая картина» воспринимается как часть его интерьера: «эта женщина <Лиз ди Сансеверино>... мягко скользила вниз по широченной лестнице, окутанная сероватым блестящим шелком». Происходит размывание границ между видами искусства, между искусством и жизнью. Также и

остальные живописные артефакты «скрывают» запутанные истории. Экфрасисы фиктивных изображений становятся аккумуляторами энергии повествования, то есть с их помощью происходит накопление и кодировка нарративного потенциала.

Казалось бы, введение живописного экфрасиса сохраняет непрерывность повествовательного ряда. Однако в точке перехода совершается едва ощутимое для читателя смещение. Экфрасисы изображений способствуют нелинейному, многонаправленному ветвлению структуры повествования. Так, вымышленные женские портреты в романе имеют тенденцию многократно варьироваться, видоизменяться, создавая бесконечную галерею/ лабиринт зеркальных отражений. Рыжая девушка, с которой встречается Ермо после смерти первой жены, похожа на Софию со спины. В свою очередь, рыжуха является главной героиней новеллы Ермо «Розовая девушка» и экранизации Билла Вебстера «Любовь в Нью-Йорке». Рыжеволосая женщина на портрете в палаццо Сансеверино – копия Софии Илецкой – оказывается бабушкой Лиз. В результате разные сюжетные фрагменты «прикрепляются» к инвариантному иконическому знаку, отсылают к одному прообразу рыжеволосой женщины с голубыми глазами, который явно имеет живописный генезис: именно такой тип женской красоты представлен в картинах художников венецианской школы (Джорджоне, Тициан, Беллини).

Подобным образом галерея семейных портретов Ермо за счет «фамильного сходства» («геометрически правильные лица», «почти геометрической формы головы» – детали, нередко вызывавшие саркастическую усмешку критиков), – воспринимается как изображение одного человека в разных костюмах (астролога и чернокнижника, лейб-гвардии полковника, сенатора), продуцирующее разные «истории». В этом контексте постоянные изменения внешности Джанкарло ди Сансеверино имеют целью ассоциативную реконструкцию различных повествовательных «эквивалентов». Таким образом, происходит видимая подмена денотатов,

находящихся в отношениях омонимии: не жизнь порождает искусство, а искусство порождает жизнь.

С помощью экфрасисов в романе происходит дискредитация художественного вымысла как принципа подражания реальности, реалистического правдоподобия. Картина создает еще одну степень опосредования, отчуждения художественной реальности в область подражания подражаниям, призрака призрака.

Обратим внимание на то, что более разработанными в романе являются именно экфрасисы изображений женщин. Если карнавальные преобразования Ермо, переодевания Джанкарло, калейдоскоп семейных портретов фиксируются холодно, бесстрастно («они были портретами, всего лишь изображениями, которые не отбрасывали тени в его жизнь»), то каждый экфрасис – вариация женского изображения в романе наполняется индивидуальным смыслом, получает ценностные коннотации. Вместе с тем, в области тотального эстетизма как изящного удовольствия происходит дискредитация сакрального в искусстве. Так, метафизический смысл имени София освящает и связывает одухотворенное живописное изображение Софьи, пластическую дескрипцию чаши Дандоло (чаши Софии) и упоминаемый в тексте константинопольский храм святой Софии. Но Софья же предстает как женщина с сомнительной репутацией, грешница, блудница, «бесстыжая шлюха», «безумная эротоманка». Повествователь отмечает, что Ермо – режиссер в некоторых фильмах использует «самые болезненные страницы биографии Софьи Илецкой, прямо названной проституткой» [Буйда 1996: 53]. Ермо любит повторять, что философия – всего-навсего «любовь к Софье». Однако в романе философия превращается в софистику, так же как экфрасис – всего лишь фигура софистики.

Подобным образом, но более сжато, концентрированно, резкими штрихами создается «портрет» Агнессы. «Потом она станет возлюбленной царя Соломона и Суламифью “Песни Песней”, а прежде она была Ависагой Суламитянской, Агнессой Шамардиной, сукой, каких свет не видывал,

воровкой ...с повадками леди и статью Парвати – бедра, плечи, живот, грудь – русская шлюшка-бродяжка, ...всюду чужая, всюду нежеланная и потому настороженная, жестокая, безжалостная, всегда готовая к отпору и бегству» [Буйда 1996: 79], но и возвышенный образ Суламифи из соломоновой «Песни Песней» без труда перетекает в чудовищный образ Агнессы на картине Игоря Дембицкого «Женщина, жрущая мясо». А проституирование красоты («и сколько вы за нее хотите?») неожиданно переходит в восхищение и восхваление святыни: «ее прекрасное тело сияло, как церковь на солнце» [Буйда 1996: 83]. Фамилия Агнессы отсылает к названию Шамординской обители, основанной старцем Амвросием в 1871 году, – монастыря, почитаемого наравне с Оптиной Пустынью. Обратим внимание на симулятивность смысла экфрасиса, совмещающего противоположные толкования.

В романе Ю.В. Буйды ёмкость символического смысла артефакта зависит от выразительности его формы, то есть способности артикулировать смысл на языке пластического искусства. Экфрасис чаши Дандоло, произведения декоративно-прикладного искусства, функционирует по модели живописных экфрасисов (изобразительный план → повествовательный план). Градации смысла экфрасиса чаши имеют диапазон от сверхчувственного абсолюта до оргиастичного сладострастия. Отметим, что денотат чаши – реальный исторический предмет, который принадлежал венецианскому дожу Энрико Дандоло. Как отмечает исследователь истории Византии А.А. Васильев, Дандоло являлся центральной фигурой четвертого Крестового похода начала XIII века, в результате которого был взят и варварски разграблен Константинополь, и Венеции отошло 3/8 византийской территории, в том числе храм Святой Софии. Четвертый Крестовый поход способствовал созданию “колониальной империи” Венеции на Востоке и возведению республики на высшую ступень ее политического и экономического могущества [Васильев 1998: 115]. А.А. Васильев также приводит легенду, объясняющую враждебное отношение венецианского

дожа к Византии: дело в том, что приблизительно за тридцать лет перед походом во время пребывания в Константинополе в качестве посла Дандоло был ослеплен греками при помощи вогнутого зеркала, сильно отражавшего солнечные лучи [Васильев 1998: 101]. Чаша Дандоло в романе Ю.В. Буйды, таким образом, одновременно несет следы и святого духа константинопольского храма Софии, и проклятия ее похитителя.

Регулярные посещения чаши, «свидания» с нею главного героя принимают характер паломничества к святым местам [Меднис 1999: 350–351]. Чаша напоминает об искупительной жертве Христа (моление о чаше в Гефсиманском саду). Казалось бы, моление о чаше самого Ермо в тиши треугольной комнаты подобно подвигу монахов-отшельников, уединяющихся в пустыни для сосредоточения и молитвы. Однако Джордж, называющий себя «условно православным», – не религиозный человек, скорее он язычник, поклоняющийся своему фетишу – чаше. В описании «тела» чаши последовательно сменяются несколько кодов физиологического восприятия: визуальный («она сама собой вливалась в поле зрения»), тактильный («кончиками пальцев он касался холодного серебряного бока»). Экфрасис чаши содержит указание на материал (мрамор, серебро), фактуру (шероховатая поверхность). Первоначально доминанта экфрасиса чаши – не вербальная, логическая, рациональная, а чувственная. Описание серебряного потира подчеркнуто сенсуалистично. Чаша становится предметом вожделения для героя: «Чашу он проживал трепетно, жадно, эгоистично. Он смаковал ее, как хороший коньяк или женщину» [Буйда 1996: 23]. Поэтому описание чаши сопоставимо с чувственным представлением прекрасного тела Софии или до предела натуралистичным ню Агнессы. Статичные, призрачные отражения-тени предков Ермо контрастируют с живой, скульптурной, пластичной формой. Телесное «осквернение» святого духа чаши вызывает скрытый в ней дух проклятья: авантюра – ослепление – страсть Ермо, предательство и похищение чаши.

Последняя ступень в иерархии смыслов экфрасиса – завершающая

серию артефактов дворца картина «Моление о чаше», которая еще не закончена. Помещенная в одном из нижних залов палатцо, она представляет собой «летопись» всех смертных грехов человечества, чудовищную иллюстрацию человеческой низости и похоти. Изображение чаши связывает «в единый сюжет разбросанные на огромном полотне и на первый взгляд разрозненные эпизоды» [Буйда 1996: 88]. Таким образом, принцип композиции картины декодирует композиционный принцип романа.

Чаша Дандоло является генератором сюжетного потенциала. Чаша – ключевая фигура романной интриги – организует несколько захватывающих детективных сюжетов. Так, Ермо раскрывает тайну существования якобы убитого первого мужа Лиз Сансеверино, Джанкарло. Проникнуть в его убежище можно только из треугольной комнаты с чашей, приведя в действие секретный механизм. Кроме того, эсхатологическое содержание картины, ее место в ряду реальных артефактов, ее незавершенность, состояние в процессе творчества позволяют реинтерпретировать весь дворцовый экфрасис и картинную галерею как аллегория истории человеческой культуры от ее истоков – мифологические образы на «золотых воротах» – до «заката» – Страшного суда. Финал творящего культуру духа изображает финал романа в мистическом таинстве чудесной рематериализации похищенной чаши. Вылупляясь из небытия, чаша проходит несколько ступеней материализации. Сначала она возникает в виде зрительной галлюцинации – платоновской тени, затем отпечатывается в зеркальном отражении и, наконец, просачивается в пространственное измерение: приобретает вес, объем, плотность, цвет, фактуру. Когда Джордж Ермо начинает ощущать материальную поверхность чаши Дандоло, его собственная телесность истончается, приобретает свойства зеркального отражения, отпечатывается на амальгаме и опустошается. Творение, творчество неизбежно заканчивается «смертью автора», которого отторгает законченный мир артефактов, готовый существовать самостоятельно. Материализация чаши Дандоло из духа человека демонстрирует универсальный закон

материализации всей человеческой культуры из духа мастера, материализации и символической смерти духовного в культуре. Универсальные коннотации создают метафорический аспект всего романного миротворения.

Единая эстетическая концепция романа базируется на первичности текста, культуры, что демонстрирует общие для так называемых «вторичных» стилей принципы мироустройства. Так, первый роман Ермо – «Лжец» – о парализованном юноше Юджине, живущем собственными иллюзиями, питаемыми им по поводу своей бывшей невесты, уехавшей из американской провинции в Нью-Йорк «на поиски счастья». Истина, которая заключается в том, что Эмили становится проституткой, скрыта от Юджина, в воображении которого девушка предстает «грозой и легендой Карибского моря», подружкой главаря пиратской банды. Однако созданная в воображении юноши смерть Эмили становится реальностью: его бывшая подруга погибает от удара ножом. В данном случае «искусство» в широком смысле слова, то есть художественный вымысел, является основой развертывания сценария событий и постфактум замещает реальность.

В романе Ю.В. Буйды содержится серия подобных вставных историй, в которых художник в культурном артефакте (романе, картине) проникает (предугадывает) действительность либо прямо диктует свою волю событиям. Например, книга Ермо «Бегство в Египет», написанная по заказу Лиз ди Сансеверино и Джо Валлентайна с целью реабилитации якобы умершего итальянского фашиста Джанкарло ди Сансеверино, помогавшего евреям во время гонений, фактически программирует его судьбу, создает литературный миф, оказывающийся сильнее фактов. Обнаружение Джанкарло, казалось бы, разрушающее завершенный миф, приводит к завершению его жизни и бесконечному проигрыванию продуцированию в поведении этого человека чужих масок и ролей. По словам его жены, Джанкарло «слишком плохой актер, чтобы лгать зрителям, – он лжет себе» [Буйда 1996: 50]. В данном случае важна фигура посредника (медиатора) между объектом искусства

(Джанкарло) и его субъектом (Ермо) – Лиз ди Сансеверино, которая обладает абсолютной полнотой знания о ситуации и свободно манипулирует персонажами своего «текста» – эксперимента. Как считает Ермо, он был не творцом собственного текста, а лишь исполнителем чужого замысла – «палачом», пером которого Лиз убивает своего мужа. «Сверх-искусство» Лиз – искусство искренней лжи, присваивающей чужие жизни, умерщвляющей и последовательного «фашиста-романтика» Джанкарло, и искреннего, простодушного Ермо. Лиз, «подделывающая» тело, чтобы убедить Джорджа в реальности (психологической достоверности) собственных чувств, опровергает свое утверждение о том, что лгут зеркала, но не тела [Буйда 1996: 31].

В центре внимания Ю.В. Буйды находится проблема подлинности эстетического знака, его идентичности. Ложь человека, пытающегося копию живописного полотна выдать за подлинник, (история с поддельной картиной «Праздник поминовения на реке Бянь») приводит к смерти неудачливого мистификатора. Материализация метафоры искусства, «умерщвляющего», «отравляющего» и тем самым преобразующего сознание человека, представлена в истории мести убийце сына убитого, сочиняющего для своего врага роман «Цзинь Пин Мэй» («Цветы сливы в золотой вазе») и пропитывающего страницы книги ядом [Буйда 1996: 32].

Загадочная смерть Дженнифер Мур – актрисы, снимавшейся в фильме Ермо «Макбет», – предваряется ее психическим заболеванием: Мур проигрывает тот эпизод картины, в котором она смывает кровь со своих рук. Материализация кинематографической иллюзии, которой живет актриса, представлена в момент смерти Дженнифер: «она была с ног до головы залита кровью, хотя на теле ее не нашли ни одной царапины» [Буйда 1996: 56]. Человек, «заболевший» искусством, переселяется в него, становится частью эстетической реальности, которая умерщвляет его.

На мотиве поглощения человека эстетической средой основан сюжет пьесы Ермо «Клеменс»: дом оживает и пожирает находящихся в нем людей.

В пьесе Ермо «Пещное действо», представляющей собой конструкцию «театр в театре», ставится спектакль, участники которого существуют в эстетической реальности (сюжет третьей главы книги пророка Даниила о царе Навуходоносоре и трех иудейских отроках), совпадающей с первичной реальностью актеров – узников нацистского лагеря смерти, обреченных на сожжение в крематории. «Картонное пламя театрального действия» неотлично от «настоящего пламени настоящего крематория».

Превращение искусства в первичную реальность (в нескольких историях о вымышленном художнике Якопо дельи Каррарези) демонстрирует инвариантный принцип включения экфрасисов в текст романа, который определяется культурологической перспективой «вторичной» культурной эпохи, – перспективой, в которой «творящим» становится не мир реалий, но мир артефактов, продуцирующих реальность. Живопись Якопо дельи Каррарези сначала создается как месть врагам художника, но потом, подчиняясь «высшим» (чужим, внеположным) целям графа О, становится самоценным художественным экспериментом над реальностью, которая оказывается мягкой и беспомощной перед творческой фантазией художника и графа. Так же, как Якопо «нафантазировал» судьбу Эльмиры, фантазией Ермо в романе-апологии «Бегство в Египет» пересоздается сценарий жизни Джанкарло. Художник оказывается несамостоятельной фигурой, выполняющей чужую волю и приносящей смерть (физическую или метафизическую) изображаемому лицу.

В этот же ряд в романе поставлен образец раннего немецкого киносимволизма – фильм «Студент из Праги» [Буйда 1996: 41], сценарий которого основан на продаже бедным студентом Балдуином своего зеркального отражения сатане (таинственному итальянцу Скапинелли). Это сюжет об оживлении отражения, двойника, причем последующее уничтожение студентом своей копии тождественно смерти «источника», «оригинала». Подобным образом зеркальное отражение Ермо-ребенка отделяется от своего «материального носителя» в детстве и путешествует по

залам венецианского палаццо престарелого писателя. Недоступное для взгляда Ермо-старика, отражение становится видимым его полубезумной жене. В сцене собственной смерти Ермо, возвращая себе чашу, вспоминает экзотический язык, которым он владел в детстве, и тем самым воссоединяется со своим виртуальным двойником.

В центральной части романа Ю.В. Буйда (опираясь на книги С.И. Вавилова и Ю.С. Степанова) излагает платоновскую теорию зрения, согласно которой «видеть» предмет обладателю глаза позволяет не внешний свет, но лучи, якобы исходящие из глаза. Как указывает А.Ф. Лосев, такое представление было характерно для древних греков, которые «понимали зрительный процесс как своего рода циркуляцию огненного элемента между воспринимающими глазами и воспринимаемыми предметами» [Лосев 1969: 418]. В материализации чаши творящей субстанцией для творца (Ермо) оказывается именно копия чаши – ее отражение в зеркале. В упомянутом фильме «Студент из Праги» уничтожение копии (отражения) означало уничтожение подлинника (человека) и торжество владельца копии (дьявола), больше не связанного договором. Здесь вслед за уничтожением (изъятием, похищением) оригинала следует его появление в зеркальном отражении (что, согласно схеме Платона, означает воссоздание эйдоса) и затем воссоздание эйдоса в формах материального мира с одновременным уничтожением субъекта творения. То есть в финале чаша из аутентичного материального предмета превращается в копию идеального объекта. Отражаемый объект в «Ермо» – категория не бытия, но сознания, идеальной сущности. Воспроизведение – не механический процесс материалистического «отражения» копий, отпечатков. Чтобы сотворить свое произведение, художник, согласно взглядам Ермо, должен отречься от материального мира (моря): «отрекаясь от Божьего мира, затворник восходит к Богу ради этого мира» [Буйда 1996: 46]. Креативная практика в романе, которая включает «сотворение моря», сотворение дворца, сотворение чаши, разворачивается по изоморфным законам, описанным в новелле Ермо «L'art de mer»: здесь

представлен опыт тренировки художественного воображения – воссоздания материального объекта в условиях изъятия его визуальной копии из сферы восприятия субъекта.

Создание глобальной системы экфрасисов в романе Ю.В. Буйды позволяет определить жанр этого произведения как экфрастический роман (наряду с заложенными в нем традициями биографического, детективного, готического, филологического романа, романа культуры). В постмодернистском тексте предпочтение отдается таким описаниям произведений искусства, которые творятся «по ходу текста», не имеют копий и являются, по сути, культурологическими мистификациями. Обратим внимание на следующую тенденцию: сфера интермедальности в «Ермо» тесно связана с интертекстуальными кодами прочтения, однако последовательно профанирует интертекстуальные ходы. Экфрасисы представляют собой словесную игру не только с пластическими, но и с вербальными аналогами – «текстами», создаваемыми литератором Ермо.

Экфрасис как единственная форма бытования искусно «сфальсифицированных» реликвий обнажает писательский прием балансирования между реальным (правдоподобным) и вымышленным. Создание экфрасисов сопряжено с транспозицией эстетических комплексов силой творческой фантазии в литературный текст. В постмодернистском романе Ю.В. Буйды экфрасисы внешне представляют собой «пустые» словесные оболочки, не имеющие конкретных, материально выраженных денотатов. В таком случае экфрасисы начинают функционировать как симулякры. После создания артефакта-симулякра на него автоматически начинает «работать» множество созданных в мировой культуре моделей и образов. Автор этому способствует, подкидывая в разгорающийся «костер» «ветки» – намеки, создавая необходимый объем и глубину образа. В результате смысл симулякра разбухает, заполняя пустоту.

Композиция романа-экфрасиса в целом основана на принципе гипертекста, то есть каждый элемент связан с другой «страницей»

виртуального пространства. Как интернет, экфрастическое пространство романа построено по принципу «от общего к частному» и обладает древовидной структурой. В этом смысле «пустота» экфрасиса оказывается содержательной. Она эквивалентна точке переключения и связи между двумя удаленными «узлами» в «паутине» текста.

1.2.2. Пародирующие аспекты экфрасиса в книге М.А. Вишневецкой «Опыты»

Ю.В. Буйда создает роман, в котором он сам выступает в роли мистификатора – творца литературных, архитектурных, живописных «проектов», реализованных только в слове и обнажающих его симулятивную природу лишь для посвященного читателя. Причем высокая эстетическая модальность нарратива, редуцирующая авторскую иронию, утверждает пиетет искусства слова вопреки визуальному тоталитаризму. М.А. Вишневецкая переводит эту проблематику в низкий пародирующий регистр, изображая манипуляции интермедийными практиками в сфере массовой культуры на уровне обыденного сознания или бессознательного.

В книге М.А. Вишневецкой представлена попытка персонажей запечатлеть в собственном тексте опыт самоидентификации человека в ситуации социокультурного кризиса, социально-психологической самоутраты. Одним из способов компенсации для персонажей «Опытов» становится кодирование своей биографии с помощью текстов культуры.

«Опыты» М.А. Вишневецкой в редакции 2003 года [Вишневецкая 2003] состоят из девяти сюжетно не связанных друг с другом частей, которые представляют собой монологи героев-рассказчиков. Заглавие книги манифестирует принципиальную незаконченность, незавершенность образа мира и отсылает к «Опытам» М. Монтеня – первому образцу эссеистического жанра. Названия глав книги М.А. Вишневецкой двухчастны. Первую часть

составляют инициалы имени рассказчика («Р.И.Б.», «В.Д.А.», «М.М.Ч.», «Я.А.Ю.», «Т.И.Н.», «У.Х.В.», «О.Ф.Н.», «И.А.Л.», «А.К.С.»). Вторая часть заглавия лапидарно и предельно обобщенно обозначает «предмет речи», причем отвлеченно-философская семантика заглавия («Опыт неучастия», «Опыт возвращения», «Опыт исчезновения», «Опыт иного», «Опыт принадлежности») не соответствует конкретно-бытовому содержанию рассказа, что создает ироническую, пародирующую дистанцию между автором и героем-рассказчиком. Как отмечает М.Н. Эпштейн, истинный предмет эссе – это «сам автор, который в принципе не может раскрыть себя совершенно, ибо по авторской сути своей незавершен; и потому он выбирает частную тему, чтобы, размывая ее пределы, обнаружить то беспредельное, что стоит за ней, точнее, переступает ее» [Эпштейн 1988: 338]. В «Опытах» М.А. Вишневецкой воспроизводится эта модель, однако традиционная для эссеистического жанра личность автора подменяется персонажами-рассказчиками, что, в свою очередь, обуславливает ироническую пародирующую позицию автора к жанру эссе.

Одним из определяющих признаков эссеистического жанра является «направленность слова на самого говорящего, сопребывание личности со становящимся словом» [Эпштейн 1988: 335]. Но в «Опытах» М.А. Вишневецкой такой эссеистской личностью, повторяем, оказывается не автор, обладающий статусом высокой культуры, а «другой» – представляющий усредненное массовое сознание либо наивное сознание. Как признается М.А. Вишневецкая, «существование *другого* – это одно из самых моих сильных и непроходящих потрясений». Движущий нерв прозы в понимании писательницы – «то, что *другой* смеет быть» [Вишневецкая 2000: 301]. Выбор между двумя авторскими стратегиями – Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского (между «четом» и «нечетом») – совершается М. Вишневецкой в пользу последней. Диалогическая позиция автора определяет особенности художественного мира произведения («нечетного, то есть еще не сложившегося, складывающегося на твоих глазах»), а также

степень присутствия автора в тексте и «стиль» отношений автора и персонажей: «"Нечетный" писатель <...> несетя как полоумный вслед за своими героями, <...> на ходу их разглядывает, каждому всей душой верит или уж по крайней мере сочувствует, точно знает, что исчерпать человека никаким таким "раскрытием образа" невозможно, и этой его, всякого человека, неисчерпаемостью (опять же нечетностью) более всего в нем и дорожит» [Вишневецкая 2000: 302–303]. Объект внимания М.А. Вишневецкой – наивная картина мира, «наивное» сознание, но это не сознание «естественного», «природного» человека (*tabula rasa*), а обыденное сознание, искаженное стереотипами масскульта, сосредоточенного в основном в сфере визуального – внешнего, видимого, – и отчуждение авторского сознания от этого «другого» осуществляется как инобытие в сфере аудиальной – сфере звука, голоса, речи.

В беседе с И. Кузнецовой М.А. Вишневецкая декларирует: «Проза – это когда создано такое акустическое пространство, в котором все слова и смыслы слышат друг друга, аукаются, сливаются, диссонируют, – то есть разом присутствуют всякий миг» [Вишневецкая 2000: 312–313]. Самостоятельной творческой задачей М.А. Вишневецкой становится воссоздание ритмомелодики и индивидуальной интонации разговорной речи рассказчика: «Я все время ищю меру между «красивостью» и косноязычием, ритмичностью речи и ее сбивчивостью, выговоренностью и недоговоренностью» [Вишневецкая 2000: 292]. Изображенное слово оформляется либо как «речевое» – звучащее «вживую», либо как «записанное» героем-рассказчиком на бумагу («Опыт принадлежности», «Опыт неучастия»), на аудиокассету («Опыт любви»), либо оно транслируется при помощи технических устройств – радио, телевизора, телефона. В книге М.А. Вишневецкой эффект «магнитофонной записи» создается не в переносном, метафорическом смысле, как у Л.С. Петрушевской, а в буквальном. Слово «другого» отчуждается средствами технической ретрансляции и тиражирования, усиливая его

стереотипический массовый характер. Напротив, в плане персонажа – «другого» – акцентирован визуальный аспект мира, его предметность: моделируются ситуации наблюдения, подсматривания, созерцания, демонстрации. Объектом внимания и визуальной рефлексии становятся костюм («Опыт демонстрации траура»), портретная зарисовка («Опыт неучастия»), пейзаж («Опыт сада»), тогда как в плане автора-читателя главным смыслообразующим является акустический – вербальный – аспект: как говорит, следовательно, как мыслит и чувствует человек.

«Опыт демонстрации траура» – развернутый экскурс в обыденную семиологию костюма и моды как массового явления, эстетизированной продукции. Д. Бавильский определяет этот «Опыт» как «лабораторию изучения обыденного сознания» Р.И.Б., которая ведет себя как «стихийный семиотик в духе Р. Барта» [Бавильский 2002], однако в своей статье интерпретирует рассказ Вишневецкой, привлекая не визуальный, а словесный (литературный) код (повесть Н.В. Гоголя «Шинель»).

Рассказчица детально описывает свою траурную одежду, сменяемую в соответствии с переменой предмета очередных похорон: матери, первого и второго мужа, восьмимесячной внучки соседей по даче, старушки-соседки, четырех сослуживцев и генерального секретаря Брежнева. Описание деталей костюма и аксессуаров снабжается обширным эстетическим и социологическим комментарием, демонстрируемые предметы наделяются символическим значением. Например, белый горох на черной блузке, надетой на похороны второго мужа Р.И.Б., указывает на то, что они в разводе и, соответственно, она не может принимать горе этого человека (формально уже не родного) как свое. Ту же семантику имеют два обручальных кольца: одно символизирует память о покойном, другое Р.И.Б. надевает «как утверждающее продолжение моей жизни, к покойному уже касательства не имеющей» [Вишневецкая 2003: 282]; два носовых платка, один из которых (большой, принадлежащий третьему мужу) на кладбище соответствуя «печали момента», означает, что она не одинока и, следовательно, с разводом

потеряла немного, тогда как другой (маленький с белой вышивкой шелком) на поминках в коммунальной квартире демонстрирует, «от каких условий он ушел, чтобы в какой грязи поселиться» [Вишневецкая 2003: 283].

В тот же ряд социально маркированных знаков одежды входит сочетание золотой цепочки, черных ажурных чулок, новых на высоких каблуках синих босоножек (несмотря на венозные ноги), которое должно показать соседям – людям высокопоставленным и обеспеченным – уважение Р.И.Б, желающей соответствовать их уровню. Как отмечает Р. Барт, «любая система, имеющая мало означающих и много означаемых, порождает тревогу, так как каждый ее знак может читаться по-разному; напротив, любая система с обратным устройством <...> вызывает эйфорию, и чем больше такая диспропорция, тем сильнее эйфория» [Барт 2003: 320]. Вещное (визуальное) в «Опыте демонстрации траура» является означающим, которое наделяется значением в сфере словесной репрезентации. В результате возникает характерный для семиотической системы моды феномен «именования означаемых», то есть произвольного присвоения значений визуальным знакам в сфере дискурса.

«Демонстрация» (визуальный «опыт») связана с дифференциацией субъекта и объектов (зрителей) спектакля и включает коннотации разрыва, границы, фрагментации. Отметим, что описание костюма в данном случае производится в наиболее упорядоченной в культуре области, связанной со смертью и похоронным ритуалом. В «Опыте» М.А. Вишневецкой идея смерти превращается в формализованный набор средств выражения, а потом отчуждается от первичного ряда негативных значений [Лотман 1994]. Описание визуального объекта помещено в агрессивный социальный контекст: «прикрепляется» к описанию насильственной смерти, порожденной разрывом родственных отношений, равнодушием государства и «руководства». Поэтому дескрипция костюма в «Опыте демонстрации траура» содержит психологическую подоплеку экранирования, отчуждения от соучастия.

В рассказе (словесном «опыте») о демонстрации рассказчицей ставятся совершенно другие задачи: не эпатаж читателей / слушателей, но сохранение традиций, обеспечивающих преемственность культуры: «Я все это вспомнила для того, чтобы <...> *рассказать*, какая культура была в человеке раньше, и как бы мне ее хотелось передать двум моим детям, пятерым внукам и правнукам» [Вишневецкая 2003: 293]. Показательно, что медиация поколений, по мнению Р.И.Б., осуществляется при помощи не демонстрации, но *рассказа*. Функции медиатора в процессе культурного обмена, которые присваивает себе рассказчица, позволяют ей включить механизм отторжения реальности, осуществляющегося при помощи обращения к «вторичной знаковой системе» и «метакультурной деятельности», каковой для рассказчицы является манипуляция значением визуальных знаков.

Перекодировка с «вестиментарного» на вербальный язык приводит к конфликту инстанций, представляющих эти коды. Мотивировка связи означающего и означаемого осуществляется в рамках ритуала, однако Р.И.Б., сохраняя семантический ореол, эмоциональный тон, произвольно смешивает означающие разных ритуалов: свадьбы, погребения, юбилея, корпоративной вечеринки. Героиня М.А. Вишневецкой подрывает формализацию, включая в систему знаков похоронного обряда знаки других ритуалов: розовое свадебное платье во время похорон первого мужа; модные аксессуары, неуместные в трауре (шиньон, лаковая сумка через плечо, зеленое кримпленовое платье, «белый волан на блузке»). Каждая из этих провокаций несет свой смысл, адресованный публике. При этом героиня М.А. Вишневецкой проявляет тонкую семиотическую чувствительность в нюансировке визуальных знаков, манипулируя которыми, она может «сказать» всё, что хотела бы сказать в ситуации, когда вербальная коммуникация обесмыслена, с одной стороны, ритуалом (этикетная риторика), с другой стороны, косноязычием рассказчицы (отсутствие выразительной силы риторики). Претензии героини на утонченную культуру, знание светского этикета, разоблачаются ее «косноязычием», что создает

комический эффект при серьезном тоне рассказчицы. Правда, которая не находит выражения в речи героини, транспонируется в язык другой культуры, которой, по ее мнению, она владеет в большей степени.

Свадебное платье на похоронах первого мужа, который, обручившись с «зеленым змием», «жену гонял с топором, с косой, с вилами» – это знак возвращения в добрачное состояние, абсолютное отречение от брака, памяти и уважения к покойному. Свекор, спасая ритуал, «преподал» публике, что, «мол, считаю себя его вечной невестой», но сам он «прочел» «текст» точно, недаром «подловил» вечную невесту «да на сеновал, и давай с меня платье срывать» [Вишневецкая 2003: 287].

На похоронах старушки-соседки, бросившейся с девятого этажа, героиня одевается хотя в старую, но черную одежду, выражая сочувствие, в то время как дочь соседки, толкнувшая мать на самоубийство да еще обидевшаяся на нее за это, – в «зеленой куртке». Но и сама героиня на похороны своей мамы, которая «три с половиной года пролежала, всё делая под себя», – является в «любимом» мамой, но «зеленом» платье в знак (честный знак) двойственных чувств: «мама отмучилась, и я с ней отмучилась» [Вишневецкая 2003: 285].

В день похорон Брежнева героиня приходит на работу, а не на «траурный митинг» в одежде черно-серой гаммы, сливающейся с ритуальным цветовым фоном, лишая знак информативности и тем самым демонстрируя полное безразличие к факту смерти «генерального секретаря», не вызывая при этом подозрения в государственной неблагонамеренности.

Перемены в траурной одежде, ее качестве и цене демонстрируют, кроме того, в рассказе героини полное обнищание ко времени перестройки, то есть служат еще и визуальными знаками исторической и социальной реальности, о правде которой нельзя сказать словами. Таким образом, визуальная доминанта в художественном мире рассказа М.А. Вишневецкой служит кодом эпохи «негласности», несвободы слова и знаком показной «лакировочной» культуры этого времени: «лаковые» предметы траурного

костюма на похоронах рабочих цеха, которых «руководство в один день хоронить запретило, чтобы ненужное внимание к этому случаю не привлекать» [Вишневецкая 2003: 289–290], становятся формой психологической защиты от травмирующих переживаний, способом неучастия в чужом горе.

В «Опыте» М.А. Вишневецкой Р.И.Б. (рассказчица), включаясь в систему демонстративного потребления, отбирая предметы серийной, анонимной, технической массовой продукции, замещает свою субъективность производством симулякров. Эти особенности соответствуют закономерностям функционирования вещей, которые выявляет Ж. Бодрийяр: «вещами больше не определяются роли в театре жестов – в своей сверхцелесообразности они сами становятся ныне едва ли не актерами в том всеобъемлющем процессе, где на долю человека остается лишь роль зрителя» [Бодрийяр 2001: 64]. В отношении рассказа М.А. Вишневецкой это справедливо постольку, поскольку ситуация моделирования идентичности, в которой находится Р.И.Б., предполагает страх быть незамеченным, сомнение в собственной ценности и опустошение сферы личностного переживания событий «Опыта» рассказчицей.

Та же стратегия «неучастия» героя в визуальном аспекте мировосприятия доминирует в следующей части книги под названием «Опыт неучастия». Рассказчик регулярно проводит сеансы наблюдения над четырьмя женщинами, для удобства обозначенными им буквами: N. (консьержка в подъезде), R. (сотрудница фирмы, в которой работает V.), S. (заместительница R.), Z. (бизнес-леди, с которой V. встречается в бильярд-клубе). Отношения V. с N., R., S., Z. в повествовании группируются симметрично. Истории N. и Z., автономные и завершенные (с первой V. разрывает отношения сам, вторая погибает в автомобильной катастрофе), составляют «рамку» для истории отношений V. с R. и S., не только скрепленных служебной субординацией, но и объединенных в классический «любовный треугольник». Дамы воспринимают внимание к себе В.Д.А. как

необходимое «предисловие» к куртуазному ритуалу, но он разрушает стереотипы их ожиданий и не совершает никаких действий.

Для В.Д.А. составляет удовольствие наблюдать, как меняется внешний облик женщины под его любопытствующим взглядом. Эти изменения во время случайных встреч в разных ситуациях, в разное время суток, в разных помещениях, под разным углом фиксируются как мгновенное внешнее зрительное впечатление, завершающееся кратким описанием впечатления внутреннего – эмоционального. Внешние психофизические реакции женщин на его знаки внимания он принимает как проявление внутренних глубоких чувств к нему, что вызывает в нем эротическое возбуждение и интерес к «жертве». Интенсивность, напряженность, яркость, неожиданность эмоциональной рефлексии на зрительные ощущения создает мотивацию для продолжения наблюдения. В случае нейтральной или негативной реакции В.Д.А. теряет интерес к объекту наблюдения. Такие эпизоды с инвариантной структурой (зрительное впечатление – эмоциональное впечатление) складываются в серию – ряд однотипных этюдов, обрамляемых, с одной стороны, историей знакомства и общим портретным описанием избранницы, а с другой стороны, итоговым, завершающим женским портретом в день условного «расторжения отношений», когда В.Д.А. принимает решение прекратить визуальный эксперимент. Однако во всех случаях комплекс ситуативных эмоций не приводит к формированию устойчивого чувства любви как цели эксперимента. «Серийность», с одной стороны, выражает претензии героя на полноту и объективность «научного» эксперимента, с другой стороны, отражает «клиповое», фрагментарное сознание героя, не способного сосредоточиться на одном объекте и его сущности.

Так построена история отношений с N. Сначала V. фиксирует исходные факты: «Коротко стриженная, с некрасивым, но в общем милым лицом, на вид чуть за тридцать. О семейном положении сказать ничего не могу. Обручального кольца на ее руке я не видел. N. работала в моем подъезде консьержкой. Сидела в своей комнате и либо вязала, либо читала»

[Вишневецкая 2003: 294]. Далее очевидец фиксирует реакции объекта на его пристальный взгляд: прятала глаза в книгу, сбивалась со счета, «голос гортанно вибрировал», раздумянилась, «не то что похорошела, но, вне сомнений, стала ярче», «она просто закрыла глаза, точно маленькая девочка». Наконец, наблюдатель формулирует свой психологический рефлекс, оценочное суждение о своем психологическом состоянии в ответ на визуальные трансформации объекта (недоумение, раздражение, волнение, удивление, приятное чувство, удовольствие, любопытство).

Все объекты описания попадают в психологическую зависимость от наблюдателя, но подконтрольны они для него только в поле внешнего обозрения: их реакции предсказуемы и входят в репертуар алгоритмов поведения, присущих тому или иному типу темперамента, поскольку сливаются с фоном горизонта ожидания, также сформированного стереотипом масс-медиа. Поэтому в представлении В.Д.А. характеры женщин не обладают ни психологической глубиной, ни оригинальностью. Но и для «жертв» В.Д.А. его «многозначительные» взгляды не получают определенного значения, так как тоже сливаются с общим фоном стереотипа куртуазного этикета.

Разоблачением этого механизма обесмысливания, размывания значений знака может служить аллюзия в «Опыте» М.А. Вишневецкой чеховского рассказа «Шуточка», в котором манипуляция чувствами девушки осуществляется героем посредством акустического эффекта слияния знака и фона (признание в любви сливается с шумом ветра). Однако, в отличие от чеховского рассказа, демонстрирующего тотальность объективного мужского знания о мире и недостаточность субъективного женского знания, визуальный «Опыт» В.Д.А. полностью дискредитируется вербальным опытом – анонимными письмами одной из «жертв». Насколько предсказуемой и отвечающей ожиданиям является область видимого глазами, настолько неожиданной и непредсказуемой оказывается область письма как живого диалогического голоса в противовес однозначной

плоскости «картинки». Отметим, что и в рассказе А.П. Чехова, и в «Опыте неучастия» в сильной позиции оказывается именно область вербального, а не визуального. В конфликте мужского «взгляда» и непроницаемой для взгляда женской «души» в рассказе М.А. Вишневецкой усматривается концептуальная рефлексия автора-женщины: мужскому рационально-визуальному опыту познания истины («лучше один раз увидеть...») противопоставляется женская интуиция. При этом и мужской, и женский способ концептуализации мира основан на визуализации с тем отличием, что В.Д.А. манипулирует знаками-индексами («считывает» жесты и мимику объектов эксперимента), а его «корреспондент» – символическими (знаками естественного языка).

В рассказе М.А. Вишневецкой все попытки героя идентифицировать автора письма со сложившимся визуальным образом какой-либо из четырех женщин оказываются безуспешными: непродуктивной оказывается любая попытка расшифровать прагматический смысл принципиально игрового письма. Сами же эти попытки радикально меняют ролевую функцию героя: из наблюдателя-экспериментатора он сам превращается в объект наблюдения, опыт «неучастия» опровергается провокацией «письма» на «участие».

Проблема авторства женских писем для героя остается неразрешенной. Детективное расследование В.Д.А. заканчивается неудачей, интрига не раскрыта. Семантика письма не включается в визуальный контекст, созданный В.Д.А., а те биографические факты (строгий отец) и поведенческие жесты («Ты держишь сигарету... склоняешься над столом»), которые упоминаются в письмах, В.Д.А. не может верифицировать. Письмо создано в стилистике визуального масскульта, включая визуальную риторику, не несущую информации (игра означающих без означаемого). В итоге В.Д.А., который мнил себя автором, организатором коммуникативного события, становится действующим лицом спектакля, поставленного режиссером, оставшимся неизвестным. Истинное положение дел остается за

пределами чистой видимости. На уровне авторской концепции результатом данного «опыта» является дискредитация визуального кода современной культуры, которой в то же время противопоставляется не традиционное монологическое «всезнающее» и «внезаходимое» слово, а диалогическое – эпистолярное (письмо героини) и «нелинейное» (текст М.А. Вишневецкой как автора-повествователя). Но бессубъектное письмо, подрывая очевидность визуальной реальности, зеркально отражает нарциссические установки смотрящего (В.Д.А.), для которого взгляд вовне предстает самоотражением, самоудвоением, и высшим, наиболее чистым выражением этого удвоения (фигурой самоописания взгляда) выступает письмо.

Период наблюдения герой «Опыта неучастия» называет «японским минимализмом». В своих «визуальных миниатюрах» он, очевидно, пытается моделировать принципы японских хайку, в которых непосредственное наблюдение сопрягается с попыткой отразить скрытые связи явлений и вещей. Между тем герой «Опыта неучастия», подражая стилю японского трехстишия, во-первых, не по-восточному многословен, не соблюдает требование сиюминутности, а во-вторых, не способен воссоздать целостное переживание, связную картину мира: его опыт базируется на разрыве. Недосказанность хайку в устах В.Д.А. становится зиянием, провалом смысла.

В «Опытах» М.А. Вишневецкой «увидеть» мир значит «почувствовать», «пережить» его. Истинное видение предполагает слиянность объекта видения и субъекта переживания («Опыт возвращения»). И внутреннее движение прозаической книги как целостной формы демонстрирует переход от аналитики чистого зрения к синтетическому, синэстетическому «схватыванию» вещи в перцепции («Опыт сада»), от поведенческих моделей к собственно интермедийным.

Способом визуализации мировосприятия героя-рассказчика в книге является апелляция к искусству живописи, кинематографа. В «Опытах» содержится описание результата живописного творчества, то есть живописного артефакта (действительно существующих картин в «Опыте

исчезновения», вымышленных картин в «Опыте истолкования»). Типологически эти фрагменты восходят к жанру экфрасиса. Подобные интермедийные инкорпорации создают механизм переключения и перекодирования дифференцированных кодов искусства (в данном случае – словесного и иконографического) в литературном произведении. В содержательном плане эта перекодировка отражает реальную ситуацию переориентировки культуры с «письма» на «видео», следствием чего является качественно новая степень отчуждения массового сознания от реального «видения» мира, замещаемого его суррогатным видеодвойником.

В «Опыте исчезновения» центральным, на первый взгляд, является сюжет «романтического бегства» (освобождения) Я.А.Ю. от хаотической российской жизни (связанной для рассказчицы с неудачным сватовством, разлукой с любимым человеком, абортom) в мир культуры, средоточием которой выступает пространство западноевропейского города. Фактически причиной событий является боязнь героиней дурной наследственности жениха (Алёши), мать которого страдает психическим заболеванием. Психофизиологический контраст между «больным» героем и «здоровой» героиней подкрепляется контрастом их эстетических предпочтений. Если тексты искусства, ценные для Я.А.Ю., сосредоточиваются в сфере музейно-классического дискурса, то интересы героя (программиста по профессии) расположены в «агрессивном» нонконформистском авангардистском искусстве, артхаусном кино Джима Джармуша, компьютерной реальности. Образ жизни, естественный для Я.А.Ю., включает светские ритуалы, бытовую мораль, светские церемонии, которым не может соответствовать нежелательный жених.

Топография города в описании Я.А.Ю. складывается в целостный лондонский свертхтекст из стереотипных эмблематических образов, тиражируемых в средствах массовой информации, рекламных плакатах и популярных путеводителях. Буржуазный, комфортабельный Лондон отличается от городов экстатического типа – «Петербургов духа» и «Римов

плоти». Элементы первого, внешнего пласта описания города представляют собой импрессионистское «пятно» («младенческие» цвета одежды лондонцев, серые викторианские дома, красные омнибусы, зауженные улицы-каньоны, «акварельно расцвеченный» берег Темзы), зыбкие очертания которого интегрируются в фантастический образ («урбанистический такой Солярис», «город привидений»). Город ощущается рассказчицей как зашифрованное сообщение, своими «красными точками» и «омнибусами-тире» вступающее в коммуникацию с посетителем-туристом, но так и не прочитанное им. Второй пласт включает стереотипную матрицу имен архитектурных объектов, ассоциирующихся с Лондоном: Тауэр, Букингемский дворец, парламент, мост через Темзу, Биг Бен, Вестминстерское аббатство, театр «Глобус», Британский музей. На третьем уровне внимание рассказчицы сосредоточивается на автономных произведениях искусства: развалинах Парфенона в Британском музее, мраморной статуе Марии Стюарт, картине Э. Дега «Combing hair», трагедии «Ромео и Джульетта» В. Шекспира. Элементы сверхтекста ассимилируются с первичной реальностью, встраиваются в биографический текст и обнажают интенции рассказчицы. Тенденция перекодировки изосемантического шекспировского любовного сюжета (Ромео и Джульетта) состоит в нейтрализации трагедийного пафоса: «сцена мышеловки» (сцена сватовства Алеши) выглядит как банальный «ситком» (англ. sitcom – комедия положений) с «выпадающей из двери» бабушкой и растерянно хлопающим, как ребенок, рукой по мокрому пятну пролитого вина отцом.

Визуальный «сюжет», централизующий пространство этого «Опыта», движется от панорамного, избыточного, недифференцированного видения туриста к четко артикулируемому в зрительном образе смыслу. Таким суммирующим визуальным образом становится значимое для Я.А.Ю. живописное полотно «Супружеская чета Арнольфини» Яна Ван Эйка в Лондонской Национальной галерее. На портрете Ван Эйка «висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с

женой и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают, но которых зрители видят только в зеркале» [Лотман 2001: 68–69]. Ю.М. Лотман рассматривает эту картину как пример построения типа *текст в тексте*: в данном случае используется удвоение – «наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно структурной конструкции» [Лотман 2001: 68]. Включение «Портрета Арнольфини с женой» Я. Ван Эйка в повесть М.А. Вишневецкой создает сложную систему корреляции по-разному закодированных частей: в дискретный словесный текст встраивается дескриптивный фрагмент недискретного иконического текста, в котором изображение дублируется в зеркальном отражении. Я.А.Ю. смотрит на супругу Арнольфини как на свое гипотетически возможное, но еще не случившееся будущее. Конструкция замещения реальных, бытовых, биографических мотивировок текстами искусства маскирует «скромное обаяние буржуазии», которому поддается Я.А.Ю. Изображение представителей зажиточного семейства на полотне Я. Ван Эйка (один из вариантов названия картины – «Портрет банкира Арнольфини с женой») соотносится с мечтой героини «Опыта» о «банальном счастье» – престижной работе, двухэтажном загородном доме, обеспеченном муже, «здоровеньких» детях. Соответственно и пространство, отведенное в описании будущего Я.А.Ю. для «одомашненного», «прирученного» трагизма (своего рода «скелета в шкафу»), – маленький сеттер с «твоими» глазами («в глазах – твой собачий, мой любимый испуг») – дублируется на картине Ван Эйка в изображении собаки у ног супруги Арнольфини. Оптический мотив «мучительных глаз», настойчиво повторяющийся после несостоявшейся помолвки, является знаком «неспокойной совести» героини. Так же, как Ян Ван Эйк маркирует свое присутствие на картине в надписи над зеркалом «Здесь был Иоганнес ван Эйк / 1434», Я.А.Ю., воспроизводя подпись художника-тезки в финале «Опыта», вписывает себя в пространство текста-картины: «он здесь был, я здесь есть. Вот такая, какая есть. Здесь, теперь. Разлива две тысячи второго года. Яна Александровна Юркина, Бегичева по

маме. Юнгер по исторической справедливости» [Вишневецкая 2003: 360]. Замена имен (Ян – Яна) указывает на то, что автор словесной картины становится ее персонажем, а «тело» картины – «телом» текста, истории, рассказанной с целью восстановления «исторической справедливости», хотя бы в эстетическом пространстве.

Центральная часть «Опыта исчезновения» представляет собой экспликацию визуального знака («Чета Арнольфини» Ван Эйка), денотатом которого становится описание предполагаемой благополучной семейной жизни Я.А.Ю. Произвольно переписывая картину, рассказчица восполняет отсутствующую информацию о прототипах картины нидерландского живописца. Таким образом, «Опыт» является исчезновением не столько Я.А.Ю., сколько полумифической четы Арнольфини – изображения, стираемого рассказом. Семиотическая схема, выстраиваемая на основе текста М.А. Вишневецкой, включает три уровня знаков. Визуальный слой знаков (чета любящих супругов) является пустым и произвольным означающим для другой знаковой системы – письма, которое, в свою очередь, отсылает не к понятию, извлеченному из предметной реальности, но к значению, аккумулирующему идеологию (систему ценностей) буржуазного сознания, сознания «среднего класса», типичного для благополучной Англии. Эту ситуацию обыгрывает сама Я.А.Ю., когда она ассоциирует двойное самоубийство Ромео и Джульетты с «невстречей означаемого с означающим».

На верхнем уровне интермедиаальный знак функционирует как метатекст (вторичная знаковая система, для которой первичный текст служит планом содержания). Я.А.Ю. производит прагматический анализ «message»'а картины нидерландского живописца, черпая сведения на занятиях платного факультатива по истории искусств. На следующем уровне закономерности функционирования интермедиаального знака в тексте М.А. Вишневецкой воспроизводят отношения коннотации (вторичной знаковой системы, для которой первичный текст служит планом выражения) [Барт 1996]. Внедрение

экономических, прагматических коннотаций приводит к обеднению универсального смысла, произведенного на метатекстуальном уровне. С помощью спекулятивной интерпретации картины рассказчицей смысл картины деформируется, утрачивая свою ценностную сущность, он становится лишь носителем чужой (прагматической) сущности (ценности рода, корпорации, социального слоя) [Барт 1996: 26]. Соответственно текст запечатлевает опыт самоутраты, а Я.А.Ю., формирующая эстетизированный идеальный образ собственного будущего, предстает и потребителем, и жертвой представлений, диктуемых новой социальной ситуацией, потребовавшей реанимации полузабытой родовой памяти («историческая справедливость»). Таким образом, постулированное в начале «Опыта» романтическое желание свободы замещается желанием принадлежности.

В «Опыте исчезновения» возникает иерархия искусств по степени антропоморфизма: от архитектуры – массового, типизированного искусства – к театру – гуманистическому искусству, синтезирующему человеческое тело и слово, – и живописи, запечатлевающий в восприятии персонажа симулятивный образ личностной самоидентификации.

В интермедиальном плане наиболее репрезентативен в «Опытах» М.А. Вишневецкой «Опыт истолкования» (целостный микроцикл внутри прозаической книги). В «Опыте истолкования» рассказы Олега (О.Ф.Н.) представляют собой художественный комментарий к одиннадцати собственным картинам. Особенности художественной рефлексии О.Ф.Н. напоминают художественные опыты концептуалистов, в которых наблюдается «смещение внутреннего интереса с изготовления «предмета» – романа, картины, стихотворения – на рефлекссию, на создание сферы дискурса вокруг него, на интерес по выявлению его контекста». Существенной чертой искусства концептуализма В.Н. Курицын считает объединение процессов творчества и исследования, когда «художник одновременно создает произведение, анализирует его и анализирует свою роль в процессе создания произведения» [Курицын 2000]. В результате

зачастую изображение (картинка) полагается избыточным и замещается его описанием (комментарием, документом), то есть текст замещается контекстом («Описания вещей» Д.А. Пригова). В «Опыте истолкования» мы имеем дело с подобным случаем, когда текст полностью замещает, исчерпывает картину, одновременно являясь единственным свидетельством ее существования. О.Ф.Н. так же, как и художников соц-арта, отличает уверенность, что «комментирование» намного глубже, интереснее, «креативнее» самого объекта комментирования [СТ 1999: 49]. Формально в «Опыте истолкования» денотативное содержание сведено к нулю, однако в содержательном плане «Опыт истолкования» представляет собой опыт тематизации собственного «я» художника-рассказчика с помощью интермедийных отсылок.

Комментарий к картине включает, во-первых, дескриптивную часть (описание композиции, фигур и вещей, изображенных на полотне, указание на жанр и размер картины), во-вторых, нарративную часть (повествование о биографическом опыте, ставшем материалом для написания картины, но не тождественное содержанию картины), в-третьих, интерпретационную часть. Основу для интерпретации изображения составляет биография героя, инструментом интерпретации становится психоаналитический дискурс (основанный на подростковом анализе гомосексуальных тревог и склонностей, депрессивного настроения) и тексты литературы и визуальных искусств.

В нарративной части представлены все звенья биографии О.Ф.Н.: детство, школьные годы, алкоголизм и психическое заболевание, из-за которого О.Ф.Н. не берут в армию, несостоявшаяся учеба в университете, лечение в стационаре психоневрологического диспансера в девятнадцатилетнем возрасте, женитьба и скандальный развод, работа на мясо-молочном комбинате, смерть матери, одиночество, жизнь с престарелым отцом, страдающим болезнью Паркинсона, забота о соседском мальчике из неблагополучной семьи и скандальное расставание с ним.

Осмысля факты собственной биографии как «артефакты», замкнутые эстетические объекты, О.Ф.Н. делает предметом искусства то, что не вызывает эстетическое переживание (повседневное, банальное, бытовое, сниженное). Происходит проблематизация сферы искусства, стирается граница между искусством и не-искусством. То есть простой дескриптивный акт (экфрасис) превращается в перформативный акт (утверждение о том, что это является произведением искусства). Деятельность О.Ф.Н. – консервация своего биографического опыта в формах квазикультуры.

Точкой-травмой, которую пытается преодолеть говорящий, становится «советский миф», точнее, миф о счастливом советском детстве, который разрушает О.Ф.Н. Поэтому данный «Опыт» М.А. Вишневецкой близок роману Саши Соколова «Школа для дураков». Отчуждение и документирование образа собственного детства происходит с помощью включения интертекстуальных и интермедиальных механизмов.

Метатекстом первой картины, созданной героем, («Косточка») является одноименный рассказ Л.Н. Толстого и картина Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», на что указывает сам рассказчик-живописец. В.П. Руднев анализирует рассказ Л.Н. Толстого в психоаналитическом аспекте и намечает комплекс мотивов, связывающих «быль» и живописное полотно: «В тексте Толстого "Косточка" содержится и идея первородного греха – слива как плод с древа познания добра и зла, но также и мизансцена Тайной вечери. "Один из вас съел сливу" – "Один из вас предаст меня". – "Нет, я выбросил косточку за окошко". – "Не я ли Господи?"» [Руднев 2001: 559–560]. С подобным расщеплением интермедиального подтекста означающих на литературный и живописный слой мы имеем дело и в рассказе М.А. Вишневецкой. В «Опыте истолкования» травматичной ситуацией для персонажа становится не бытовой опыт, как в тексте Л.Н. Толстого, а литературный опыт (декламация толстовской были): «каждый раз, когда я его декламировал, <...> я был Ваней, которого беспощадная мать предала, а равнодушный отец вытолкал на всеобщее осмеяние» [Вишневецкая 2003: 397]. Мать, совершающая

предательство, спроецирована на образ Иуды. Соответственно в разыгрываемом сюжете фигура О.Ф.Н. тождественна фигуре мученика, слово которого не находит ответа у слушателей, не способных воспринять мистериальный сюжет Страстей: «дети и взрослые снова и снова показывали мне волчий оскал усмешки» [Вишневецкая 2003: 397]. Кроме сюжета предательства, важным для понимания первой картины О.Ф.Н. становится библейский сюжет изгнания из рая (и метафизической смерти) как наказание за поглощение плодов с древа познания добра и зла. Изгнание из рая тождественно взрослению. Соответственно большое значение в «Опыте истолкования» приобретает комплекс мотивов, связанный с инициацией. Мотив косточки в последующих историях-картинах «Опыта» связан с использованием сексуальной тематики (выброшенная косточка как вытесненное гомоэротическое желание).

Мотив инициации (и грехопадения) на праздновании дня рождения О.Ф.Н. в девятом классе в картине «Этот колокол звонит по тебе» получает пародийное развертывание при помощи отсылки к комедийной ситуации соблазнения героя Ю. Никулина в кинокартине «Бриллиантовая рука». Означающее заглавия картины (Колокол) отсылает к нескольким денотатам: литературному (фраза завуча, вынесенная в заглавие, отсылает к поэзии Д. Донна, публицистике А.И. Герцена, прозе Э.Хемингуэя) и живописному («колокол рыжих пушистых волос», которым закрывается обнаженная одноклассница О.Ф.Н.) – картине «Обнаженная, расчесывающая волосы» Э. Дега. С другой стороны, эта словесная картина ассоциативно связана с иконографическим образом кающейся Марии Магдалины, упоминающемся в описании картины «Разыскиваются» (украденная на поминках матери икона). На возможность фрейдистской трактовки ключевого образа картины «Этот колокол звонит по тебе» (колокола как метафорического указания на женскую сущность) указывает сопутствующий ему «футбольный» мотив («хороши же мы были в долгополых сатиновых трусах – жалкая кучка футболистов в ожидании штрафного» [Вишневецкая 2003: 419]), семиотику

которого в психоаналитическом аспекте исследует В.П. Руднев [Руднев 1999].

Таким образом, содержанием картин О.Ф.Н. становятся события его детсадовского и школьного детства, обозначающие этапы полового созревания, сопровождающиеся нарушением некоторых запретов, наказанием и последующей фрустрацией. Причиной невротического состояния в детстве являются «травмирующие влияния среды (вмешательство в развитие), либо внутренние силы созревания, которые вовлекают ребенка в конфликт со средой (конфликт развития)» [Психоаналитические термины 2000: 66–67]. Истолкование изображений связано с болезненными переживаниями и вытесненными детскими комплексами, которые герой-рассказчик пытается преодолеть с помощью живописной терапии: техника масляной живописи была освоена героем в психоневрологическом диспансере, где его лечили от невроза навязчивых состояний. Важным для моделирования смысловой сферы в «Опыте истолкования» становится медицина, психоанализ. И уже на этом уровне текст «Опыта», перенасыщенный интертекстуальными отсылками, становится психоаналитическим прочтением классической русской литературы. Заметим, что буклет со своими картинами О.Ф.Н. планирует назвать «Человек из палаты № 6». Однако психоаналитический контекст в искусствоведческом дискурсе О.Ф.Н. выстраивается не с целью диагностики, но соответствия рыночной конъюнктуре: ориентации на «целевую аудиторию» – «западного потребителя».

«Агрессивная» нарративная часть комментария вступает в конфликт с достаточно «безобидным» содержанием картин (дескриптивная часть). Изображения, описываемые О.Ф.Н., на первый взгляд, бессодержательны, наивны, а в некоторых случаях в них воспроизводятся, подобно абстрактной минималистской живописи, геометрические фигуры. Попытки самоидентификации рассказчика сопряжены с поиском им автономной, нулевой формы. Такой формой становится круг. Картина «Буквы "О"» –

«абстрактное сплетение округлых букв и прямых линий». О – начальная буква имени героя-рассказчика. Абстрактная фигура круга наделяется совершенно конкретным негативным психологическим содержанием тревоги: ассоциируясь с «удавкой, символом конца», она становится первым симптомом нервного расстройства. Таким образом, круг в «Опыте истолкования» – нулевая форма психического заболевания. Близкой по семантике оказывается и настойчиво повторяющаяся в «Опыте» число «девять» (сюжетообразующая функция происшествия в девятом классе, помещение О.Ф.Н. в палату № 9, девятичастная структура картины «Разыскиваются»). От бессознательного геометрического и числового символизма О.Ф.Н. переходит к сознательному отождествлению себя с гениальными живописцами, страдавших психическими заболеваниями (В. Ван Гог, М.А. Врубель). Эти личности становятся материальным эрзацем творческой идентичности героя-рассказчика. С потерей самоощущения себя как личности связана усиливающаяся к финалу «Опыта истолкования» апология вещей, «свободных от людского произвола, бестрепетных и вечных» [Вишневецкая 2003: 449]. Пафос рассказчика-художника отсылает, в частности, к концепции Ж. Бодрийяра, согласно которой «вещи дают человеку уверенность не в посмертной жизни, а в том, что он уже теперь постоянно и циклически-контролируемо переживает процесс своего существования, а тем самым символически преодолевает это реальное существование, неподвластное ему в своей необратимой событийности» [Бодрийяр 2001: 108]. В данном случае французский социолог имеет в виду психологию деятельности коллекционера, каковым можно назвать и рассказчика в «Опыте истолкования», с тем уточнением, что в последнем случае накопление предметов, наделяющихся символической ценностью, осуществляется в рамках живописной практики. О.Ф.Н. составляет картины-каталоги сохраненных, утерянных, украденных предметов («Разыскиваются», «Натюрморт с плюшевой мартышкой», «Натюрморт с песочными часами и котом») и людей («Этот колокол...», «Палата № 9»), что

означает для него, по Ж. Бодрийяру, «бесконечное самоповторение или самоподстановку в ряду означающих, сквозь смерть и по ту сторону смерти» [Бодрийяр 2001: 109]. В своем «Опыте» О.Ф.Н. стремится «овеществить» и тем самым «осуществить» свою идентичность в вещественных артефактах культуры. В целом «Опыт истолкования» тяготеет к жанру рекламного буклета, в котором осуществляется презентация (демонстрация) продукта с целью его эффективной продажи (что декларирует рассказчик в предисловии и послесловии).

В ходе заочной экскурсии «картинная галерея» в сознании «зрителя» воспринимается как художественное целое. Во-первых, отбор и компоновка названий подчинен определенному замыслу. Симметричное положение описаний живописных полотен создает концентрическую композицию. Обрамляют галерею два натюрморта: «Натюрморт с плюшевой мартышкой» и «Натюрморт с песочными часами и котом». Второе композиционное кольцо создают две картины, имеющие литературный генезис: «Косточка» (Л.Н. Толстой) и «Палата № 9» («Палата № 6» А.П. Чехова). Названия картин О.Ф.Н., находящиеся в центре экспозиции, воспроизводят словесные штампы, концепты, существующие в массовом сознании: «Жизнь прожить – не поле перейти», «Этот колокол звонит по тебе», «Разыскиваются». Пространство каждого комментария осложняется сетью референциальных отсылок не только к другим картинам внутри представленной композиции, но и к «внешним», «пустым», то есть не получившим описания и истолкования объектам («Портрет бабуся», «Муля и пуля», «Портрет доктора Ларионова», «Сон: гибель Артиста»), а также к картинам, существующим только в творческом воображении художника. Таким образом, имманентная логика текста взрывается серией спонтанных ассоциаций, образуя подобие гипертекстового построения.

В книге «Опыты» персонажи стремятся исчерпать и объяснить себя с помощью визуальных форм (кинематографа, живописи, иконописи, фотографии), что, во-первых, соответствует тенденции к дистанцированию

от реальности, разрыву коммуникации персонажей. Во-вторых, здесь мы имеем дело с пародией высокого искусства его массовыми аналогами, видеодвойниками. Вместе с тем визуализация производит терапевтический эффект: травматическое переживание, невроз нейтрализуется с помощью моделирования зрительных знаков («Опыт демонстрации траура»), созерцания живописных полотен («Опыт исчезновения»), рисования («Опыт истолкования»). То, что искусство воспринимается рассказчиками в прикладном аспекте, как «пособие по психотерапии», выявляет ироническую позицию автора по отношению к персонажам.

Применительно к книге М.А. Вишневецкой мы можем выделить следующие шаги авторской рефлексии. Во-первых, речь персонажа (вербальный текст), которой соответствует коммуникативная функция (передать опыт самоидентификации); во-вторых, текст культуры (визуальный текст), составляющий содержание сообщения (знаки – костюм, визуальная ситуация, визуальный реальный экфрасис, вымышленный визуальный экфрасис); в-третьих, рецепция (персонифицированная, как в «Опыте демонстрации траура» и «Опыте неучастия», либо чистая рецепция читателя) и ее коды: познавательный, миметический, игровой.

Как считают семиотики М. Бел и Н. Брайсен, «основополагающие визуальные дискурсы создавались мужчинами и для мужчин, и в этом смысле «взгляд» вообще может считаться исключительно мужским концептом» [Бел, Брайсен 1996: 542]. Современная женская проза активно осваивает «визуальный дискурс»: тому свидетельством романы О.А. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», «Один в зеркале», в которых моделируются оптические эффекты, роман И.Н. Полянской «Читающая вода», представляющий собой деструкцию кинокодов и киномифов, *сценарные имитации* «Long Distance, или Славянский акцент» и *киноремикс* «Кабирия с Обводного канала» М.А. Палей. В этих произведениях визуальное, оптическое становится объектом иронической переработки.

1.3. Интермедиаальный коллаж в «Романе воспитания»

Н.В. Горлановой и В.И. Букура

Предметом нашего рассмотрения станут архитектурные, живописные, кинематографические «цитаты» в «Романе воспитания» Н.В. Горлановой и В.И. Букура. В наши задачи входит определение принципов включения образов и мотивов живописи, графики, скульптуры и других видов искусства в художественный текст; разработка типологии интермедиаальной цитации в романе.

Согласно мнению большинства критиков, горлановская проза может быть квалифицирована как «литература факта», или non-fiction. Ср. мнение П. Басинского: «это не “литература”, а “жизнь как она есть”» [Басинский 2001: 4]. Безыскусное, «простодушное», «шершавое» письмо нередко принимается за неумение организовать материал. В. Кальпиди, составитель «Антологии современной уральской прозы» (Челябинск), беспелляционно относит Н. Горланову к «антиперсонам», чье «мусорное письмо» если и показательно, то «скорей как «родимые пятна» литературной ситуации, нежели литературы как таковой» [цит. по: Быков 1997].

Проблематизируется поэтика текстов Н.В. Горлановой и В.И. Букура. Так, «общим местом» в критике стало утверждение о бессмысленной хаотичности композиции прозы Н.В. Горлановой. В лучшем случае критики квалифицируют оригинальность композиции прозы Н.В. Горлановой и В.И. Букура в терминах, эксплицирующих сознательную авторскую установку на деструкцию, «дисморфоманию» или примитивизацию внутренней структуры текста: «телесериал» [Абашева 2003 б: 172], «диафильм» [Черникова 1988: 271], «стенограмма» [Бавильский 1996], «яичница» [Морозова 1995: 4], «ласточкино гнездо» [Бавильский 1996].

Между тем писательница утверждает, что кропотливая работа над текстом является ее главной задачей. Согласно автокомментариям

Н.В. Горлановой, текстуализация мира осуществляется как конструирование документального материала по законам художественного повествования: «нам ничего не надо придумывать – нам только надо составлять фразы и материал монтировать. <...> Уже сам выбор и отбор фактов предполагает художественное смещение. Монтаж – вещь особая. Ритм самой фразы. Ничего до конца документального в искусстве нет» [Горланова 2003: 265, 278].

Включение в «Роман воспитания» дневниковых записей, писем, стихотворных фрагментов, размышлений соавторов по поводу собственного текста, во-первых, свидетельствует о тенденции к девальвации вымысла, а во-вторых, разрушает линейность нарратива. Однако в данном случае имеет место эффект «псевдодокументализма» и «псевдофактографичности», когда, по словам И.П. Ильина, «неинтерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в сыром, непосредственном виде. Естественно, что в общей структуре произведения они все равно получают интерпретацию» [Ильин 1998: 167].

Линеаризация структуры романа осуществляется согласно жанровой модели, которую избирают повествователи, – роману воспитания. Фабула строится как последовательная хроника жизни – от рождения до совершеннолетия – главной героини Насти. Мир романа организуется согласно традиционной – от эпохи Просвещения – концепции обусловленности характера человека внешними историческими и социокультурными обстоятельствами, которая, в свою очередь, определяет дидактическую программу героев-воспитателей – они же повествователи: личность формируется воздействием окружающей среды, образования и творческой трудовой деятельностью.

В соответствии с этой концепцией отчетливо дифференцируется пространство романа, через которое пролегает путь становления личности Насти. Прежде всего, это пространство минус-культуры. Оно

характеризуется полным отсутствием каких-либо культурных знаков: убогая комната одинокой матери-алкоголички в коммунальной квартире, грязный двор с помойкой, подкармливающей брошенного, вечно голодного ребенка – это среда обитания Насти до семи лет. «Девочка из лужи» – вот формула, обобщающая семилетний опыт первоначального воспитания.

Контрастным к описанию этой низкой среды является стиль описания рождения Насти, заимствующий лексико-семантические мотивы библейского текста о сотворении мира и человека. В библейском освещении рождение Насти, одаренной редким талантом, подается как чудесное, богоданное. «Лужа», в которой пребывает Настя до семи лет, – это антимир, смерть чудесного дара, воскресение которого должно произойти (Анастасия – с греч. ‘воскресшая’) в другом мире – в квартире Ивановых – пространстве интеллигентности и культуры. Между первым и вторым топосами находится широкий мир благоденствующих обывателей, нищета духа которых питается продуктами масс-медиа: радио, телевидение, реклама, конъюнктурная литература, которую представляет писатель К-ов.

Включение в текст романа текстов массовой зрелищной и аудиальной продукции является, с одной стороны, одним из видов нового экфрасиса, порожденных искусством масс-медиа XX века, с другой стороны, одной из семиотических зон интермедиальной поэтики, в которой фиксируются новые, неизвестные классическому роману воспитания мощные средства формирования «души». Наконец, функционирование текстов масс-медиа в тексте романа демонстрирует приемы интермедиальной «техники».

Рутина, тяжелая обыденность реальной жизни и яркие фантастические виртуальные миры масс-медиа представлены в романе, подобно ироническому контрапункту в творчестве художников-концептуалистов. Д.А. Пригов так описывает реальное впечатление, ставшее основой искусства соц-арта: «Как было: идешь среди серых домов, вдруг лозунг: «Вперед к победе коммунизма!» Он – какой-то ангел! Его суггестивное воздействие столь сильно, что он производит гораздо большее

эмоциональное впечатление, чем это огромное пространство вокруг, застроенное камнем и бетоном. Причем это повелительное наклонение, текст вмещивается в жизнь, требует, указывает» [Пригов 1997: 61]. Эту же модель воспроизводит И. Кабаков: «Важную роль играл репродуктор – Левитан и бодрые голоса... 'Утро красит нежным светом...' и т.п. А здесь вы, <...>, нассали в уборной и не могли, <...>, за собой убрать, а кто за вами будет убирать? И в этот момент раздается: 'Москва моя, страна моя'. И, причем, это действует действительно подсознательно. Там – рай, там молодые, юные существа идут на физ-парад. А вы здесь, <...>, живете как собака. Постыдились бы!» [цит. по: Тупицын 1998: 17–18]. Отметим, что в постсоветской действительности соотношение медиафона и бытовой среды изменилось: при неоднородности социального положения и условий жизни обычных граждан негативный фон активно включается в контекст СМИ и массовой литературы.

По такому же принципу контрапункта параллельных миров авторы «Романа воспитания» вводят цитаты текстов масс-медиа в изображение реальности и комментируют этот прием: «Настя подошла так близко, что стали видны червяки на ее щеках – точечные кровоизлияния, сосуды так лопаются, когда печень совсем сдает. Ивановы подняли глаза кверху, где вдали, на высотном доме, бежали буквы рекламы: “...ЫСТАВКУ ФОТО-78... ДРАГОЦЕННОСТИ – ПУТЬ К СЕРДЦУ ЖЕНЩИНЫ...”» [I, 53]⁴. Если в приведенной цитате описание внешнего вида Насти и следующего за ним слогана нейтрально, то в следующем случае в комментарии персонажа к тексту световой рекламы на высотном доме («“...ЫСТАВКА “КАЖДЫЙ ЧАС НАС ПРИБЛИЖАЕТ К КОММУНИЗМУ”...”») появляются мотивы прозрения, провидения героя-повествователя: «Да, ножницы между светящимися лозунгами и учерняющейся жизнью стали Свете вдруг сразу видны» [I, 88]. Голос народа – колоритная ненормативная речь обитателей

⁴ Новый мир.1995. № 8. Далее в квадратных скобках римская цифра I будет служить указанием на первую часть публикации текста романа (Новый мир,1995, № 8), II – ссылка на вторую часть публикации (Новый мир,1995, № 9). Через запятую следует номер страницы.

коммунальной квартиры – соединяется в контрапункте с голосом власти – стерилизованной радиоречи: «честь и совесть простого народа», «В литературе сегодня чувствуется забота партии о нас, молодых».

Подробно освещают Н.В. Горланова и В.И. Букур гипнотическую власть телевидения, зомбирующего сознание обывателей: Во всю мощь работает телевизор в квартире тети Фаи [I,52], в квартире родителей Лады [II,64]. Телевидение для массового зрителя выступает как медиатор истинной реальности, отвечающей его ожиданиям. Доверяет телереальности Александра Филипповна: она «сидела перед экраном так напряженно, словно ждала: сейчас ей покажут что-то самое важное, главное для ее счастья. Герой фильма жил в роскоши (по советским понятиям), хотя в советских газетах все писали о нищих на улицах Парижа. Но Александра Филипповна с огромным доверием смотрела на все» [II,68]. С одной стороны, для потребителя, отождествляющего себя с телегероями, фильм становится терапевтическим средством социальной самоидентификации. С другой стороны, с помощью введения альтернативного телевидению источника информации (газеты) производится разрушение монологического восприятия мира.

Власть масс-медиа переживает на своем пути воспитания Настя. У Насти на руке мозоль от тугой ручки телевизора [II,79], она настраивает антенну на телевизоре [II,82]. Но в отличие от своих попечителей в коммунальной квартире, умная Настя, уже принявшая дозу диссидентской интеллигентности Ивановых, быстро осознает и усваивает не только суть, но и принцип двойной правды и двойной морали: «Я ведь знала, что Ленин умер, но если говорят все время по радио: “Ленин жив”» (Настя) [I,57]. Укорененные в ней в младенческие голодные годы стимулы выживания любыми средствами и любой ценой подсказывают ей выгоды, которые можно извлечь из этих принципов. В этом учителем «по жизни» для нее выступает жена писателя Дороти Донаган, которая, чтобы отбить у законной семьи и женить на себе преуспевающего литератора, сочиняет себе трогательно-романтическую автобиографию в духе масс-литературы

(история о графине-бабушке). Учителем «по творчеству» становится для Насти конъюнктурный писатель К-ов. Существовая в двойной реальности, Настя и в плане своей будущей картины учитывает идеологическую конъюнктуру: «Заставят меня рисовать... дояру... доярку, да... так я с помощью фона уже смогу свое сделать! Штора там в золотых цветах, как на картинах Возрождения, это одно, а если фоном сделать картину “Едоки картофеля”, то... ваще оняне!» [I,87]. В данном случае скрытая информация картины рассчитана на зрителя, способного «вычитать» и оценить ее живописный «эзопов язык» даже в вещах, написанных по соцзаказу.

Кроме того, в проектах героини будущих своих картин имеет место вымышленный экфрасис, в котором находит отражение эстетическая программа творчества в условиях тоталитарных режимов, в свою очередь «воспитывающая» культуру восприятия зрителя, читателя. В этом последнем смысле значимы и другие проекты Насти, в которых отражается интертекстуальная игровая манера современного искусства.

В сознании Насти произведения искусства отчуждаются от автора-художника и вовлекаются в игровое поле. С этим связан мотив заимствования-воровства в живописном творчестве Насти. Так, специфическая деталь – «облака, показывающие кукиши», – на портрете работы Насти отсылает к Пикассо [I,64]. Другая экзотическая деталь – «нога, растущая из ключицы» – создает цепочку отсылок: Настя Новоселова – Дали – Босх [I,75]. То, что воспринимается Светой (существующей в «первичной» системе дидактического искусства) как плагиат, является символическим актом отталкивания художника от своего предшественника. Настя обозначает свои антипатии к Дали в проекте портрета Василия: «Я его напишу в красных тонах, как его румянец, а сигареты дымящиеся будут внутри мозга, Дали заплачет от зависти, его скрюченные усы от слез намокнут и распушатся» [II,91]. Символическая акция – поступок Насти, склеивающей страницы альбома живописи Дали и тем самым уничтожающей своего соперника (название картины Дали «Осеннее каннибальство» –

метафорическое название этого поступка). Таким образом, мотив голода в романе – психофизиологическая особенность бывшей беспризорницы – связывается с ситуацией заимствования / обмена / подражания в ситуации жесткой конкуренции в сфере искусства.

Для Насти, живущей по законам жестокого мира, искусство становится коммерциализованным. Живопись превращается в средство извлечения выгоды, что реализуется в формуле «рисование – белый хлеб на черный день» [I, 60]: «Я бабушку написала помоложе, она говорит: да, у Насти к искусству что-то есть» [II,90], «А я медсестру Лилию нарисую, она мне за это одноразовый шприц обещала: в постели буду сквозь одеяло брызгать себе на лицо, Цвета увидит слезы – даст мне жвачку или денег на нее, не узнает, что шприц» [II,91], «я написала портреты дедушки, в очках отражаются цветы из нашего сада. Он купил мне за это босоножки» [II,94].

Н.В. Горланова и В.И. Букур разоблачают еще одну скрытую и более опасную функцию визуальных масс-медиа, которую бессознательно, подчиняясь инстинкту выживания «девочки из лужи» в чужой среде и дару острого художнического видения, моделирует Настя в своем «странном», с точки зрения нормальных Ивановых, поведении: она разбрасывает стиральные резинки с нарисованными на них глазами в квартире Ивановых. Этот жест воспитанницы создает модель паноптикона, основанную на системе надзора и контроля. «Замкнутое, сегментированное пространство, где просматривается каждая точка, где индивиды водворены на четко определенные места, где каждое движение контролируется, где все события регистрируются, где непрерывно ведущаяся запись связывает центр с периферией, где власть действует безраздельно по неизменной иерархической модели, где каждый индивид постоянно локализован, где его изучают и относят к живым существам, больным или умершим, – все это образует компактную модель дисциплинарного механизма» [Фуко 1999: 288]. «Оптическое бессознательное» (термин В. Беньямина) [Тупицын 1998: 117] Насти полностью вписывается в паноптическую концепцию М. Фуко. Для

Насти глаз на резинке – это не знак эстетического видения мира, не художественное произведение, а средство достижения прагматических целей дисциплинарного контроля. В романе изображение всевидящего ока наносится на предмет, предназначенный для стирания, то есть уничтожения изображений и букв. Таким образом, символический смысл окулярного мотива состоит в стирании прагматически невыгодного для Насти. Света, пытаясь понять смысл глаза на ее резинках, как будто невольно формулирует тоталитарный дискурс эффективного управления (природа – художник – власть): «КГБ за нами всюду и всегда следит, да! Это глаз художника за всем подглядывает. Или – природы...» [I,89]. Интерпретируя поведение воспитанницы в культурных, эстетических категориях (художник, природа, Бог), Света актуализирует комплекс живописных текстов, в которых внетелесный изолированный глаз выступает как универсальный орган ретрансляции истины и Божьего суда. И напротив, иконоборческая, антимиметическая тенденция в искусстве авангарда имеет следствием появление мотивов уничтожения глаза (например, в сюрреалистских опытах Ж. Батая, С. Дали, Л. Бунюэля). В отношении к средствам и продукции масс-медиа как недреманному «невидимому оку» власти образы Н.В. Горлановой созвучны тем же мотивам, например, в романе В.О. Пелевина «Принц Госплана», где огромный синий плавающий глаз служит целям наблюдения, а монитор компьютера – это глаз, наблюдающий и контролирующий карьерные «бега» служащих-марионеток, подобно тому, как сами эти служащие играют фигурками на мониторе.

Центральным топосом художественного мира романа является квартира Ивановых – пространство высокой культуры, место собственно воспитательного опыта. Именно здесь формируется классическое интермедиальное поле романа, представленное в виде перечней имен авторов и названий художественных произведений, цитаций, пересказов содержания.

Интермедиальная суггестивность имеет два вектора действия, направленного на героиню как средство воспитания человека и художника и

на читателя как систему культурных кодов восприятия и интерпретации образов и ситуаций романа.

Интермедиаальной доминантой в «Романе воспитания» являются визуальные искусства: в первую очередь, живопись, во вторую – кинематограф. Визуальная доминанта характеризует, прежде всего, культурно-историческую ситуацию конца 1960–1970-х годов, отмеченную, с одной стороны, необратимой экспансией в сферу культуры видеотехнологий, с другой стороны, возникновением и развитием в советском искусстве альтернативных нетрадиционных течений, тенденции, начавшейся в живописи. Не случайно в перечне визуальных артефактов в романе преобладают произведения модерна в живописи (А. Матисс, Э. Мане, П. Пикассо, В. Ван Гог, С. Дали) и авторского кино («Андрей Рублев», «Сталкер» А.А. Тарковского, «Осенняя соната» И. Бергмана).

Особое значение в этом смысле имеют в романе ссылки на произведения С. Дали. С одной стороны, они означают эстетические ориентации воспитателей Насти на развитие в ней творческой свободы как альтернативы ангажированному искусству, с другой стороны, служат интерпретационным кодом творческих интенций авторов романа, направленных на подрыв советской массовой культуры. В то же время в осуществлении этих задач реализуются некоторые принципы интермедиаальной техники.

Преодоление действия конъюнктурной живописи, сконцентрированной в раме полотна, осуществляется с помощью коллажа, интертекстуальности или акционности. Так, ‘сюжет’ картины С. Дали «Вызывание Ленина» видится Мише на московской улице: «жара почти, капель, окна учреждений распахнуты, и в каждом окне на всех этажах мелькают одинаковые портреты Ленина» [II,70]. Отметим, что фантазия повествователя, пересоздающего тексты искусства, достаточно далеко уходит от оригинала «с седовласым юношей в накидочке, прикрепленной к пиджаку английским булавками, перед взором которого клавиатура рояля вспухает портретами Ленина, а по

нотной тетради расползаются муравьи» [Дали 2004: 76]. В романе для «встречи» с Лениным в Москве используется контекст не Мавзолея (музея, склепа), а почти авангардистской инсталляции. Акционная «московская» модель используется также в описании пермской улицы, однако идеологические конструкты заменяются товарами массового потребления: «пиджаки, пиджаки, кругом японские пиджаки <...> они выскакивали на него из поперечных улиц, бросались навстречу, выползали из подъездов и смутно мелькали из окон автобусов» [II,71]. И в том, и в другом случае создается пространство инкубатора, массового воспроизводства вещей, и это становится объектом пародийной интерпретации в духе соц-арта (московский вариант) или поп-арта (пермский вариант). В «Романе воспитания» повествователи, используя структуру картины Дали, замещают советские коммунистические символы (портреты Ленина) на дефицитные, раритетные в советском быту предметы (японские пиджаки) и создают пародийную модель индустриального общества массового потребления. Результатом переструктурирования реальности является, во-первых, опустошение, симуляция советских идеологем, «официальных икон» (В. Тупицын), во-вторых, демонтаж, деконструкция и профанация изображения, в-третьих, превращение бытового курьеза в эстетическую абсурдистскую акцию. Театрализация и карнавализация жизни – альтернатива тенденции к обезличиванию, действующей в художественном мире романа: коммунальная квартира, «обыкновенная советская семья» и т.д.

В романе одним из важных становится вопрос о праве на творческую свободу. В культурном пространстве изображаемого тоталитарного государства жестко разграничены «запрещенная» литература (И. Бродский, Б.Л. Пастернак, самиздат), закрытые организации (городской клуб любителей фантастики) – и советская литература, официальная организация писателей, о которых заботится партия; древнерусская иконопись – и «иконостас» канонизированных персонажей советской живописи; «разложение буржуазного искусства» (Э. Мане, А. Матисс, С. Дали,

П. Пикассо) – и живопись, показывающая «мощь новой, преобразованной социализмом действительности» (Г.Г. Нисский, А.И. Лактионов). Ср. отзыв директора художественной школы о картинах Насти: «У нас. Так. Не рисуют. <...> Просто Матисс какой-то. Безобразный. Но... ничего. Это у нее пройдет» [I,72]. Андеграунд, в который уходит художник, противопоставлен в романе «настоящему», признанному, официальному и ангажированному искусству.

Важным для содержания романа, для создания его философского и идеологического контекста становится кинематограф, однако если элитарные коды считываются повествователями, то для Насти кинокартины разворачивают ряд пародирующих коннотаций. Так, для Светы шприцы в фильме «Сталкер» напоминают об уколах воспитаннице, а «многоцветье Зоны» соотносится с «раздольем красок» на картинах Насти [II,76]. Кроме того, можно провести колористические параллели между романом и фильмом в «аскетическом единстве стиля», монохромном изображении. Глава «Нищие духом» – намек на героев фильма А.А. Тарковского, отправившихся в Зону (писатель, ученый и Сталкер). В романе им соответствуют писатель К-ов, ученый Лев Израилевич, уезжающий в Канаду, и «юродивый» («Сталкер», точнее, пародия на него) – йог Андрей, всегда находящийся в измененном состоянии сознания. Свой путь в «комнату, в которой сбываются желания», (в ироническом значении) совершают и интеллигенты Ивановы. Интриги, разворачивающиеся вокруг комнаты, которая должна принадлежать Насте, между инспектором по опеке, Ивановыми и теткой Насти создают микросюжет романа. Однако получение этой комнаты для Ивановых означает расставание с воспитанницей: став обеспеченной, она начинает представлять материальный интерес для родственников и отчуждается от эстетизированного мира Ивановых.

Название одной из глав («Андрей Рублев») также отсылает к фильму А.А. Тарковского. Образ Насти Новоселовой, в картинах которой Света усматривает живописную технику древнерусских икон, должен быть спроецирован на неканонический образ художника-иконописца (мятущегося,

запутавшегося, греховного) в фильме. Роман Н.В. Горлановой и В.И. Букура и фильм А.А. Тарковского соотносятся по колориту. Вяч. Вс. Иванов так интерпретирует цветовую структуру фильма «Андрей Рублев»: «В “Андрее Рублеве” А. Тарковского в конце черно-белого фильма, где развернут исторический фон и внешняя судьба Рублева, как эпилог появляются цветные кадры – пейзажные и полотна самого Рублева. Цвет возникает в конце фильма в живописи, данной в контрапункте (если не в противопоставлении) своему историческому фону» [Иванов 1978: 174]. В «иконно-монтажной концовке» фильма весь предшествующий киноряд превращается в экфрасис (К.Г. Исупов). В «Романе воспитания» повторяется цветовая структура фильма А.А. Тарковского: в контрапункте с черно-белым колоритом исторического времени и черной жизни Насти развернуты «цветные кадры» полотен («яркостей») художницы. Финал романа, в отличие от фильма А.А. Тарковского, демонстрирует не условное превращение «текста биографии» в «текст искусства», а обратную трансформацию.

Сюжет «исправления» и просветления человека искусством в романе не работает, а понимание фильма А.А. Тарковского Настей выстраивается на основе субъективной и поверхностной интерпретации ею образа главного персонажа: «Настя еще думала, что кино про богатых, потому что называлось “Андрей Рублев” <...> Настя потом еще поняла, что Рублев так и не станет богатым – даже к концу фильма она бы вообще его назвала не Рублев, а Копейкин» [I,90–91]. «Обесценивание» героя фильма А.А. Тарковского в интерпретации девочки в романе противопоставляется «повышению ценности» воспитанницы. Кроме того, в данном случае неявно происходит подмена кинематографического кода литературным. Гоголевская повесть о капитане Копейкине, инвалиде войны 1812 года, безуспешно добывающемся «вспомоществования», наслаивается на контекст фильма «Андрей Рублев» и играет роль экрана образа Насти в романе Н.В. Горлановой и В.И. Букура. При этом Настя не разделяет судьбы ни

мятущегося художника, ни бедного инвалида и прагматически точно выстраивает свой собственный «сюжет».

Популярный советский фильм В. Краснопольского и В. Ускова по мотивам романа А.С. Иванова «Тени исчезают в полдень» иронически профанируется проекцией на «акцию» похищения Настей косметических теней Светы и ее картину «Тот, кто не отбрасывает тени» [I,75]. В «Романе» ведется борьба с «теньями», выведение темного, подсознательного в светлый план искусства, которая, в отличие от фильма, оказывается безуспешной. Содержанием романа А.С. Иванова, по мотивам которого был снят фильм, являются исторические судьбы народа на поворотных этапах его общественного бытия в направлении к прогрессу [Иванов, Кругосвет], в «Романе воспитания» показано, как советская эпоха сменяется эпохой «Великого Безразличия» [II, 99]. В отличие от «созидательного» пафоса романа и фильма «Тени исчезают в полдень», результатом событий «Романа» Н.В. Горлановой и В.И. Букура становится разрушение традиционных ценностей. Ни один из эксплицированных кинокодов не получает в тексте романа адекватного ответа и искажается медиафоном, в котором существует «простодушный» зритель, что соответствует массовой специфике этого вида искусства.

Таким образом, перечни и цитации культурных артефактов создают реальную картину идеологически расколотого культурного пространства советской России, между полюсами которого движется сознание юной художницы, приобретая такую же раздробленную «коллажную» структуру.

Коллажна креатура образа Насти. Портрет Насти – вид «сквозь лупу» натуралистических подробностей ее некрасивого лица, болезненного тела: «неумоя» (грязная), «червяки на щеках» («так сосуды лопаются, когда печень совсем сдает»), «1. Голова обрита. 2. Глаз заклеен бинтом. 3. Рука в гипсе. 4. Во рту аппарат для исправления зубов»; подробно перечисляются ее болезни: хронический пиелонефрит, хронический аллергический гепатит, хронический аппендицит, аденоиды, гланды, тонзиллит первой степени,

ревматизм. Вместе с тем данные детали, насыщенные негативной экспрессией, рассеяны, рассредоточены в тексте, встроены в перспективу эстетизированных образов искусства: Настя, входящая в квартиру Ивановых в ветхой одежде, но в золоченых босоножках, пародийно спроецирована на обнаженную женщину в золотой обуви с картины Э. Мане «Олимпия». В данном случае интермедиаальный перенос в романе Н.В. Горлановой и В.И. Букура основан на воспроизведении живописной детали, включаемой в чуждый контекст. Артистичная, но неряшливая Настя иронически представляется Мишей Ивановым как модель ненаписанной картины Пикассо «розового периода»: «Девочку на шаре он написал, а девочку из лужи – нет» [I,54]. Отталкивающая внешность Насти («очень уж некрасивая девочка») воспринимается в контексте канона изображения романтического героя-маргинала, который по определению безобразен. Творческой сверхзадачей писателей становится рискованное превращение «чернушной» истории воспитания беспризорницы в факт искусства, в роман о «Великом Монструозном Художнике» [Немзер 1998 б: 123].

Столь же неоднородными представляются и описания других (преимущественно маргинальных) персонажей романа. Например, сначала секрет мужского обаяния писателя К-ова разоблачается повествователями, использующими для этого театральнo-кинематографический код («говорил голосом под Смоктуновского и смотрел взглядом под Янковского» [I,59]), потом двуличие «идеологически выдержанного» поведения писателя вскрывается Настей, привлекающей для этого живописный код, с помощью отсылки к типично вандейковскому приему портретной характеристики: «У вас написано то же, что у Ван Дейка – на автопортрете, но только рука не свисает интел...лигентно, а в кулак сжата» [I,59]. В данном случае умозрительный портрет К-ова, созданный Настей, копирует автопортрет Ван Дейка, однако искажение одной живописной детали (изображение руки, сжатой в кулак) приводит к полной перестройке характера персонажа: вместо одухотворенного, благородного интеллектуала, создается образ

неискреннего, корыстного и беспринципного человека, который «старше Цветы на десять лет», но считает себя молодым, «ничего великого не написал, а ведет себя как знаменитость» и т.д.

По принципу вскрытия внутренней многослойности изображения построен также аналитический портрет инспектора по опеке Инны Константиновны, у которой, по словам Светы, «тициановское такое лицо... В смысле “Любовь земная”» [I,76]. Однако пронизательный взгляд Настии художницы корректирует и уточняет «непрофессиональное» восприятие Светы, и под возрожденческим живописным образом женской красоты скрывается другой, противоречащий ему: «Я заметила – тициановское, но... внутри-то у нее и не Босх, словно Лактионов какой-то, да?» [I,76]. Инна Константиновна извлекает выгоду из командировок за рубеж и искусно скрывает это разговорами о прекрасном, изящным описанием японского «сада камней» после путешествия в Японию, волошинскими строками «в дождь Париж расцветает, словно серая роза» после поездки во Францию, но «все тонкие глубинные расчеты Инны Константиновны лежали на поверхности ее лица, они проступали через холодную красивую кожу» [II,89]. Коллажная техника в портрете инспектора по опеке подается как живописная археология, однако сущность портретируемого оказывается настолько примитивной, что не требует таких усложненных манипуляций, но показательна в плане оппозиции «казалось – оказалось».

Через призму коллажа как типично постмодернистского принципа организации художественного пространства изображен архитектурный ландшафт Перми, в котором смешаны «старые районы Москвы, новостройки Комсомольска-на-Амуре и ветхие домишки деревни Чердаково», многочисленные церкви, «стелы с перекошенными от патриотизма лицами» и типовые крупнопанельные дома [I,91].

«Коллажная технология» как некий универсальный принцип и признак «сдвинутой» жизни на всех уровнях: культурном, социальном, природном – находит отражение в продукте бессознательного «творчества» кошки

Ивановых. «Кошка-архитектор» Безмянка является символическим персонажем, действия которого соответствуют авторским представлениям о законах организации жизни-текста. Авторская ирония по отношению к экстравагантным «дизайнерским» проектам Безмянки граничит с восхищением: «Нимейер или Корбюзье позавидовали б ее идее совмещения несовместимого, а уж Гауди бы прямо закричал: моя идея, плагиат, караул, грабят!» [I,66–67]. «Кошкин дом» из немецкой ручки, жеваной бумаги, двух тряпочек и трех перьев голубя – литота архитектурных принципов А. Гауди, Ш.Э. Ле Корбюзье, О. Нимейера: единство художественного и утилитарного начал, функционально-свободная асимметричная иррегулярная планировка, контрастное сопоставление материалов различной фактуры, сочетание однообразных сборных элементов с выдающимися из их ряда скульптурно-пластическими конструкциями, – на которые ориентирована интермедияльная поэтика романа. Значимо в данном контексте то, что Ле Корбюзье подчеркивал структурную близость «строящих» искусств – архитектуры и кино: «У меня создается впечатление, что я в моей работе мыслю так же, как Эйзенштейн при разработке своего типа кинематографа» [цит. по: Шлегель 1994/95: 56]. Процессуальное понимание архитектуры Корбюзье разворачивается в «Романе воспитания». Художественная игра, в которую вслед за «домашним Корбюзье» включаются повествователи, предполагает создание такого же эклектичного словесного текста «здесь и теперь». Поэтому сжеванный кошкой фрагмент романа не восстанавливается принципиально: «Конечно, мы могли бы заново придумать эти восемнадцать страниц романа, но тогда бы читатель так и не узнал, что горести случаются не только с героями, но и с самими авторами!» [I, 69].

Реальным результатом полного цикла воспитания Насти от ее рождения до совершеннолетия не стали эволюция или превращение «девочки из лужи» в человека, в котором «всё прекрасно», а стала «коллажная» личность, причудливо сочетающая яркий, светлый дар художницы и «черную», неблагодарную и завистливую душу, внешний достаточно

респектабельный имидж и низкие полуживотные стимулы поведения.

Итак, в «Романе воспитания» повседневность осмысливается как поле художественной активности. Извлекаемый из тривиального контекста быт включается в художественное пространство (пост)-культуры. Будучи в одном пространстве 'мусором' и помещаемый в альтернативное пространство креативной деятельности, он становится артефактом. Эстетика повседневности в «Романе воспитания» манифестирует изменение границ искусства.

Одним из важнейших приемов в этом смысле становится инкорпорация в роман продуктов масс-медиа, живописных, архитектурных, кинематографических артефактов. Понимание искусства не результативно, а процессуально, артефакт – это инсталляция, создающаяся «здесь и сейчас». Неотъемлемым атрибутом изображения повседневности как арт-деятельности становится достаточно отчетливо выражаемое ироническое, критическое, пародийное и, в конечном счете, ревизионистское отношение соавторов к стереотипному образу «Великого Монструозного Художника». Поэтому спорадичность инкорпорируемых интермедиальных фрагментов оказывается мнимой, а «простодушие», «безыскусность», «шершавость» письма Н.В. Горлановой и В.И. Букура – фикцией.

Можно утверждать, что в современной литературе, при распространенности коллажных приемов построения текста, немногочисленны опыты создания «монографической» прозы о художниках («Пробуждение улитки» И.Ю. Куберского, «Веселые похороны» Л.Е. Улицкой), что, видимо, связано с технологическим прорывом в визуальных арт-практиках, кризисом антропоцентрической парадигмы. Б. Гройс отмечает сопоставимую тенденцию блокировки художественной индивидуальности и в современной живописи (техника реди-мейд). Однако весьма распространено в современной литературе воспроизведение «готовых» текстов живописи – творческих мифов художников прошлого.

1.4. Визуальная автоконцепция современной прозы, или эстетика маргинального

М.П. Абашева определяет значение 1990-х для русской словесности как время напряженного самоопределения и самоидентификации, формирования автоконцепции культуры и художника. Определяющее свойство современной литературы – поиск «новой писательской идентичности – как субъектной, экзистенциальной (телеология творчества, место художника в мире, духовное самоопределение), так и социально-исторической (принадлежность к литературному поколению, кругу, формирование литературной репутации)» [Абашева 2003 а: 74–75]. Соответственно происходит увеличение «жанров автописьма»: писательских мемуаров, романа о писателе (металитературы), филологического романа. Между тем не менее важными в формировании персональной идентичности писателя являются не только формы литературного метадискурса (литература о литературе, письмо о письме), но и интермедиального дискурса (в частности, письма литературного – письма живописного). До сих пор мы рассматривали тексты, в которых представлен интермедиальный коллаж текстов нескольких гетерогенных медиальных рядов (литературы, живописи, кинематографа), теперь мы обратимся к произведениям, в которых интермедиальные контексты сосуществуют как сверхтекстовое единство.

Современная литература интенсивно воспринимает эстетику маргинального; эстетику Ар Брют (Art Brut), которая стала программной для сюрреалистов. Термин Art Brut (или raw art, Outsider Art), введенный Ж. Дюбюффе, используется для обозначения произведений искусства, создающихся индивидами, находящимися вне официальной культуры, мейнстрима, социальной конъюнктуры (нонконформистами, умалишенными, заключенными, детьми, визионерами, т.е. людьми с измененным под влиянием алкоголя, наркотиков состоянием сознания) [см., напр.: Art in

Theory 2002: 603–607; DiLeo 1983: 190–192; Weiss 1992]. В статье «Удушающая культура» Ж. Дюбюффе декларирует, что «культурный человек так же далек от художника, как историк от человека действия»⁵, и тем самым художник разграничивает понятия искусства и культурных норм. Субъектом искусства может быть человек вне культуры, маргинал, нонконформист, безумный, аутсайдер. Ж. Дюбюффе ставил своей целью создание искусства, которое «желало быть включенным в рамки психопатологии» [Смолянская 2004: 429]. Одной из форм выражения подобного отношения является интерес современников к таким художникам – аутсайдерам в истории искусства, как И. Босх, Г. Гольбейн, Ф. Гойя, В. Ван Гог и др.

1.4.1. «Текст Босха» в современной прозе: роман А.В. Королева «Быть Босхом»

В современной отечественной прозе существует корпус текстов, в которых содержатся отсылки к живописи нидерландского художника конца XV – начала XVI вв. Иеронима Босха. Назовем некоторые из них. Это романы «Город палачей» Ю.В. Буйды (2003), «Быть Босхом» А.В. Королева (2004), «Сад наслаждений» Л. Елистратовой (2005), повести «Ожидание обезьян» А.Г. Битова (1993), «Брат Каина – Авель» М. Гуреева (2001), «Школа Босха» А. Звягинцева (1997), «Источник увечий» Н.М. Кононова (2001), «Уткомесь, или моление о Еве» (2000) и «Мальчик и девочка» (2001) Г.Н. Щербаковой. Если говорить о литературе первой половины и середины XX века, то достаточно назвать романы В.В. Набокова «Король, дама, валет», «Камера Obscura», «Ада». Цитаты из живописи Босха в них были реконструированы исследователями [Ронен 2000; Сарнов 1999].

Объяснение феномена вовлечения Босха в художественный контекст

⁵ Dubuffet Jean. *Asphyxiante culture // Prospectus et tous ecrits suivants*. Т. 3. Paris: Gallimard, 1995. P. 14.

литературы XX и начала XXI веков нужно искать в том инвариантном смысле, который закрепился за этим именем и личностью в истории культуры. По словам Филипса (1910), «странностью своих болезненных фантастических черт, своим смещением юмора и трагического пафоса, своей зловещей стихией жестокости это искусство чрезвычайно современно» [Марейнессен, Рейфеларе 1998: 26]. Как резюмирует историк искусства Даниэль (1947), «для нас он является художником художников или художником интеллектуалов. Его эпоха – период нестабильности и переворотов, подобный нашему, – была жестока: отсюда понятно, что жестокость, подчас переходящая в садизм, часто становилась темой работ Босха» [Марейнессен, Рейфеларе 1998: 31].

И. Босх – символическая фигура в постмодернистской мысли, и, прежде всего, заслуга реинтерпретации статуса этого художника XVI века в истории искусства и философии принадлежит М. Фуко, который вписал его как значимое звено в свою историю безумия. Но самой большой проблемой и, как это ни парадоксально, самой привлекательной чертой искусства Босха остается невозможность вычислить «код» его живописи, то есть определить однозначную авторскую позицию, творческую сверхзадачу художника. Кем в действительности был И. Босх по своим взглядам: проповедником или имморалистом, садистом или сатириком, вдохновителем инквизиции или богобоязненным христианином, а может быть, абсурдистом? Чего больше в этих образах: патологической фантазии или адекватного описания ужасов реального мира? Невозможность дать ответ на эти вопросы, равно как невозможность реконструировать биографию художника (неизвестна даже дата его рождения, неосуществима атрибуция многих приписываемых ему картин), создает предпосылки для художественного осмысления его личности и живописи в литературе. Идеологическая неопределенность произведений И. Босха отвечает принципиальной установке постмодернизма на отказ от идеологического, социального, эстетического диктата.

В повестях Г.Н. Щербаковой, М. Гуреева, Н. Кононова единичные

упоминания картин И. Босха, выражение общей атмосферы его живописи, впечатления, производимого ею на зрителя, формируют интеллектуально-эстетический код прочтения литературного произведения: с одной стороны, создают дополнительный ассоциативный фон восприятия изображенных предметов и лиц, а с другой стороны, включают изображаемую реальность в пространство культуры и тем самым концептуализируют ее. Например, в повести «Мальчик и девочка»: «Неумытые, кисло пахнущие родители как будто сошли с картин ужасов Босха, которого он любил за совпадение с собственным пониманием человечества» [Щербакова 2001: 26]. Здесь восприятие мальчиком мерзостей быта и традиционный конфликт «отцов» и «детей» находят в творчестве И. Босха эстетический и концептуальный эквивалент: в тексте, мимикрирующем под неонатуралистическую прозу, производится своего рода «рационализация опыта» с помощью апелляции к искусству.

В «Городе палачей» Ю.В. Буйды И. Босх – таинственный прашур, мифический прародитель персонажей романа и основатель города, именем которого названо произведение. Один из его персонажей *Петром Иванович Бох* (палач по профессии) ведет родословную Бохов от брабантского палача Яна ван Босха, внука Иеронима ван Акена (что уже является художественным допущением, так как о потомках нидерландского живописца достоверно ничего не известно). По этой версии, Ян ван Босх случайно попадает в Россию и на «белом квадрате к югу от Москвы» чудесным образом материализует извлеченный из своих сновидений Город Палачей. «До сих пор мы живем в этом сне, потому что это видение – или части его – хранится в памяти потомков брабантского палача, в их крови и душе» [Буйда 2003: 28], – резюмирует Петром Иванович. В образе брабантского палача Яна ван Босха в романе закодирована повествовательная стратегия автора, использующего возможность возвыситься над смертью, но не путем уничтожения себе подобных, а с помощью порождения и материализации в слове сновидческой реальности

силой творческой фантазии.

Некоторые жители Города палачей пытаются повторить опыт своего предка Босха. Антон Антонович Пиво-Долливанский в сновидениях прогуливается по многоуровневому разветвленному лабиринту, который грозит свернуться, сжаться в комок, уменьшиться до коробочки. Петром Иванович Бох придумывает, создает в своем воображении, в сновидениях, остров. Видение острова – «Небесного Иерусалима» – вызывает восторг, ощущения счастья, покоя и надежды. Последний этап материализации – растворение создателя в своем творении: «Мой вздох был вздохом моря, и море дышало мною, и душа моя развеялась в воздухе, и все это – колышущееся, пахучее, летучее, движущееся и неподвижное, твердое и жидкое, неосязаемое, божественно бессмертное – стало моей душой, и времени больше не было...» [Буйда 2003: 18]. Однако полнота гармонии оказывается невозможной: создание Петрома Ивановича пожирают химеры, «чудовища, увязшие в густой слизи и гное жаркого ужаса, над поверхностью которого в горячечном тумане иногда со всхлипом, всхрапом и стоном вздымаются то шипастые хвосты, то когтистые лапы, а то вдруг беспомощно разинутая пасть, с рычанием пытающаяся хлебнуть воздуха, но задыхающаяся в непереносимом смраде испарений, – и ведь эта бездна, эта яма, вдруг подумал я, вся эта неживая жизнь существует всегда, рядом, всюду, и сама мысль о ее существовании обесмысливает историю, сводя ее к вечности, а человека – к зыбкой и зыбкой тени» [Буйда 2003: 19]. Мысль о том, что эстетически совершенная утопия невозможна без начала страшного, безобразного, inferнального, сформулировал в одном из своих эссе Ю.В. Буйда: «Прекрасное – это начало ужасного, которое мы еще способны вынести» [Буйда 1999: 210].

В романе «Город палачей» манифестируется культурная мифология, связанная с именем голландского живописца. Коннотативный ореол «босхианского» в романе содержит разнообразные вариации жестокого, включенные в сновидческий, фантазийный ряд и поэтому представляющие как

«окна в другую реальность». Денотатами онейрической, неправдоподобной, кошмарной изнанки жизни Города Палачей являются картины Босха.

Содержанием романа А.В. Королева является история о выпускнике филологического факультета, который в 1970-х годах за участие в кружке диссидентов, связанных с московской группой правозащитников Якира и Красина, был призван в дисциплинарный батальон Уральского военного округа, расположенный на станции Бишкиль. Отдушиной для героя романа, его эстетическим протестом, «башней слоновой кости, встающей из пучин бишкильского потопа» [Королев 2004: 33], становится написание романа-химеры о Босхе «Корабль дураков». Название романа отсылает к жанру литературы Возрождения, в которой, как отмечает М. Фуко, существовал особый тип текстов под условным названием «Корабли дураков» (Narrenschiff). Содержанием этих текстов было «великое символическое плавание» экипажа Корабля дураков, состоящего «из вымышленных героев, из олицетворенных добродетелей и пороков или социальных типов». Это плавание приносило «персонажам если не благоденствие, то, по крайней мере, встречу со своей судьбой либо правдой о себе» [Фуко 1997: 30]. Литературный конструкт Narrenschiff, происхождение которого связано с древним циклом легенд об аргонавтах, в эпоху Средневековья и Возрождения ассоциируется именно с кораблем паломников-умалишенных, отправляющихся на поиски собственного разума [Фуко 1997: 31]. Для нас значимо, что в своем романе Королев обращается к традиции изображения безумия И. Босхом, П. Брейгелем, А. Дюрером.

Мотивы живописи, кинематографа, архитектуры, то есть визуальных искусств, характерны для других романов и повестей А.В. Королева. К примеру, в романе «Человек-язык» преимущественно звуковой образ Муму сопоставляется со зримым экранным воплощением героя фильма Д. Линча «Человек-слон». Готический храм является конструктивным принципом пространственной структуры романа А.В. Королева «Эрон», что было осмыслено в работе Н.В. Гашевой [Гашева 2000].

В наши задачи входит дешифровка «текста Босха» в романе А.В. Королева «Быть Босхом»; определение его границ, функций в составе целого; выявление структурно-семантических коррелятов экфрасисам картин Босха в реальности, окружающей главного героя романа.

Самым очевидным в композиции романа «Быть Босхом» является монтаж глав и фрагментов, действие в которых происходит в 1970-е годы, со «средневековыми» фрагментами. Связь между этими частями организуется по принципу «текста в тексте», описанному Ю.М. Лотманом. Как отмечает ученый, «простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе» [Лотман 2001: 66]. Таким образом, выстраивается двухуровневая архитектура романа, содержащего параллельно развивающиеся, включенные одна в другую истории, отсылающие к двум разным повествовательным инстанциям: автору романа «Быть Босхом» и к его герою – первоначальному рассказчику и автору романа «Корабль дураков». Кроме того, структура *роман в романе* осложняется включением во «внутренний текст» описания и интерпретации текстов живописи, в результате чего мы имеем дело с построением «картина в романе в романе». В систему вербальных кодировок встраивается иконографический, или изографический код. Такое построение художественного текста, чрезвычайно распространенное в современной прозе, получило название *металитература*.

Автобиографизм романа А.В. Королева, с одной стороны, цементирует его сложную структуру, представляя и скрипцию героя, и интерпретацию текстов И. Босха как творческую и жизнестроительную авторефлексию писателя. С другой стороны, автобиографические документальные элементы разрывают художественную пластику текста, создавая характерную для постмодернистской металитературы обнаженность и проницаемость границ между художественным и нехудожественным дискурсами.

Внутренняя структура и документального, и фикционального дискурса в романе «Быть Босхом» весьма неоднородна. Так, биографический текст включает, кроме бишкильских историй, фрагменты воспоминаний автора-повествователя, содержащие «диссидентский» текст, а также венецианские, пражские, пермские, московские, римские, парижские, челябинские эпизоды.

По тематике и стилистике биографический текст романа А.В. Королева совпадает с современной неонатуралистической прозой («чернухой»). Последняя, как полагает М.Н. Липовецкий, «наиболее цельно наследовала реалистической традиции – в диапазоне от “Физиологии Петербурга” до босяков Горького, от “Окопов Сталинграда” и до “Одного дня Ивана Денисовича”. Тут было все: внимание к “маленькому человеку” (бомжу, проститутке, малолетнему преступнику, забитому “стариками” солдату-первогодку, опустившемуся алкашу, сексуально угнетаемой женщине), пафос полной, нестеснительной и небрезгливой правды при жестко социальной интерпретации причин и следствий изображаемых кошмаров» [Липовецкий 1999: 194–195]. То же – в романе А.В. Королева – в перечне изуверств и насилий; для описания их чудовищной и фантастической изобретательности нужно, действительно, «быть Босхом»: это и «солдаты с наколками “раб КПСС”, солдаты, пришившие в знак протеста пуговицы от формы кровавой суровой ниткой прямо к коже, самоубийства, побеги, изнасилования, членовредительство, кражи, стрельба, овчарки, избиения, массовые драки, садизм охраны, психушки, сифилис, грязь, вонь, хлорка, пьянство, ужас, тоска» [Королев 2002: 206].

Характеризуя «чернуху» как продукт распада идеологизированного сознания, М.Н. Липовецкий называет важнейшим признаком такого типа прозы отсутствие рационализации опыта. Между тем в романе «Быть Босхом» А.В. Королева натурализм уравнивается культурологической, искусствоведческой рефлексией, так же как в прозе Л.С. Петрушевской натурализм соединяется с архетипическими универсалиями, а в романе В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» опыт «чернухи»

аккумулирует традиции интеллектуального романа.

Архитектоника «текста Босха», взятого автономно, складывается, во-первых, из развернутого биографического мифа о средневековом художнике, воссоздающего мир человека той эпохи в переписке инквизиторов, устных преданиях, легендах, суевериях. Во-вторых, аналитическую составляющую текста И. Босха образует искусствоведческое описание и интерпретация основных мотивов живописи Босха и его наиболее значимых картин: «Брак в Кане», «Искушение св. Антония», «Несение креста», «Муки святой Юлии», «Сад земных наслаждений», «Страшный Суд», «Увенчание терновым венцом». В том числе автор романа реконструирует историю создания и основные мотивы таких картин, атрибуция которых Босху представляется сомнительной, однако правдоподобной в силу чрезвычайной распространенности данных мотивов в живописи средневековья и Возрождения («Детские игры в Вифлееме», «Пляска смерти», «Бегство в Египет»)⁶.

Авторская стратегия А.В. Королева оказывается в зазоре между двумя позициями – нравоучительной, правдоискательской традицией русской литературы и искусства и, с другой стороны, интеллектуальной, элитарной литературой, искусством и философией. Показателем этого является тенденция к ассимиляции фантазмагорических образов И. Босха и «обыденной» действительности, квазибиографического и автобиографического текстов. Приписываемое И. Босху высказывание о том, что «любое воображение есть всего лишь воспоминание о том, что было, или прозрение о том, что будет» [Королев 2004: 69], означает полную релятивизацию реальности. Немаловажно сделанное мимоходом замечание автора-повествователя о том, что Хертогенбос – «зеркало, в котором отразился Бишкиль. Полотна видений курильщика опиума и визионера,

⁶ Атрибуция картины «Пляска смерти» Босху весьма правдоподобна, поскольку символический мотив «плясок смерти» был чрезвычайно распространен в средневековой литературе и искусстве (например, серия рисунков Ганса Гольбейна 1524-26 гг., а также Бернта Нотке). Библейский мотив «бегства в Египет» также получил отражение в живописи XVI-XVII веков (Якопо Тинторетто, Адам Эльсхеймер, Аннибале Карраччи, Иоахим Патинир).

полные красоты творящего зла» [Королев 2004: 9].

Данное соотношение воображаемого и реального можно интерпретировать в терминах М.Н. Эпштейна, который описывает феномен метабола. «Метабола – это образ, не делимый надвое, на прямое и переносное значение, на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности. <...> Это причудливая, барочная, босхианская реальность, которая сама по себе еще и ирреальна, – но задать в ней точку отсчета, вывести технику из органики или органику из техники художник уже не рискует, точнее, не узурпирует себе такого права. <...> Метабола работает на самораскрытие реальности во всей чудесности или чудовищности ее превращений» [Эпштейн 1988: 167–168].

«Текст Босха» формируется на разных уровнях структуры романа. Его «рамку» образуют названия некоторых глав, повторяющих названия центральных картин художника: «Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Семь смертных грехов», «Извлечение камня глупости». В данном случае текст основан на системе двойных денотатов по принципу аллегории, когда название главы отсылает к конкретному живописному полотну, однако содержанием главы становится не оно, а история из будней дисбата. Так, интермедияльная цитата, с одной стороны, провоцирует материализацию босховской аллегории в конкретном реальном факте, что создает иронический эффект, с другой стороны, возводит единичный факт определенного исторического момента в абсолютную истину о неизменности человеческой природы во все времена, что придает повествованию трагический колорит. Отсылка к «Кораблю дураков» Босха создает ироническое освещение прибытия лейтенанта дознавателем в военную часть и его первого дела, связанного с нелепой, «дурацкой» гибелью рядового Ноготкова. «Сад земных наслаждений» – иронический код истории о проникновении в лагерь сифилитичной проститутки-нимфоманки и безуспешной борьбе с нею военного начальства. «Семь смертных грехов» – «панорама мук» рядовых дисбата. При этом автор «переписывает» картину

Босха, добавляя в тезаурус зла грехи педофилии, клонирования, эвтаназии. «Извлечение камня глупости» – «сатирическая эпопея» об охоте на лис и о «деле» лейтенанта Грудина, который по ошибке вместо лиса ранил из винтовки рыжего спаниеля Джерри – любимую собаку полковника Охальчука.

Подобным образом элементы средневекового бестиария используются в романе как ключ к скрытому аллегорическому плану характеров персонажей. Так, изображение рядовых охранников дисбата замещается эмблемой пса – «символа порока, преследующего души людей». «Потный низкорослый майор», согласно символическому языку картин И. Босха, превращается в свинью («символ неверия в слово Христа; упоение грехом; обжорство»). Менее однозначна аллегория совы – «у Босха символа великой мудрости», – которая в романе становится ключом к пониманию характера старшины гауптвахты Стонаса, воплощающего силы тьмы. Стонас, изобретающий новые виды пыток, неявно сопоставляется с самим Босхом, который (в интерпретации автора) был столь же бесчеловечен в «постановке» сюжетов своих картин. Прием моральной аллегории, использованный в картинах Босха, становится приемом характерологии в романе А.В. Королева.

Изосемантичность мемуарного и «босхианского» текстов достигается соположением рифмующихся ситуаций. Например, рассказ об абсурдной, глупой и жестокой облаве на Грудина, по ошибке принявшего пса за разбойницу-лису, «монтируется» со средневековой историей о двух глупых братьях, собирающих груши на дубе, с анекдотом о муже, принявшем любовника жены за свинью, с байками о крестьянах, забивших камнями встретившегося им рака (неизвестного чудища), и о горожанах, изгоняющих беса из пса, пойманного на паперти.

Во всех этих случаях в романе используется прием раздвоения (замещения) денотата и расщепления сферы реального: дисбата как картины Босха, грозы над Бишкелем как грозы над Толедо в картине Эль Греко «Вид

Толедо». Автор проводит последовательные параллели между изображением пыток на картинах Босха («Сад земных наслаждений») и пытками арестантов (*гнуca*) на *губе*, изобретаемыми старшиной Стонасом. Лейтенант Королев – оппонент и судья Стонаса. Деятельность дознавателя соотносится с действиями средневековой инквизиции в отношении И. Босха. Однако восстановление справедливости – арест ряда лагерных начальников, самосуд бывших узников гауптвахты над своим недавним мучителем, трибунал – не уменьшает количество зла в мире. На место Стонаса, Фрунджяна и его банды приходит «мелкая саранча», «рой кровососущей нечисти», чей гнет не менее тягостен.

Завершение линии Босха внутри романа А.В. Королева – одиннадцатая глава, содержащая историю смерти художника. Название главы («Посох святого Христофора, или видение Тундала») отсылает к картине И. Босха «Святой Христофор». Эта единственная якобы «сохранившаяся» глава из романа лейтенанта «Корабль дураков» не содержит бишкильских эпизодов. В ней повествуется о сошествии живописца вместе с королем испанским Фердинандом и королевой Изабеллой в ад, расположенный в окрестностях Толедо. Внутреннее пространство главы организует аллегорический сюжет путешествия по Аду, в котором проводником художника оказывается сатана. Пластическое решение картины (святой Христофор с младенцем Христом на плече) дублирует король Испании Фердинанд Арагонский, который несет на плече гадкого карлика. На это обращает внимание Иероним Босх, сопровождающий короля: вы «невольно кощунствуете над священным преданием, а ваш шут-карлик, сидючи на плече короля, глумится над тяжестью Господа, которой уравнивает на весах вселенной весь модус лундус, чтобы миру не пасть в бездну» [Королев 2004: 82]. В итоге доминирует апокалиптическая интерпретация А.В. Королевым живописного полотна художника в стиле самого Босха. Испанский король оборачивается князем тьмы, несущим в будущее беса-Антихриста.

Однако автору недостаточно произвести расщепление смысла картины.

Тенденция к релятивизации границ «искусства» и «жизни» ведет к сюрреалистской трансформации темы картины И. Босха в финале главы, содержащем описание смерти художника: «Карлик нахохленной орущей совой тьмы сидел у него на плече в виде хохочущей пастью зла обезьяны, пустившей корни в плоть человека. Корень мучительным вервием шел по левой стороне тела вниз, где вылезал, – клешней растопыренного корневища, – из сапога, ботфорты которого были оторочены мехом куницы, пожиравшей с хрустом гнездо куропатки» [Королев 2004: 84]. В пластическом образе, создаваемом словесными средствами, моделируются принципы художественного метода Босха, основу которого составляет, по словам Катлера, «преобразование иллюстрации к какой-нибудь аллегорической теме в настоящую оптическую иллюзию» [цит. по: Марейнессен, Рейфеларе 1998: 39]. Художник, принимающий страшную ношу Сатаны, в мучениях погибает. Однако факт смерти превращается в фантазмагорию и отменяет сам себя. «Благополучно» возвращающийся из ада Босх на два дня опаздывает на заупокойную мессу по себе.

В целом функция «текста Босха» в романе состоит в переводе натуралистического регистра образов, например, «обугленного огнем беса» старшины Стонаса или садиста рядового Фрунджяна в эстетический. Таким образом, неонатуралистический сюжет, столь распространенный в современной русской литературе, контаминирован с сюжетом так называемого *Künstlerroman*'а, то есть романа о художнике. Трансформация жанрового канона основана на переосмыслении самой фигуры художника – жестокого творца, вершащего суд над несправедным миром, терзаемого собственными противоречиями, претворяющего свои слабости и комплексы в страшные по художественной силе картины, поражающие нагромождением нелепостей и ужасов, непостижимых с точки зрения обыденной логики. Контекст жизни и творчества И. Босха отсылает читателя к культурной традиции *агрессивного искусства* (Ар Брют) и, таким образом, создает эстетическую мотивировку агрессивной стратегии искусства зла.

1.4.2. «Текст Гойи» в современной прозе: повесть А.В. Геласимова «Жажда»

Ф. Гойя – еще одна кодовая фигура в современной интермедиальной прозе. Условно в творческом наследии Ф. Гойи разделяют «светлую» и «темную» стороны. В одних картинах, написанных на заказ, (ранних жанровых сценках, портретах мах, актрис, тореро, знатных людей) представлена парадная сторона жизни. В картинах, написанных по собственному побуждению, (главным образом, после 1792 года) открывается другая реальность – психиатрические лечебницы, исправительные заведения, маскарады, казни, войны, кораблекрушения, сцены ужаса. «Капризы», фантазии, причуды, игра воображения Ф. Гойи – серия черно-белых офортов «Капричос» (1797–1798), а также офорты «Бедствия войны» (1820), «Диспаратес» (исп. «нелепость, безумства»), «Дом Глухого». По мысли английского художника и критика второй половины XIX в. Филипа Джильберта Хамертона, в «черной живописи» Гойя «стремился к уродству так же, как Рафаэль к изяществу в рисунке» [Зорина 2005]. В подборку И.Н. Зориной также включена статья современного испанского философа, профессора эстетики и теории искусства Рафаэля Аргульоля «Гойя в своем аду» (1997). Р. Аргульоль констатирует, что «Гойя совершил беспрецедентный разрыв с тем направлением европейского искусства, истоки которого лежат в Возрождении. Именно так его оценили последовательно импрессионисты, экспрессионисты, сюрреалисты и абстракционисты. Гойя приоткрывает ту щель, через которую ворвется ураган современной живописи» [Зорина 2005]. То новое, что привносит Гойя в отношение к феномену безобразного в искусстве, Р. Аргульоль определяет следующим образом: «В классическом представлении чудовищное есть исключение в мировом порядке. У Гойи, освободившегося от такого представления, чудовищное становится нормой. Он показывает, что такова сама природа мира» [Зорина 2005]. Уже Т. Готье и Ш. Бодлер обратили внимание на

«достоверность чудовищного» в живописи Гойи. Эта особенность характерна уже для художественного стиля Босха. По словам Роя Бойна, «картины Босха и других относятся к безумию не как к неискоренимому [злу], а как к экзистенциальному спутнику разума. Они подтверждают средневековое утверждение о том, что безумие и разум нераздельны. Литература Возрождения тем не менее начинает стремиться к иному пониманию безумия. Хотя Эразм, Сервантес и Шекспир признали существование причин безумия (сила воли или социальный контекст), они еще относились к нему как к неустраняемому условию человеческого существования. К началу XIX века это приятие неразумного как неотъемлемой части состояния людей было признано устаревшим. К этому времени только случайные прозрения таких маргинальных художников, как Гойя или де Сад, показывали, что самонадеянные заявления науки могут быть ошибочными, и что, несмотря на утверждения медицины и психологии, связь между разумным и безумным не может быть разрушена» [Boyne 1996: 26]. Согласно концепции М. Фуко, Ф. Гойя и маркиз де Сад – две фигуры, которые снова вводят безумие в творческое воображение культуры начала XIX века.

В мировой литературе личности Ф. Гойи посвящены романы Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1952, рус. пер. 1955), К. Рохаса «Долина павших» (1978, рус. пер. 1983), А. Ларрета «Кто убил герцогиню Альба, или Волаверунт» (1980, рус. пер. 2004). При этом его биография представляется самой недостоверной: она наполнена мифами, которыми распоряжается по своему усмотрению писатель-биограф. В современной русской прозе реанимация живописного наследия Гойи происходит в повестях А.В. Геласимова «Жажда» (2002), Д.И. Рубиной «Воскресная месса в Толедо» (2000), Г.Н. Щербаковой «Ангел Мертвого озера» (2002), в документальном романе Е. Макаровой «Фридл» (2000), в романе Д.Л. Липскерова «Последний сон разума» (2000). Здесь показателен резонанс времени жизни Гойи (к. XVIII – н. XIX вв.) и конца XX – начала XXI вв.

Выбор Ф. Гойи, так же как и Босха, в качестве знаковой фигуры, порожденной смутным, кризисным временем, объясняет героиня повести Г. Щербаковой: «Мы все изгои из Гойи. Нас взвесили на весах, и мы оказались легкими. Нас нарисовали, и мы оказались уродами. Мы неудавшийся эксперимент Всевышнего» [Щербакова 2002: 59].

Объем и степень разработки мотивов Гойи у разных авторов различны. Одни используют цитаты из текстов художника в названиях произведений или их частей, развертывая затем семантический потенциал в имплицитной форме. Например, в названии романа Д.М. Липскерова «Последний сон разума» [Липскеров 2004] варьируется название сорок третьего офорта из цикла «Капричос» («Сон разума порождает чудовищ»). В романе описан ряд снов-метаморфоз главного персонажа (старого татарина Ильи Ильясова), который вслед за своей возлюбленной (Айзой) превращается в рыбу, птицу, насекомое, что, тем не менее, не приводит к совпадению (синхронизации) их трансформаций. Сон, отождествляемый с жизнью, в действительности становится механизмом для порождения фантомов, пожирающих друг друга. В целом в романе создается агрессивная модель мира, адекватная миру Гойи.

Другие современные писатели вводят цитаты в речь персонажей, используя в форме аллюзий в разработке сюжетных ситуаций. Муж героини повести Г.Н. Щербаковой «Ангел Мертвого озера» говорит эзоповым языком Гойи, воспроизводя его авторские комментарии к офортам «Капричос»: «Чтобы образумить легкомысленных девиц, нет ничего полезнее, чем надеть им стулья на голову» (двадцать шестой капричос); «...Было бы не худо, если бы обладатели таких смешных и злополучных физиономий прятали их в штаны» (пятьдесят четвертый капричос). Давая, таким образом, оценку своей легкомысленной жене и ее гостям, он маскирует неприязнь к ним. Героиня противопоставляет «правильной» точке зрения мужа особенности своего взгляда на мир, который предполагает «особый *астигматизм*, который вобрал в себя не только неправильность роговицы там или хрусталика, но подпитывался еще и свойствами характера, склонностью видоизменять мир –

то ли для того, чтобы полюбить его крепче, то ли чтоб лютее возненавидеть <...> Как перетекает во мне одной – божественное и дьявольское?» [Щербакова 2002: 59]. «Капричос» является названием одной из глав повести, где причудливо совмещается «уродство и даже ужас», «срам жизни» и «нежное очищение и тихий, нежный смешок, как вздох младенца» [Щербакова 2002: 55].

В «путевых заметках» Д.И. Рубиной [Рубина 2004: 415–462] искусствоведческое описание картин Гойи производится в связи с посещением музея Прадо в Мадриде. Героиня дает очерк творческой эволюции художника – от ранних незатейливых пейзажных куртуазных сценок к мгновенному видению эротической сути женщины в картинах желаний («махи») и «черным страшным картинам из "Дома глухого"». Магистральный «изящный» сюжет прогулок по Испании контрапунктирует с антисемитской темой («трагедия рода»), заявленной в эпитафиях к частям, которые представляют собой цитаты из «Краткой истории евреев» С.М. Дубнова. Возникает явно автобиографический контекст в одном из последних эпизодов биографии Ф. Гойи – бегства во Францию (эмиграция Д. Рубиной в Израиль): «может быть, в жизни каждого настоящего художника наступает момент, когда он вынужден спасаться бегством от суда собственного народа, – чтобы вернуться после смерти?».

Более активно в качестве интермедиального кода «текст Гойи» функционирует в повести А.В. Геласимова «Жажда». Главный герой повести – инвалид чеченской войны с обожженным, изуродованным лицом. Последним обстоятельством в повествование вводится основной мотив действия главного героя, на котором строится сюжет: потеря собственного лица, – чужое нечеловеческое лицо – обретение истинного человеческого лица. Данный мотив, в свою очередь, создает широкое поле коннотаций разного уровня: интертекстуальных, речевых, интермедиальных.

На интертекстуальном уровне сюжетики повести восходит, с одной стороны, к архетипическим моделям мифологии и фольклора. Так,

«нарциссизм» главного героя Константина Шарапова, грозящий ему гибелью, начинает повествование: глядится в зеркало и месяцами «водку пьет»; знаковый жест – ликвидация зеркала – как первый шаг из самоубийственного нарциссизма, более трудная и глубокая форма которого – это, далее, всматривание в себя, в свою жизнь. От задачи – «смотреть на то, что из меня получилось» [Геласимов 2002: 89] – герой переходит к задаче – как и почему это получилось, – мотивирующей ретроспективный биографический план повествования. Другой архетип – голова Медузы горгоны (в прямом значении – «пугающее» детей и взрослых лицо Константина) – наращивает идеологические коннотации: лицо персонажа – это устрашающее «лицо» чеченской войны, всякой войны, любого террора.

Фольклорный мотив сказок о красавице и чудовище организует в повести А.В. Геласимова линию взаимоотношений Константина и Ольги, предваряя счастливый финал и обнажая авторские установки на массового читателя. В этом плане важны также параллели между внешним обликом Константина и образом Франкенштейна (и его создания) из романа М.Э. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» и его многочисленных экранизаций.

С другой стороны, повесть А.В. Геласимова включается в интертекстуальное пространство литературы XX века, проблематизирующей оппозицию «лица и маски» (романы Макса Фриша, Кобо Абэ, А. Роб-Грийе). В отличие от модернистского героя, в частности, романа К. Абэ «Чужое лицо», герой А.В. Геласимова, хотя и прячет свое уродство от людей, но принципиально отказывается от маски-личины. Он пытается своим душевным расположением к людям заставить их не замечать его уродства, компенсировать физическую неполноценность своим талантом. В этом смысле А.В. Геласимов возрождает позитивные установки прозы соцреализма. Сама проблема лица и маски у него не имеет глубокого философского или психологического решения, отвечая, главным образом, актуальным нравственным задачам. Художественная модернизация

традиционного материала осуществляется на иных структурных уровнях, прежде всего на лексико-семантическом.

Речевые коннотации являются частью поэтики сюжета. Развитие полисемии концепта «лицо» соответствует смысловой динамике развития событий и характеров. Тонкая, чувствительная от природы кожа лица, «сгорающего» под солнцем, отличает Константина от его отца с дубленой, «легко и красиво» загорающей кожей. Лицо Константина «сгорает от стыда» за отца, потом за завуча строительного техникума, у которого он постигал науку иносказаний: «"Вы теперь – лицо строительной индустрии. Не подведите своих отцов". Хотя – кого нам было уже подводить? Завуч наш явно был не в курсе» [Геласимов 2002: 90]. Забота матери – «Дай я намажу тебя кремом. А то у тебя сгорит все лицо» – служит способом предварения главного события в жизни героя, едва не сгоревшего в подбитой боевиками машине, и, таким образом, слову возвращается его прямое значение.

Речевые приемы, намеренно акцентированные и почти обнаженные в начале повести выполняют функции двойного кода, являясь, с одной стороны, как мы показали, средством художественной экспликации идеологии повести, с другой стороны, интермедиальным кодом. Полисемия создает контрапункт между искусством слова с его выразительной спецификой и искусством рисования с его изобразительной спецификой: «– Вы посмотрите на свои лица! – кричал на нас завуч на уроке черчения. – Вы только посмотрите на себя. У вас в глазах ни одной мысли. Сидите передо мной как стадо баранов. Вы же тупые, как бараны. Идиоты! – Он стоял рядом со мной и размахивал моим рисунком. Листок бумаги в его руке дрожал над моей головой» [Геласимов 2002: 92]. Речевой дискурс включает канал визуальной рецепции: «посмотрите на свои лица», вводит оппозицию «лица» и его «отражений» и интермедиальный код, интерпретирующий данную оппозицию: «слово» и «рисунок». Причем «рисунок» в качестве отражения «лица» дискредитирует «слово» как канал недостоверной информации.

Недоверие к слову и, прежде всего, к литературному слову находит выражение не только в выборе героя, но и в приеме замещения слова автора-повествователя просторечным сленгом героя-рассказчика: «А Эдуард Михайлович меня тогда уже очень плотно достал. Я даже от армии только из-за него потом косить отказался, хотя многие откосили» [Геласимов 2002: 94]. «Рассказ» героя подключает аудиальный – голосовой – канал рецепции, контрапунктный и к «письму», и к «рисунку», тем самым усиливается изобразительная интенция повествователя, направленная на то, как и что говорит герой и как и что он рисует. То есть рассказ и рисунок выполняют функции характерологии и фабуляции, исключая при этом традиционные литературные средства пластического описания: портрет, пейзаж, интерьер и пр. Вследствие чего изображение уподобляется графике с ее схематикой и черно-белой световой гаммой, что, в свою очередь, соответствует стилю офортов Ф. Гойи – интермедиального двойника геласимовского героя. Следовательно, в данном случае можно говорить о воздействии иного вида искусства на формальную, текстовую организацию литературного художественного произведения. Свидетельством влияния изобразительной стилистики на ткань литературного произведения может быть сравнение организации пространства на картинах И. Босха и Ф. Гойи и соответственно в романе А.В. Королева «Быть Босхом» и повести А.В. Геласимова. По замечанию М. Фуко, «у Босха и Брейгеля формы эти возникали из самого мира; расщелинами странной поэзии прорастали они из камней и растений, всплывали из пасти зевающего зверя; их хоровод слагался при соучастии природы. Формы Гойи возникают из ничего; у них нет ни фона, ни основы – выделяясь из однообразия ночи, они не несут никаких примет своего происхождения, конечного предела и природы» [Фуко 1997: 518]. Мнение М. Фуко подтверждает точку зрения, которую высказал ранее Х. Ортега-и-Гассет: философ противопоставляет формалистский экстремизм Эль Греко, его усложненный арготический стиль ясному и внешне простому стилю Гойи [Ортега-и-Гассет 1991].

Плотный, насыщенный аллегориями художественный мир И. Босха находит корреляцию в романе А.В. Королева, который создает свой бестиарий, подобно Босху, используя босхианский механизм пересоздания реальности (эпизод смерти Босха). В повести А.В. Геласимова, как у Ф. Гойи, представлена графическая схема реальности, что выражено и в предельном схематизме психологических характеристик. Можно различить прозу о Босхе и прозу о Гойе и на синтаксическом уровне. В романах А.В. Королева, Ю.В. Буйды – длинные фразы, распространенные предложения (барочные конструкции). У А.В. Геласимова доминируют «рубленные» фразы, действует принцип речевой экономии, используется молодежный сленг (тенденция к «демократизации» языка).

На собственно семантическом уровне визуально-изобразительный код формирует «оптический» мотив, эксплицирующий авторскую концепцию мира и человека. Дидактическая риторика оптического мотива задана библейской сентенцией из книги пророка Исайи: «Народ сей ослепил глаза свои и окаменил сердце свое, да не видят глазами, и не уразумеют сердцем, и не обратятся, чтоб Я исцелил их» (Ис. 6,10). Библейское иносказание последовательно реализуется в сюжетной динамике оптического мотива: наставник главного героя Александр Степанович учит его видеть и понимать мир, затем Константин, подобно древним пророкам, обличает своих друзей, а вместе с ними и народ, «ослепивший глаза свои и окаменивший сердце свое»: «Очки надели, <...> чтобы никто не увидел, что у вас на лицах. Чтобы все думали, что у вас с лицом все в порядке. Просто глаза болят. Ослепли от яркого солнца. А мне какие очки, блин, надеть? Мне, блин! На мою, блин, вот эту рожу! На фига вам эти очки? Вас что, ваши дети боятся? Вашим женам противно на вас смотреть? Это вас, что ли, соседи зовут, когда у них дети не хотят спать? Или, может, с вас тельняшку вместе с кожей снимали? Вырезали ее по кускам, потому что она, сука, прямо в тело вросла. Вплавилась туда как родная. Если бы вы знали, как задолбали вы меня своими бабками, своим молчанием, своими рожами. Как вы меня задолбали!

Я не понимаю, на фига вам нужны очки? Вам-то что за очками прятать?» [Геласимов 2002: 106–107].

На сюжетном уровне «рассказ» героя и его рисунки в отношении друг к другу образуют параллельное движение внешнего – событийного и внутреннего – психологического действия: в то время как во внешнем действии Константин с бывшими армейскими товарищами ищет пропавшего друга Серегу, когда-то спасшего их из горящей машины, во внутреннем действии герой ищет себя, свое потерянное «лицо». Таким образом, словесное и изобразительное искусства как бы меняются своей традиционной специализацией: способностью слова выражать и объяснять «диалектику души» наделяется искусство внешних форм, тогда как функция последнего переадресуется литературе.

Сюжет поиска собственного «я» (лица) в повести соотносим с композицией «Капричос». Структуру цикла офортов Ф. Гойи организуют два автопортрета: в начале, в офорте № 1 и в середине, в офорте № 43 (Сон разума порождает чудовищ). Эти два автопортрета создают две перспективы, в которых разворачивается пространство живописно-графического цикла. На первом портрете изображено «лицо человека-скептика, смотрящего на мерзость мира с беспощадной трезвостью и язвительной иронией» [Франсиско Гойя 1973: 88]. Соответственно первую часть цикла определяет сосредоточение на внешнем изображении социальных коллизий, острохарактерных положений и сценок, типических портретов современников художника. На втором автопортрете изображен спящий человек, за спиной которого реют сонмы летучих мышей и сов – спутников ночного, другого, потустороннего мира. Соответственно вторая часть цикла характеризуется обращением к сфере субъективного, иррационального, порождающей химерические образы. Предметом изображения являются представители нечистой силы: домовые, ведьмы и ведьмаки, мертвецы, бесы, привидения и призраки. То есть визуальная динамика «Капричос» связана с переходом от внешнего зрения к внутреннему. То же – но с обратной

аксиологией – у А.В. Геласимова: внешняя реальная действительность оказывается страшнее и уродливее любых химер, порождаемых сном разума: «Я смотрю на него и думаю: посмотрел бы лучше на свою рожу. Не было бы тебя, я, может быть, по-другому бы всех этих теток рисовал. Не такими уродинами» [Геласимов 2002: 94]. Крайним выражением уродства внешнего мира является первый «автопортрет» художника в зеркале, на котором вместо лица – «кусочек мяса», и в этой перспективе – рисунок своего лица в старости («Оно не состарилось. Просто стало еще темней») и серия рисунков-воспоминаний о чеченской войне, которые соотносятся с «Бедствиями войны» Ф. Гойи. «Замкомвзвода. Точно? Ему легкое прострелили в Урус-Мартане. <...> Он смотрит на танк, который попал в засаду на узкой улочке и которому через минуту конец. Он смотрит на то, как из бээмпэ вынимают солдата, у которого разорвана грудь. Он смотрит на то, как другому солдату зашивают живот прямо на земле. Он смотрит на то, как взлетает тело от взрыва противопехотной мины. Он смотрит на то, как, пригибаясь, бегут в укрытие наши пацаны и как один из них взмахивает руками и приседает, как птица, когда в него попадает пуля, но он еще не успел этого понять» [Геласимов 2002: 118–119]. Синтаксический повтор «смотрит на» акцентирует внешнюю точку зрения.

Смена изобразительной перспективы отражает психологическую перестройку личности героя, который в своем творчестве заново проживал свою жизнь и вместе с тем изживал ее травматические последствия. Возвращение к творчеству после долгого перерыва как начало обретения себя ознаменовано во внешнем действии встречей с родным отцом и новыми своими братом и сестрой, Наташкой и Сашкой, а внутреннее движение означено серией детских рисунков как возвращение в собственное детство и переописание его в светлых тонах. Реанимация дара художника происходит после встречи с детьми. В данном случае транслируется традиционная точка зрения на ребенка как на существо, обладающее «свежим взглядом», способное преодолеть культурные инсценировки и открыть истинную

сущность вещей. Таким образом, если использовать терминологию Б. Гройса, детскость в повести А.В. Геласимова интерпретируется как способ доступа к культурно скрытой либо искусственно искаженной реальности. Однако мир детства, увиденный сквозь призму созданных Константином визуальных образов, предстает наиболее условным и включенным в индустрию массовой культуры: Белочка, Барби, Снежная королева, еж, Бритни Спирс, черепашки-ниндзя, покемоны и т.д. При этом наблюдение за детьми и детские рисунки в первой части повести замещают табуированную область сексуальных фантазий, воплощавшихся в живописании «мах» в стиле Гойи («одни голые бабы»), а во второй части повести предваряют серию рисунков о войне, соотносимых с «Бедствиями войны» Гойи. Чужеродный элемент в «ювенильной серии» Константина – портрет операционной сестры Анны Николаевны – означает выход из детского мира, погружаясь в который, герой пытается реабилитироваться, и переход к серии визуальных воспоминаний (напоминающих кадры хроники) о чеченской войне.

Перспектива резко меняется, когда Константин в рисунках запечатлевает не реальное видение мира, а воображаемое – образы, порожденные «сном» – мечтой разума. Но в отличие от «чудовищ» Ф. Гойи, сновидческие образы геласимовского героя выражают желание преобразования страшного мира, персонификацию его по законам естественного порядка: «Это наш лейтенант. Со своими детьми». – «Так его же убили. А у тебя ему тут лет тридцать пять. Он же молодой был совсем. И детей у него не было». – «Ну и что? А здесь он с детьми. Могли у него потом родиться дети? [Геласимов 2002: 119]. Герой рисует несуществующее будущее: «Одному я дорисовывал ногу, другому – жену. Третьему – убитых друзей. Четвертому – чтобы ребенок был здоровый. Я рисовал сильными этих пацанов, их жен красивыми, а детей – смешными. Я рисовал то, чего у них нет» [Геласимов 2002: 119]. Логическим завершением этой серии является последний автопортрет героя – его «найденное» истинное лицо. За военной серией следуют зарисовки обычной жизни, противопоставленные

«картинкам» телевизора, который «показывал совсем не то» [Геласимов 2002: 124].

Визуальный дескриптивный ряд, таким образом, служит формой иносказания, замещающего традиционные литературные «характеристики» героя, и способом имплицитной авторской оценки изображаемого. В плане этических заданий автор демонстрирует психотерапевтические функции творческой деятельности человека: в акте рисования герой избавляется от своих комплексов. В то же время в аспекте рецептивной дидактической стратегии автора изобразительное искусство уже в союзе с искусством слова должно обеспечить терапевтический (реабилитационный) эффект, вселяя надежду в душу читателя.

А.В. Геласимов представляет эволюцию персонажа повести сквозь призму эволюции испанского художника, но в инверсированном виде: в отличие от Гойи, чьими заключительными работами стали картины «Дом Глухого» и, видимо, прогрессирующее сумасшествие, герой «Жажды» преодолевает путь от «черной жизни» и «черной живописи» к выздоровлению. В начале повести мы имеем дело с равнодушием героя, которое выключает его из этой жизни и погружает в другой, параллельный поток снов, воспоминаний, что сопровождается мотивом его слепоты (ср. эпизод передачи соседке «ненужного» зеркала) и глухоты: он рвет телефонный провод, не слышит стука в дверь. Слуховая метафора «Дома Глухого», отсылающая к живописи Гойи, в начале повести обозначает эту ситуацию аутизма. Психологически близки к последней алкогольное опьянение Константина, оказавшегося дома в полной изоляции, его наркотическое опьянение под воздействием обезболивающих препаратов в военном госпитале: и то, и другое – знак пребывания в пограничном пространстве. Спасение от безумия Гойи для персонажа А.В. Геласимова осуществляется под влиянием «агентов» «культуры счастья» – друзей и детей. В результате психологической реабилитации взгляд позднего Ф. Гойи в повести «Жажда» превращается в безобидное зрение здорового человека.

Не случайно критика восприняла повесть А.В. Геласимова как возрождение традиций соцреалистической прозы. Сам писатель прямо декларирует цели создания «здоровой», позитивной литературы. Но «прозрачная» структура повести позволяет отчетливо наблюдать принципы интермедиальной «техники», используемые в современной литературе.

В целом средства интермедиальной поэтики, используемые в «жестокоей прозе», – цитация (Г.Н. Щербакова), параллельный монтаж (А.В. Королев), визуально-вербальный контрапункт (А.В. Геласимов) – не затрагивают глубоких уровней структуры литературного текста, в малой степени служат задаче обнажения его условности или условности искусства вообще, не претендуют на творческий универсализм в форме соперничества (малая роль экфрасиса). Здесь речь идет, скорее, о «союзе», о соединении текстов разных искусств в сверткесте. Визуальные культурные тексты в тексте нарратива удваивают «оптику» точки зрения в последнем, внося в него огромный изобразительно-экспрессивный заряд монструозных образов Босха или Гойи. С другой стороны, эти фантазмагорические образы служат эффективным способом остранения нормализованной, «социально-узаконенной» жестокости. И в этом смысле обращение к наглядным формам искусства является актом творческой саморефлексии писателя, критически оценивающего возможности слова в эпоху визуальной массовой культуры, скепсиса, который не разделяет литература культовой, авангардистской ориентации, в частности, произведения В.П. Аксенова, А.Г. Битова, В.О. Пелевина.

1.5. Выводы к главе I

Визуальная парадигма современной культуры формирует репрезентативный комплекс прозаических текстов с ярко выраженной визуальной доминантой. Это находит отражение в том внимании, которое

современные авторы уделяют архаическому жанру экфрасиса. В современной литературе экфрасис из риторического жанра превращается в метатекстуальную вставку, которая эксплицирует творческие интенции писателя.

Можно говорить о нескольких типах интермедиальной (литературно-визуальной) инкорпорации в современной прозе. Первая модель, формируемая преобладающими иконическими знаками живописи, медиа, создает дискретное цитатное пространство (М.А. Вишневецкая, Н.В. Горланова и В.И. Букур). Вторая модель предполагает создание интегрированного пространства артефактов, создаваемого харизматикой творца – вымышленного («Ермо» Ю.В. Буйды) либо реально существовавшего, но предельно мифологизированного (Босх в романе А.В. Королева, Гойя в повести А.В. Геласимова). Согласно специфике первого и второго типа, можно разграничить типы интермедиальной проекции концептуальных моделей визуальных искусств (согласно разделению А. Ханзен-Лёве) в литературе. Если дискретные тексты тяготеют к организации по принципу коллажа, бриколажа, центона, монтажа и пр., то монолитность текстов второго типа создает предпосылки для формирования унифицированного пространства текста-картины. В свою очередь, изоморфность текстов второго типа не исключает их дифференциации по стилистике избираемой живописной манеры (барочная избыточность Босха – гойевский графический минимализм). Вместе с тем эстетический контекст (метатекст) наделяется функцией моделирования идентичности автора.

Феномен влияния на современную культуру персоналий художников, ранее считавшихся маргинальными, осмысливается в работе Ю. Кристевой «Власть ужаса. Эссе об отвращении» (Р., 1980). Как считает Кристева, «на литературу как оплот рациональности возлагается задача приближения к неназываемому – ужасу, смерти, бойне, ее эффективность проверяется тем грузом бессмыслицы, кошмаров, который она может вынести. <...> Показывая отвратительное, литература осуществляет рентген ужаса, служит

его означаящим, его кодом. Придя на смену религии, литература присвоила священное право ужаса, на котором и основана ее апокалипсическая, "ночная" власть. Это не сопротивление ужасу, но его заклинание, извержение отвратительного: выработка, уяснение отвратительного и освобождение от него посредством Глагола» [Маньковская 1994: 120–122]. Но в рассматриваемых текстах сема ужаса передоверяется авторитетным текстам живописи, и, таким образом, литература редуцирует свою ответственность за слово. Слово становится ацентричным, центр (область денотатов) располагается за пределами вербального текста – в области иконографии.

Процесс считывания актуальных кодов, который идет в современной русской литературе, предполагает наложение конструкции, предлагаемой в искусстве (Ф. Гойя, И. Босх), на конструкцию агрессивной, жесткой, криминализованной реальности. Литература максимально приближается к действительности (жизнеподобие), но в то же время сохраняет эффект художественности, мимикрирует под живописный артефакт – и циркулирует в среде текстов искусства с совпадающим денотативным содержанием, отсылающих к аналогичной тематике, адекватному аксиологическому содержанию (чернуха, детектив, военная проза). Читательские коммуникативные коды координируются с кодами интермедияльными.

В отличие от классической, современная литература отсылает не столько к действительности (реальности), так как последняя дискредитирована, сколько к искусству. Таким образом, литература формально не миметична действительности. Производится формальная операция подстановки (подмены) денотатов, и в результате мы имеем дело с типично постмодернистским эффектом *deja vu*. То, что уже было изображено на картинах Ф. Гойи, И. Босха, П. Брейгеля, становится предметом литературы. В содержательном плане выбор денотата отражает «апокалиптическое видение» современной культуры, рефлектируемое в художественных текстах, эстетический бунт против тошноты, отвращения, в конечном счете, против реальности, вращающейся в кругу текстов искусства.

В визуальной прозе самым неразработанным из сторон интермедиального треугольника А. Ханзен-Леве представляется именно трансфигурация – визуальная сторона текста (графическое оформление, шрифты и т.д.). Заранее отметим, что в «музыкальной прозе» действуют совершенно другие закономерности. Уделяя внимание содержательной переработке композиционных закономерностей нового искусства и медиа (коллаж, монтаж), авторы прозаических текстов с визуальной доминантой остаются равнодушны к графическим экспериментам в этой области.

ГЛАВА II.

Музыкальный код современной прозы

2.1. Теоретические основания музыкализации литературы

Стивен Пол Шер (The Daniel Webster Professor of German and Comparative Literature at Dartmouth College, Hanover, NH, USA) строит классификацию музыкально-литературных интерференций на материале литературы немецкого романтизма. С.П. Шер разделяет ‘речевую музыку’ (word music), которая имеет целью поэтическую имитацию музыкального звучания (ее анализ предполагает исследование поэтической и прозаической интонации, в частности мелодизации, модуляции и ритмической организации художественного текста), ‘музыкальные структуры и технику’ («musical structures and techniques») и ‘словесную музыку’ («verbal music», то есть словесное описание вымышленного или реально существующего музыкального произведения) [Scher 1970].

«Семиотическая коррекция» приведенной типологии форм литературно-музыкального взаимодействия может быть осуществлена на базе категорий логической семантики, в которой отношение между выражением и его интерпретацией оказывается не двухместным, а трехместным. А. Гир нашел соответствия трем сторонам «семантического треугольника» в типологии интермедиальных форм, ограничившись литературно-музыкальными интерференциями [Гир 1999].

А. Гир опирается на так называемый «логический треугольник» Г. Фреге, в котором каждому собственному имени (знаку) соответствует, с одной стороны, обозначаемый (называемый) им предмет (иначе, денотат, или номинат), а с другой – выражаемый этим именем смысл (или концепт). Также значимыми в изысканиях А. Гира были исследования американских семасиологов Ч. Огдена и А. Ричардса, которые описали константы

«семантического треугольника» (слово – понятие – вещь): «внешний элемент – последовательность звуков и графических знаков (*означающее*) – связан в сознании и в системе языка, с одной стороны, с предметом действительности (вещью, явлением, процессом, признаком), называемым в теории семантики *денотатом, референтом*, с другой стороны – с понятием или представлением об этом предмете, называемым смыслом, сигнификатом» [ЛЭС 1990: 438]. Н.Б. Мечковская в обобщающей работе формулирует «метатерминологические инвариантные перифразы» для трех классов явлений, взаимоотношения которых образуют знак: а) чувственно воспринимаемая форма знака (звуки, буквы, изображения); б) принадлежащее сознанию человека представление (понятие) о предмете; с) материальный предмет внешнего мира (с которым соотносится знак) [Мечковская 2004: 26].

И.Е. Борисова [Борисова 1999, 2004 б] распространяет принципы данной типологии литературно-музыкальных взаимодействий на формы интермедальности литературы и визуальных (пространственных) искусств.

Концептуальное отличие семиотической интерпретации типологии С.П. Шера от рассматривавшейся в первой главе семиотической классификации А. Ханзен-Леве состоит в том, что триада «означающее – означаемое – вещь» составляет внутреннюю структуру каждого знака, а триада «индекс – символ – икона» («проекция – транспозиция – трансфигурация») представляет разные типы знаков (и – соответственно – три ступени семиозиса).

Основываясь на принципе семиотического треугольника, А. Гир различает парадигматический и синтагматический уровни текста, причем парадигматический план текста выделяется по принципу семантической общности, а синтагматический тождествен синтаксическому. Определяя музыку как семиотическую систему, в которой «есть синтаксическая плоть, но нет семантической» [Гир 1999: 87], ученый показывает, что благодаря переносу принципа эквиваленции с парадигматической оси на

синтагматическую «становятся возможными такие поэтические феномены, как рифма, аллитерация, стихотворный ритм и т. п., т. е. 'упорядочение' осуществляется на оси синтагматики, независимо от семантического компонента высказывания» [Гир 1999: 88].

Поэтому наиболее распространено в исследованиях взаимодействия литературы и музыки выявление музыкальных структур и техники в литературном тексте. Первые литературоведческие опыты подобного рода начинаются в рамках романтической эстетики. Так, Ф. Шлегель рассматривает пьесы Шекспира и труды Канта сквозь призму приема музыкального повтора и контрапункта тезиса и антитезиса. Э.Т.А. Гофман производит музыковедческий анализ собственного романа «Эликсир дьявола»: «Выражаясь музыкальным языком, роман начинается *Grave sostenuto*. Герой появляется на свет в монастыре... – потом вступает *Andante sost[enuto] e piano* – Жизнь в монастыре ... – из монастыря он вступает в разнообразно-многообразнейший мир – здесь начинается *Allegro forte*» [Махов 2005: 65–66].

«Музыкализация» литературы происходит особенно активно в XX веке, когда «был размыт недавно казавшийся незыблемым каркас сюжета, предполагавший, как правило, строго фабульное развитие и, уж по крайней мере, единство временного потока. На место этого пришел симфонизм для романа и музыкальный строй для прозы вообще, с одной стороны, сближающий поэтическую композицию со стихотворной, а с другой, – самую прозу с музыкой» [Азначеева 1994-I: 13]. Общеэстетическое обоснование этим идеям дается в первой трети XX века, прежде всего, О. Вальцелем, который говорит об универсальности принципов формообразования (воле к форме) в искусстве, что позволяет судить о композиции словесного произведения по форме произведения музыкального либо изобразительных искусств. Положение музыки как кода литературы немецкий ученый объясняет большей разработанностью музыкального «технического словаря» [Вальцель 1923: 40].

Существенный вклад в развитие традиции музыкальной (полифонической) интерпретации романной структуры внес М.М. Бахтин, заложив основания музыковедческой рефлексии в постструктуралистской и постмодернистской философии. Ключевыми метамузыкальными интерпретационными моделями в последней становятся полифония (контрапункт), додекафония (Р. Барт, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Женетт, Ю. Кристева).

Уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме дает повод для достаточно произвольной музыковедческой интерпретации литературного произведения. Так, Т.Н. Маркова свой опыт прочтения поэмы Л.С. Петрушевской «Карамзин. Деревенский дневник» как «симфонического произведения» обосновывает наличием в тексте «оркестрового» лексико-семантического мотива, из чего делается вывод: «перед нами симфоническое произведение» [Маркова 2003: 209]. Но в большей степени, чем музыкальный, в поэме Петрушевской доминирует «литературный» – интертекстуальный код (обозначенный в названии) и «театральный», в аспекте которого исследователь интерпретирует и музыкальные знаки, например, «хор» (афинский хор, греческий хор, голос из хора, задумчивый голос с заднего ряда хора) [Маркова 2003: 216]. «Всё это, – по мнению самой же исследовательницы, – рождает ассоциации с античным театром и античной трагедией». Рассмотрение композиции сюжета поэмы как «пятичастной симфонии» также не имеет надежного основания, подразумевая традиционное тематическое описание текста в терминах музыкальной теории: «В экспозиции симфонической сонаты представлены две темы: главная и побочная. Главная тема – искусство и жизнь, художник и народ. <...> В полный голос (форте) главная тема поэмы звучит в конце жанровой сценки «В автобусе». <...> Побочная партия аранжируется в ироническом ключе <...> автор рисует ироническую идиллию <...>» [Маркова 2003: 210].

При этом музыковедческая терминология не выдержана

последовательно и смешивается с изобразительной, театральной, литературоведческой лексикой, например: «главная тема поэмы звучит в конце жанровой сценки»; или: «рондо состоит из трех глав»; или: «третий сюжет рондо <...> содержит ядро подлинной драмы» [Маркова 2003: 213]; или: «все поэтические акварели Петрушевской...» [Маркова 2003: 214]. В качестве «этического и эстетического кредо» Л.С. Петрушевской Т.Н. Маркова цитирует фрагмент ее поэмы, в котором как раз утверждается «этическое» превосходство словесности как искусства истины над эстетизмом музыки – как искусства иллюзий [Маркова 2003: 211]. Вследствие всего этого «музыкализация» поэмы несет необязательный характер, противоречащий художественно-эстетическим установкам автора.

Субъективная вольность многих «музыковедческих» интерпретаций, на наш взгляд, заключается уже в том, что музыкальный код анализа литературного произведения не обеспечен в достаточной степени автором этого произведения. Подобных исследований достаточно много. Так, в монографии Е.Н. Азначеевой рассказ Ю.В. Мамлеева «Сон в лесу» из цикла «Русские сказки» описывается как вариационная форма [Азначеева 1994-III: 56–59]. В статье Т.А. Касаткиной утверждается, что принципы симфонии заложены в структуре романа С. Соколова «Школа для дураков» [Касаткина 2002]. В кандидатской диссертации Д.Б. Умбрашко опыт музыкальной теории применяется для описания композиции романа В.Г. Сорокина «Голубое сало» [Умбрашко 2004: 104–106]. По мнению автора работы, схема функционирования хронотопа романа В.Г. Сорокина тяготеет к форме сонаты. С помощью экспликации основных частей сонатной формы исследователь описывает композицию романа, на основе которой моделируется один из возможных путей линеаризации романного гипертекста [Умбрашко 2004: 107]. Правда, обоснованность экстраполяции принципов именно сонатной формы на композицию романа В.Г. Сорокина в исследовании Д.Б. Умбрашко не мотивирована.

В репертуар музыкальных моделей литературного текста, наряду с

традиционными жанровыми формами (соната, симфония, вариации, фуга, рондо), включаются и свободные, неклассические построения. Например, В.П. Руднев выявляет «номерной» принцип сюжетосложения в «Школе для дураков» Саши Соколова, по которому «строились оратории и оперы в XVII–XVIII веках: арии, дуэты, хоры, речитативы, интермедии, а сквозное действие видится сквозь музыку – музыка важнее» [Руднев 2001: 572]. А.А. Лебединская вводит в литературоведческий обиход термин алеаторика [Лебединская 1998]: «алеаторика сюжета» романа М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский нимб», по ее мнению, основана на принципах музыкальной алеаторики, метода музыкальной композиции XX века (Д. Кейдж, В. Лютославский, П. Булез, Э. Денисов), который предполагает «мобильность» музыкального текста, сознательно вводимую композитором случайность, произвольное сочетание отдельных звуков или разделов музыкальной формы.

Однако то, что к одному произведению (например, «Школе для дураков» Саши Соколова) пытаются приложить несопоставимые принципы музыкальных структур (симфонический и номерной), во-первых, свидетельствует об определенной степени условности и релятивности музыковедческих интерпретаций, во-вторых, является свидетельством некоторого кризиса данного направления интермедиальных исследований, что находит выражение в критике прямого применения методологии музыковедческого анализа к литературному тексту.

Например, как заявляет О.В. Соколов, « типовые формы, выделяющие музыку среди всех прочих видов искусства и опирающиеся на ее специфический материал – звуковысотную структуру, – не могут быть адекватно воссозданы в литературе. <...> Аналогия с музыкой в литературной форме может возникнуть не как следствие сознательного или подсознательного претворения определенных музыкальных форм, а на основе некоторых общих принципов формообразования, не являющихся по существу музыкальными» [Соколов 1979: 222]. В силу этого исследователь

считает, что уместнее проводить межвидовые аналогии на уровне таких музыкальных форм, которые имеют общелогические принципы строения: репризная трехчастность, вариативность, обрамление, симметрия, чередование, рондообразность. И, напротив, по мысли О.В. Соколова, проблематична экстраполяция на литературу таких музыкальных принципов, которые «наиболее тесно связаны со специфически музыкальным материалом – гармонией и тематизмом», как-то: принцип фуги, сонатность, симфонизм [Соколов 1979: 226].

Столь же осторожно высказывается А.Е. Махов: «"музыкальные" приемы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу, либо были заимствованы музыкой из области словесного творчества, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны» [ЛЭТП 2001: 596]. Главным приемом, делающим возможным эффект музыкальности в литературе, А.Е. Махов называет повтор в разных видах: анафора, рефрен, лейтмотив, параллелизм, на звуковом уровне – аллитерация.

Более развернуто свою концепцию исследователь представляет в монографии «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике». Для обозначения не связанного с собственно музыкальной сферой комплекса идей и представлений о музыке, содержащихся в музыкально-теоретических трактатах, философских и поэтологических трудах, А.Е. Маховым, вместо традиционной «музыкальности», вводится понятие «трансмюзикального». Категория трансмузыкального (или музыки слова) исследователем понимается как эстетическая фикция, существующая в сфере символического обмена между музыкальным и словесным и не имеющая отношения к музыкальной практике и истории музыки. В область трансмузыкального А.Е. Маховым вовлекаются пифагорейское учение о музыке сфер, «музыка христианской души» в средневековой экзегетике, «музыка природы» сентиментализма и романтизма и другие эстетические теории. К этой же сфере исследователь причисляет «словесную музыку» (в

типологии С.П. Шера), то есть словесное описание музыкальных опусов, в том числе музыкальных тональностей.

Основным предметом рассмотрения А.Е. Махова становится процесс превращения музыкальных категорий и терминов в метафоры / аллегии, в результате чего происходит экстериоризация либо интериоризация понятия. А.Е. Махов выделяет два типа и – соответственно – два топоса, составляющие основу трансмузыкальной сферы: во-первых, музыка как «принцип архитектоники, структурного устройства произведения» («музыка в своей космической ипостаси», «музыка сфер»), соответствующая топосу «*musica mundana*»; во-вторых, музыка как «выражение внутреннего мира человека» («музыка души»), соответствующая топосу «*musica humana*» [Махов 2005: 23]. Таким образом, исследователем разграничиваются основные сферы употребления музыкальной терминологии в метафорическом значении, первая из которых раскрывается как идея гармоничного устройства, структуры, вторая важна «для осмысления музыкальных понятий как аллегии внутреннего мира» [Махов 2005: 27]. Во втором случае звуки осмысляются как знаки моральных качеств человека, материалом для музыкальной «инструментовки» становится преимущественно священная история. Например, еще в «словесной музыке» французского средневекового книжника Гуго де Фольето сюжет грехопадения представлен как музыкальная драма: «Песня дьявола – жадность, песня первого человека – сладострастие, песня второго человека – любовь. В песне дьявола – три фальшивых голоса, в песне первого человека – три диссонанса. В песне же дьявола первый голос – голос гордыни, второй – внушения, третий – отчаяния. Сходным образом и в песне первого человека первый голос – услаждение, второй – согласие, третий – уклонение. Из этих шести голосов состоит песня дисгармонии» [Махов 2005: 133]. Уподобление человеческого сознания голосу, человеческой души музыкальному инструменту становятся частотными в романтизме (у Ж. Жубера, Новалиса, Л. Тика, Ф. Шлейермахера), причем в данном случае музыка выражает

изменчивость, текучесть, аструктурность душевного потока. А.Е. Махов показывает, что романтическая эстетика подчеркнута обособляется от классической риторики, «которая была одержима идеей тотальной взаимосвязи последовательно расположенных частей словесного произведения» [Махов 2005: 147–148]. Однако эмансипация «трансмюзикального» от риторических схем, формально-логической связности, сюжетности, по мнению Е.А. Махова, не приближает его к строгому соответствию музыкальному, но изменяет понимание трансмюзикального (уже не статического, но динамического). Метафора музыки как потока для романтиков выстраивается как особая форма целостности, основанная на двухуровневом понимании музыкального произведения, в котором поток-мелодия разворачивается на фоне длительного непрерывного тона (аналогичного генерал-басу), обуславливающего эстетическое единство.

И первый, и второй тип «словесной музыки» основан на представлении о наибольшем совершенстве музыки среди семи свободных искусств (топос «*sine musica nulla disciplina*»). Свойство музыки, традиционно служащей знаком космических, психологических, эстетических реалий, связано, по мнению А.Е. Махова, с учением о числе, согласно которому арифметика – «наука об исчисляемой величине, как она есть сама по себе», музыка же – «наука, трактующая о числах, которые суть для чего-то иного, – о тех числах, которые находятся в звуках» [Махов 2005: 50]. Медиация, соизмерение, соотношение входит в природу музыки, понимаемой как формула, универсальный закон, язык, код природы, человеческих эмоций, искусства.

Особо значимой в движении категории «трансмюзикального» от музыки к слову А.Е. Махову представляются «синтетические» эпохи романтизма и символизма, в которые осуществляется во многом интуитивная метафорическая разработка понятия музыкальности. Разграничение романтической и символистской «трансмюзикальности» осуществляется исследователем на основе тяготения первой к аструктурной метафорике и

последовательного движения второй к метафорам архитектурным, структурным.

В обратном движении (от музыки к слову) А.Е. Махов выявляет гипотетические «следы» музыкального (или претензии на музыкальность) на разных уровнях литературного произведения. Рассматривая «квазинаучные» представления о словесном произведении как музыкально устроенном космосе, он прослеживает «историю заблуждений» тех, кто безуспешно пытался спроецировать на литературный текст музыковедческие категории мелодии (при помощи числовой аналогии в работах К. Салутати, который для этого механически уподобляет слоги и ноты, стиховедческие стопы и музыкальные интервалы, либо акустико-тоновой аналогии в трудах Дж. Стила, К.Г. Шохера), гармонии (основанием для выявления которой становятся числовая пропорция, пропорция по расположению слов), топоса *concordia discors* (здесь имеется в виду диапазон эмоций, охваченный в поэтическом произведении: по словам В.Г. Ваккенродера, музыка – «единственное искусство, которое обращает разнообразнейшие и противоречивые движения нашей души в одни и те же прекрасные гармонии, которое играет радостью и скорбью, отчаянием и восхищением в одинаково гармоничных тонах» [Махов 2005: 105]) и полифонии. Ученый, ссылаясь на точку зрения Дж. Уинна, утверждает, что полифония в музыке имела литературный теологический генезис, так как связана с богословским учением «о мистической одновременности ветхозаветных и новозаветных событий» и изначально являлась «метафорой, попыткой создать музыкальный эквивалент литературной и теологической техники аллегории», а «одновременность голосов была сопряжена с одновременностью смыслов» [Махов 2005: 107, 108, 117]. А.Е. Махов выстраивает исследования контрапункта как принципа литературы в единый ряд от Ф. Шлегеля и Отто Людвиг до М.М. Бахтина, аналогом *discordia* для которого становится «неслиянность», а голос – метафорой сознания.

Столь же риторичен, по мнению А.Е. Махова, генезис сонаты. В эпоху

барокко на музыку проецируются не только отдельные риторические фигуры, например, учение об «общих местах», понятие стиля, композиции. Галлус Дресслер находит соответствия композиционных частей ораторской речи и музыкального текста (*exordium, medium, finis*), подобным образом Атанасиус Кирхер выделяет три периода «музыкальной риторики»: *inventio, dispositio, elocutio* [Махов 2005: 41]. Как отмечает А.Е. Махов, чрезвычайно сильное влияние трехчастного риторического построения испытала сонатная форма, особенно часто становящаяся кодом интерпретации литературного текста. Как считает А.Е. Махов, «литературоведческие фикции музыкальных форм, как правило, основаны на подмене частного общим: чтобы обнаружить в тексте «сонатность», достаточно любую пару контрастирующих элементов объявить главной и побочной партиями, любой варьированный повтор этого контраста – назвать репризой или, по желанию, разработкой» [Махов 2005: 123].

Достаточно показательное совпадающее с пафосом Е.А. Махова саркастическое резюме И.Е. Борисовой: «В интермедиальных исследованиях есть, разумеется, свои болота и свои печальные тропики. Таким больным местом оказалась легко дающаяся в руки тема проекций жанров музыкальных на литературные: рассказ – соната, роман – симфония и т.д. (гораздо реже наоборот, хотя тоже случается). Публикаций на эту тему тьма, причем в последнее время такие экскурсии стали сопровождаться покаянной (авто)критикой об условности подобных сопоставлений, но все же надежды пройти по рельсам параллелей “компаративисты” не теряют» [Борисова 2004 а: 387].

В монографии А.Е. Махова разграничивается несколько способов исследовательского «вчитывания» музыкальности в литературное произведение. Первым является прямое наивное и упрощенное отождествление конкретной музыкальной формы со структурой литературного текста. Второй, более осторожный подход (в качестве примера которого называются монографии Б.М. Эйхенбаума, С.П. Шера)

предполагает обнаружение в литературе «формообразующих приемов, подобных музыкальным: контраст, повтор (точный или варьированный), нарастание и спад (крещендо и диминуэндо)». Реконструируя логику этих исследователей, А.Е. Махов пишет: «литература не воспроизводит в точности ту или иную музыкальную форму в ее конкретности, но благодаря общим приемам формообразования может воспроизводить некую общую линию музыкального произведения, для которого ... характерно наличие некоего нарастания, достижения кульминации и спада с последующим успокоением (кода)» [Махов 2005: 161]. Метамузыкальные модели, введенные в этих исследованиях, обнаруживаются на уровне интонации (мелодика), лексико-семантической организации текста (лейтмотив). Таким образом, А.Е. Маховым выстраивается система музыкальной метафорики в истории эстетики, причем метафоры здания, ткани, потока, тона, с точки зрения исследователя, искусственны и абсолютно непродуктивны ни для музыки, ни для литературы.

С нашей точки зрения, феномен музыкальности прозы связан, прежде всего, с двуплановой структурой художественного текста как соотношения материала и формы, сюжета и композиции, что было описано в работах М.А. Петровского [Петровский 1927], Л.С. Выготского. По мнению Выготского, «самая сущность действия на нас искусства» заключается не в изображении событий, а в «переработке впечатления, идущего на нас от событий». Важную роль в такой переработке играет «сюжетная композиция», «организация самой речи писателя, его языка, строй, ритм, мелодика рассказа» [Выготский 1986: 202, 203]. «Форма воюет» с неэстетическим материалом, «борется с ним, преодолевает его и <...> в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции» [Выготский 1986: 204]. Собственно ту же функцию преодоления неэстетического содержания мы наблюдали в поэтике визуально-вербальных взаимодействий, которые, вследствие неизоморфности формальных средств, осуществляются, главным

образом, на уровне сюжетной композиции. Общая звуковая, временная, ритмическая природа словесности и музыки предполагает более органичные структурные взаимодействия.

Для нас в диссертационном исследовании важна не столько фиксация случаев воспроизведения музыкальной ткани в литературе, литературной репродукции музыки, музыкальных закономерностей в литературе, сколько то, как, с одной стороны, литература может осмыслить музыку, оценить тот путь, который прошла музыка XX века, уже не отягощенная риторической и литературной традицией, как музыка классического периода. Для нас важны те имена музыкантов, композиторов, которые упоминаются в современной литературе: что стало релевантным в ситуации визуального доминирования в современной культуре, насколько жизнеспособной, креативной оказалась музыкальная метафора гармонизации мира, насколько она способна моделировать самосознание героя современной литературы. В этом плане важными нам представляются те музыкальные номинации, которые даются произведениям самими писателями. Мы предполагаем осмыслить это в контексте симулятивности, ставшей общим местом постмодернистской философии и связывающейся прежде всего с визуальными явлениями. С другой стороны, мы ставим цель выяснить в зеркале литературно-музыкальных интерференций положение литературы в современной эстетической иерархии: включается ли музыка в сферу симулятивного бытия, уподобляется ли она визуальным искусствам, оказывающим интенсивное, агрессивное воздействие и на литературное мышление, и какое положение занимает слово (логос); происходит ли инфляция слова (возрастание массы слов в ущерб их ценности) в связи с девальвацией абсолютных смыслов, абсолютных значений в культуре.

2.2. Музыкально-жанровые номинации в современной прозе

Мы полагаем, что в качестве более надежного обоснования музыковедческого подхода к литературному произведению могли бы служить собственные интермедиальные интенции его автора, которые кодифицируются в авторских названиях и жанровых определениях текста. В этом разделе нашей работы мы ставим цель выработать типологию экспериментальных музыкально-жанровых форм в современной прозе. В соответствии с этим наши задачи могут быть сформулированы следующим образом: во-первых, описать основные разновидности «музыкальных форм» в современной литературе; во-вторых, соотнести концептуальное содержание музыкального жанра с композиционными закономерностями литературных текстов. В результате мы предполагаем выйти к решению вопроса о том, является ли «музыкальность» метажанровой категорией современной прозы или же это авторская маска либо след музыкальной формы, то есть симулятивное образование.

Традиция использования в качестве жанровых определений литературно-художественных текстов названий музыкальных жанров отражает более общие тенденции к межвидовому или междисциплинарному синтезу, характерному для «переходных» культурно-исторических ситуаций. Как указывает А.Е. Махов, в зарубежной литературе традиция, заложенная словесными «симфониями» романтиков Л. Тика и К. Brentano, «мелодиями» Т. Мура, продолжается в «Фуге сновидений» Т. де Куинси, «Вариациях на венецианский карнавал» Т. Готье, «Сонате призраков» А. Стриндберга, «Поэтических и религиозных гармониях» А. М. Л. де Ламартина, «Контрапункте» О. Хаксли, «Фуге смерти» П. Целана [Махов 2005: 119–120]. Мы к этому списку можем добавить «Призрак оперы» Г. Леру, «Рэгтайм» Э.Л. Доктороу, «Калифонийскую сюиту» С. Нила. В русской литературе конца XIX – начала XX вв. появились прозаическая *рапсодия* Н.С. Лескова «Юдоль», *мелодии* А.А. Фета, *симфонии* А. Белого, музыкальная проза

Б.Л. Пастернака (например, «История одной контроктавы»).

Современный литературный процесс отличается особенно бурной экспансией музыкальных жанровых номинаций, что связано, с одной стороны, с общим явлением «кризиса жанра», с другой стороны, с гомогенной спецификой литературы и музыки как динамических искусств. Следствием первой тенденции явилось новое представление о жанре как «одном из механизмов насилия и ограничения свободы субъекта» (статья Ж. Деррида «Законы жанра») [Западное литературоведение 2004: 145]. Т. Адорно, в частности, говорит о стремлении музыки XX века к разрушению иллюзии тотально управляемого мира [Адорно 2001: 69]. Критическое отношение к категории жанра разделяют Ф. Соллерс, Ж. Батай, Р. Барт.

Кризис нормативных жанровых форм соотносится с доминантами постмодернистского искусства (по И. Хассану), как-то: тяготение к «открытой разомкнутой антиформе» в противоположность закрытой замкнутой форме в модернизме, «процесс / перформанс / хеппенинг» в противоположность модернистскому предмету искусства как законченному произведению, «рассеивание» в противоположность модернистскому центрированию. Понимание текста как воплощенной множественности (Р. Барт) ведет к отказу от традиционного представления его структурности: «ни о какой конструкции текста не может быть и речи: все в нем находится в процессе ежесекундного и многократного означивания, но при этом никак не сопряжено с итоговым целым, с завершенной структурой» [Барт 2001: 38].

Полижанровость характеризует как современную музыкальную практику, (Ф. Караев, Д. Кейдж, Х.В. Хенце, А.Г. Шнитке, К. Штокхаузен) [ЛН 2003: 128], так и современную литературу, в которой, по замечанию И.С. Скоропановой, превалирует «гибридизация, или мутантное изменение жанров, порождающее неясные формы: "паралитература", "паракритика", "нехудожественный роман"» [Скоропанова 2001: 58]. Появление литературных экспериментальных жанровых форм «пергамента» (Ю.И. Коваль), «романа-апокрифа» (В.А. Говор), «романа-комментария»

(Е.А. Попов), «микроромана» (Ю.В. Панченко), романа-музея, «романа-пунктира» (А.Г. Битов), «романа-наваждения» (Л.М. Леонов), «романа-пасьянса» (В.А. Диксон), «романа-воспоминания» (А.Н. Рыбаков), «романа-fusion»'а (А. Ревазов) является показателем так называемого «постжанрового» сознания, в котором акцент смещается с правил, канонов жанра на фигуру автора как инициатора новых структур [Хализев 2002: 382], или – в музыковедческой интерпретации – с «формы» (нормативной, канонической композиции) на «структуру» (индивидуально-авторское, уникальное построение художественного целого) [Чередниченко 2001]. В связи с этим обстоятельством возникает понятие «архитекстуальности» (согласно классификации Ж. Женетта), то есть жанровых связей текстов в современной прозе; «авторских жанровых форм» [Звягина 2001]; метажанра, определяемого Н.Л. Лейдерманом и М.Н. Липовецким как «структурный принцип построения мирозобраза, который возникает на основе парадигмы художественности литературного направления или течения и проявляется в функционировании целой группы жанров» («драматизация» в классицизме, «поэзность» в романтизме, «романизация» в реализме) [Лейдерман 1988; Липовецкий 1997]. М.Н. Липовецкий видит метажанровую природу современной литературы в мениппейности, на которой базируются процессы демифологизации и деструктурирования жанров. В отличие от метажанровых образований на базе собственно литературных или паралитературных форм, интермедиальные жанровые «гибриды» создают иной тип архитектстуальности.

Жанровое определение активизирует у реципиента определенные ожидания, в связи с чем американский критик Ф. Джеймсон в книге «Политическое бессознательное» (Ithaca, 1981) определяет жанр как «литературный институт или социальный контракт между писателем и специфической аудиторией, функция которого заключается в том, чтобы задать правила использования конкретного культурного артефакта» [Западное литературоведение 2004: 147]. Коммуникативная функция

жанровых номинаций задает специфические параметры функционирования текста: «жанр является для публики знаком того, на какого рода эстетический, этический или эмоциональный опыт они могут рассчитывать. Писатели целенаправленно используют жанры и жанровые гибриды для создания информативных, драматических, ошеломляющих эффектов» [Западное литературоведение 2004: 147]. В основе вышеприведенного понимания жанра как «социо-символического коммуниката» лежит явление, которое Ф. Джеймсон назвал формальной седиментацией. Формальная седиментация определяется как «модель сохранения в новых жанровых образованиях остатков старых жанровых форм» [Ильин 2001: 320].

Мысль о конвенциональной природе жанровых номинаций развивает Ж.-М. Шеффер в работе «Что такое литературный жанр?» (Р., 1989). Согласно концепции Шеффера, «жанровое начало – это комплекс элементов текста, отсылающих к моделирующей функции, выполняемой другими текстами. Тексты, включенные в жанровую традицию, работают моделью, преобразующейся в рассматриваемом тексте в набор правил, которым он следует (или не следует)» [Западное литературоведение 2004: 148].

Жанровая номинация прозаических текстов, ориентированная на классическую музыку, формирует круг читателей «избранных», «посвященных», компетентных и в литературе, и в музыке как культурную оппозицию к читателю «массовому». В других случаях музыкальная морфология названий с высоким эстетическим модусом не соответствует принципиально неклассическому, нетрадиционному, «низкому» модусу содержания текста, обманывает ожидания «избранного» читателя, как в рассказе А.К. Жолковского «Бранденбургский концерт № 6». Более подробно в этом ключе рассмотрим «сетероман» М. Исаева «Сарабанда» [Исаев 2002].

«Сарабанда» М. Исаева посвящена Гольдберг-вариациям И.С. Баха, поэтому «музыкальная» рецепция текста читателем должна учитывать образованную в итоге музыкально-жанровую номинацию: сарабанда в форме вариаций. Вариационная форма в музыке основана на использовании чужого

материала в качестве тематической основы собственного произведения. Можно предположить, что основой вариационного развития текста М. Исаева являются мотивы, связанные с музыкой Баха, однако это не так.

Роман состоит из тридцати коротких глав, имеющих специфические названия, в которых иронически соединены «низкий» предмет, составляющий содержание главы, и «высокий» латинский термин музыкального жанра: «Variatio 1. a 1 Clav. Объявление»; «Variatio 2. a 1 Clav. Покупка»; «Variatio 3. a 1 Clav. Canone all'Unisono. Рассуждения» и т.д. В музыкальных терминах даются более дробные композиционные подразделения: Canone all'Unisono, Canone alla Seconda, Canone alla Terza и т.д. Некоторые из названий содержат специфические музыкальные указания на темп, тональность исполнения (G minor, Al tempo di Giga, Andante). В свою очередь, расширяется, уточняется в подзаголовках и сфера «низких» реалий сюжета, не имеющая отношения к музыке: «Первый снимок», «Верочка соблазняет Харитона», «Харитон соблазняет Верочку» и т.д.

Подобный принцип именования частей литературного произведения использует Б. Хазанов (Г.М. Файбусович) в своем произведении «Музыка бдения, или вполне тривиальный рассказ», названия глав которого содержат указания на темп и характер движения: «Andante», «Allegro con brio», «Tempo di menuetto», «Presto», «Largo appassionato», «Allegro maestoso», «Rondo – Finale» [Хазанов 2003]. В отличие от М. Исаева, который в выборе номинаций частей романа следует за автором Гольдберг-вариаций, в рассказе Б. Хазанова смена заглавий, отражающая чередование более быстрого темпа с более медленным, коррелирует с содержанием «опуса». Текст повести Б. Хазанова разделяется на метанарративную часть (размышления героя – писателя по профессии – о своем творчестве) и нарративную часть (история знакомства героя с Барбарой, работающей продавцом в магазине, опыт реконструкции им истории ее жизни с целью создания на этом материале повести «ни о чем»). Свою «незамысловатую» повесть, в которой «ничего не происходит», а героиня «целомудренно цинична», герой-рассказчик

соотносит с «Воспитанием чувств» Г. Флобера и, таким образом, превращает обыденную историю в художественный текст. Однако немотивированный финальный жест героя (ночной танец писателя с Барбарой под звуки старого танго «Брызги шампанского»), с одной стороны, говорит о его желании снять усложненность металитературной рефлексии в простоте и старомодности танца, куртуазного ритуала, а с другой стороны, демонстрирует попытку освобождения от власти литературы и движения в музыке, свободной от нарратива и смысла.

В «Сарабанде» М. Исаева связь между музыковедческой «матрицей» номинаций глав текста и его содержанием более поверхностна, чем у Б. Хазанова, однако возможные причины привлечения музыкальных аналогий сопоставимы. Ссылаясь на работу А. Швейцера, М. Исаев сообщает в программном предисловии к своему опусу («Theme. Aria»), что тема Гольдберг-вариаций – «сарабанда на мотив "Bist du bei mir" ("Когда бываешь ты со мной")». Другое немаловажное указание – также цитата из книги А. Швейцера – гласит, что «полюбить это произведение после первого же прослушивания невозможно. С ним надо сжиться и вместе с Бахом последнего периода подняться на высоту, где от голосоведения требуется уже не естественная прелесть звучания, но абсолютная свобода движения, которая и дает радость и удовлетворение». Не столько информативный, сколько морализаторский тон предисловия в романе приобретает пародийное звучание. Последующее развертывание текста основано не столько на интермедальном конфликте музыки и литературы, сколько на игре с читательскими ожиданиями литературного соответствия «высокой» органной музыке XVIII века. Автор использует жанровый канон вариаций не на элитарную музыку Баха, а на штампы массовой литературной продукции (порнографического, «розового» романа). Система названий и содержание текста соотносятся не только как «возвышенное» – «низменное», музыкальное – телесное, но и звуковое (классическая музыка) – зрительное (фотография). Содержание романа – насмешка над изощренной музыкальной

формой, деконструкция музыки, взрывание ее изнутри телесностью. Телесный (танцевальный) код задается в названии (сарабанда), собственно роман демонстрирует высвобождение чувственного ядра музыки из-под компенсирующего аскетизма Баха.

К этому же «телесному» типу музыкальной формы в литературе можно отнести роман Б.В. Фалькова «Тарантелла» [Фальков 2000], основанный на танцевально-музыкальных ассоциациях с ритуальными танцами во время дионисий. Он делится на нумерованные «экзерсисы» (общим числом пять), а те, в свою очередь, – на «позиции» и «экспозиции». Содержанием романа является расследование тридцатилетней женщины Эвы Косински, приезжающей в небольшой южноитальянский город Сан Фуриа с целью поиска материалов по истории тарантеллы. Музыкально-танцевальный код в тексте романа образуется не только на парадигматическом уровне (в перечне названий глав, как у М. Исаева), но и варьируется в синтагматике текста (на лексико-семантическом уровне): причиной возникновения тарантеллы (средневекового танца бесноватых на городской площади перед собором) якобы является яд тарантула. В романе создается лексическое гнездо квазиродственных слов, отсылающих к названию музыкально-танцевального жанра (Таранто, тарантул, тарахтеть, Тартар и т.д.) разворачивающих метафору «словесного танца». В дальнейшем точка зрения героини – марионетки, ощущающей действие яда тарантула-тарантеллы, теряющей нить расследования и сходящей с ума, – обособляется от позиции автора – рационалиста, выстраивающего жесткую композиционную модель текста.

Параллель такому типу строения прозаического произведения мы можем обнаружить в западноевропейской прозе XX века («Пассакалья» Р. Пинге, роман «Менуэт» фламандского писателя Л.-П. Боона). Проза М. Исаева, Б. Хазанова, Б.В. Фалькова, Л.-П. Боона, скорее, сближается с прозой В.Г. Сорокина, в основе которой лежит отчуждение означающего и означаемого. Результатом этого отчуждения, порождаемого ужасом кровосмешения, автоэротизма, скотоложества, становится «десемантизация»

означающего (Ю. Кристева), бунт против слова, превращающегося в ноты, в чистую музыку. Привлечение интермедиальных параллелей писателями, видимо, основано на стремлении преодолеть интертекстуальные связи, вырваться за пределы «пантекстуальности» мира – в музыкальную схему, которая, отчуждаясь от смысла и этической определенности, также оказывается симулятивной.

Другие задачи решают авторы произведений, номинации которых указывают на жанры вокально-инструментальной музыки (рапсодия, реквием / месса, опера). Как правило, данные тексты ориентированы на национально-историческое жанровое содержание. «Петербургская рапсодия» А. Евдокимова разворачивает панораму истории северной столицы. *Роман в шестнадцати песнях* В.А. Димова «Тбилиссимо» посвящен истории грузинского города и одного из его жителей. По принципам создания лексико-семантических связей «Тбилиссимо» изоморфен «Тарантелле» Б.В. Фалькова с тем отличием, что в романе В.А. Димова лексические отсылки в тексте подкрепляются и графически: концептуальные фразы-слоганы набраны прописными буквами. Содержанием романа Л.М. Гиршовича «"Вий", вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя» становятся события, происходящие на территории советской Украины в годы фашистской оккупации. В основе *оперы* Д.Л. Быкова «Орфография» лежат исторические перипетии периода первых месяцев после октябрьской революции 1917 года, связанные с судьбой русской интеллигенции. Вместе с тем исторический нарратив, выстраиваемый в данных текстах, наделяется чертами утопичности.

Д.Л. Быков обращается к реконструкции событий российской истории, но языком описания (интермедиальным коррелятом) своего текста избирает не кинематограф (не стремится уподобить текст кинохронике, кинодокументалистике), а оперное искусство. В авторском послесловии неправдоподобность происходящего в романе объясняются именно жанровыми особенностями: «"Орфография" – скорее опера, нежели роман, и

потому требовать от нее исторической достоверности так же странно, как искать исторические ошибки или этнографические погрешности в "Хованщине" или "Чио-Чио-сан"» [Быков 2004:684]. Опера в данном контексте понимается как модальность повествования, диктующая некоторую меру условности в воплощении характеров и переживаний, что позволяет сделать проницаемой границу между исторической реальностью и художественным вымыслом (события романа разворачиваются в утопическом времени, вокруг вымышленного допущения – декрета большевиков о полной отмене орфографии). Тем самым утопический и оперный нарративы объявляются эквивалентными. Кроме того, мы можем предположить, что, соотнося роман с жанром музыкально-драматического искусства, Д.Л. Быков, видимо, пытается преодолеть сложившееся представление о «кинопоэтике», «киногеничности» романа XX века (Р. Барт, Ю.М. Лотман, Т.Н. Маркова, И.А. Мартыанова). Казалось бы, тем самым прозаик переориентирует свой текст с визуального на преимущественно слуховой (музыкальный) код восприятия. Однако этого не происходит, поскольку оперный код в романе уравнивается визуальным (орфографическим) кодом.

Данные опосредующие системы в художественной концепции Д.Л. Быкова не дублируют друг друга по распределению семиотических функций. В историко-утопическом измерении романа отсутствует денотат (квазиисторические события, не соответствующие историческим фактам). В орфографическом (лингвистическом) плане романа изначально объявляется пустой позиция означающего (отмена букв ер, ять, фиты, ижицы, и десятеричного, проекты ликвидации орфографии в целом) и проблематично существование означаемого. На музыкальном (оперном) уровне в наиболее слабой позиции оказывается означаемое, поскольку ритуальная природа оперы отторгает сферу означенного бытия. Опера определяется через телесно-гастрономические метафоры (взбитые сливки, красное вино, шампанское), становясь метафорой вкушения, наслаждения жизнью,

пиршества⁷.

Эпиграф к роману Быкова («И началась опера в трех действиях») имеет литературный генезис: он взят из рассказа И.Э. Бабеля «Как это делалось в Одессе», по мотивам которого А. Журбин поставил мюзикл. В рассказе эта фраза знаменует начало ограбления пятью налетчиками конторы своего конкурента. «Опера» имеет трагический финал: шальная пуля смертельно ранит ни в чем не виновного приказчика Мугинштейна. Криминальный сюжет бабелевского рассказа находит отражение в последнем действии *оперы* Д.Л. Быкова, в котором происходит кровавая расправа так называемых «темных» – бригад люмпен-пролетариев – над участниками свадебного торжества. Музыкальным лейтмотивом рассказа, создающим патетический, торжественный, героический тон криминальному происшествию, становится ария «Смейся, Паяц» из оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло. То, что смерть «честного труженика, который погиб за медный грош», освещается страданиями и страстями оперных героев, выявляет авторскую иронию и над персонажами рассказа, и над героями итальянской оперы. В сущности, рассматриваемый роман представляет собой развернутую пародию на оперный стиль развертывания событий.

Каркас текста основан на точном воспроизведении жанровых канонов оперы (сквозной сюжет, контраст действия и контрдействия, специфика строения трехчастной композиции, сценические «арки», лейттематизм). Музыкальная номинация романа имеет прямое отношение к его орфографическому сюжету. Графическая форма литературного текста адекватна оперной партитуре. Периодическая смена шрифтов, с одной стороны, создает внутреннюю ритмику текста, с другой стороны, задает для читателя режим восприятия текста (активный / пассивный / нейтральный). Как написано в авторском предисловии, фрагменты, напечатанные курсивом, считаются факультативными для чтения, части, напечатанные полужирным

⁷ В плане музыкально-гастрономической метафорике *опера* Д.Л. Быкова сближается с романом Л.М. Гишовича «"Вий", вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя» и задает еще одно направление музыкальной синестезии в современной литературе.

шрифтом, – напротив, «хитовыми». Кроме того, один из персонажей романа, Грэм говорит «в разрядку», т.е. интонационно выделяет слова со смысловым ударением. Эта речевая особенность в тексте фиксируется и визуально. Таким образом, графически (шрифт нейтральный/ курсив/ полужирный/ «в разрядку») зафиксирована тональность, стиль «исполнения».

Три действия оперы соотносятся с тремя этапами отмены орфографии. Суть реформирования состоит в принципе упрощения письменности, культуры письма, прагматическом упрощении культуры, исходящем из несовершенства алфавита, его избыточности, условности. Имя главного персонажа романа, отсылающее к имени исчезнувшей буквы (Ять), заостряет эту проблематику.

Соблюдение орфографических норм для Ятя адекватно покорности, нравственности, законопослушности, кротости, религиозности, сопоставимо с сохранением государственности. Вместе с тем, становясь инструментом власти, любая сложная, нелинейная система (и музыкальная, и языковая) разрушительна. С пиететом к опере относится бывший садовник Акакий Могришвили, по мнению которого, «музыка благородно действует на деревья. Они меньше раскидываются, растут стройней – словно дисциплина, которой подчиняются звуки, волшебным образом распространяется и на ветки» [Быков 2004: 392]. Опера для Могришвили становится моделью для создания диктаторского репрессивного режима в Гурзуфе. Опера как неправильно понятый принцип властвования в руках любителя обнаруживает свою непредсказуемую анархическую природу. Потенциал агрессивного подавления личности существует и в орфографических нормах: «И в орфографии, и в управлении обществом – страшные наслоения ненужных условностей, века рабства, триумф муштры, тупой силы» [Быков 2004: 161]. Освобождение от орфографии, от слова равноценно освобождению (от) человека. Для некоторых участников коммуны разрушения орфографической системы недостаточно – для сотворения нового мира нужно сотворить новый алфавит: «Может быть, теперь время отказаться от букв вовсе и единым

иероглифом двигать миры. <...> Вам жаль орфографии, а мне жаль, что не упразднены слова – бедные, грубые слова» [Быков 2004: 162]. Идеи подобного разрушения, атомизации слова, замена его иероглифическим знаком, – один из утопических анархических проектов «коммунаров» – опасны рассеиванием смысла знака.

В более обостренном варианте эту ситуацию обнажает язык включенной в роман книги Вогау «Глумкая плешть». Фразу «Тарабумкая, глумкая, глубокая плешть, и – вразсос, в забулдон, в забурдык, раскосясь, ухремучилась, кокнулась, трехнулась, взбуркла, урочится малко...» Ять интерпретирует так: «...описывалась некая первобытная плазма (она же плешть), в которой поначалу бугрились и зыбились протоформы да ютилась в утлых жилищах чудь белоглазая...» [Быков 2004: 526]. Фрагменты книги представляют собой не только пример языковой игры в духе Л.В. Щербы (отсутствующее лексическое значение слов при сохраняющемся морфологическом значении флексий), но и – согласно музыкальной концепции романа – аналог «партитуры», записанной неправильными знаками. Содержание же фрагмента, «вчитываемое» филологически эрудированным персонажем, развертывает частотный в романе мотив инволюции культуры. Главный герой романа регистрирует эти изменения, испытывая жалость к «дому, в стенах которого прежде велись разговоры, смеялись прелестные женщины, обитали призраки, порожденные его воображением, – а теперь кипят свары, сохнет белье, сапоги стучат по паркету» [Быков 2004: 582]. Катализатором инверсии исторического времени становится именно орфографический сюжет: «Трубы проголосовали, дома не возражали, азбука покорно сдалась на растерзание, книги прыгнули в огонь, люди встали на четвереньки» [Быков 2004: 681].

Подобно музыкальной, орфографическая «партитура» не допускает произвольной перестановки элементов, поскольку неправильно записанная «нота» приводит к какофонии. Данный принцип Д.Л. Быков положил в основу критики реформ в орфографии: изменения в правописании,

письменности рискованны смещениями в ментальности и вместе с тем размывают ощущение реальности. Именно связь предмета и слова, его обозначающего, верифицирует ощущение реальности, тождественности окружающего мира: *хлеб* без *h* – не настоящий, *вера* без *h* – не настоящая. В данном случае денотат знака связывается с его ценностью, идентичностью, истинностью, а медиатором денотата, ключом к онтологическому и экзистенциальному содержанию знака является именно означающее, буква, соединяющая «концы и начала» культуры.

Так же, как музыка становится «мыльной оперой», площадным зрелищем, киноаттракционом, более соответствующими эстетическим вкусам пролетарской публики, легко девальвируется, лишается значения и ценности музыкальная символистская поэзия, «осмеянная и опошленная музыка сфер»: «вся эта музыка, гипнотизировавшая ваших родителей, а быть может, и вас, – сегодня никого уже не тронет, все приемы обнажены, торчат! Звукопись, сквозные «а» и «е», несколько искусственная музыкальность... а в целом – слово размыто, оно больше не значит!» [Быков 2004: 125]. Сфера музыкального профанируется и становится прикладной, обслуживая кинематограф, сельское хозяйство, власть. Потеря смысла представляет опасность и для искусства слова, и для оперного ритуала. Однако всякое упрощение «второй реальности» ведет к полной отмене культуры как таковой, к исключению всей духовной сферы. Прагматически избыточное сохраняет эстетически целесообразное в культуре. Чтобы радикально воспроизвести эту идею, Д.Л. Быков обращается к самому условному и громоздкому жанру музыкального искусства – опере – и вскрывает механизмы, действующие в случае разрушения культуры.

В современной литературе существует ряд текстов, названных именами свободных (циклических / вариационных) форм. Они представлены, прежде всего, *сюитами* Д.И. Рубиной [Рубина 2004], М.Н. Кураева [Кураев 1999], Е.С. Холмогоровой [Холмогорова 2002], а также «Вариациями» О.Н. Ермакова [Ермаков 2000]. В программном эпиграфе к своей

литературной *сюите* (ср. подобные объяснения к «Опере» Д.Л. Быкова) Е.С. Холмогорова приводит словарное определение данной музыкальной формы, допускающей включение разнородного материала: жанровых сценок, психологических портретов, сказочных образов, пьес-размышлений, шуток. При этом собственно текст Е.С. Холмогоровой нельзя назвать свободной формой, поскольку он достаточно жестко структурирован. Название *сюиты* дублирует номинацию фортепианной сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки». Ряд самостоятельных, не связанных друг с другом сценок разворачивается на фоне сквозного описания симфонического цикла М.П. Мусоргского. Комментарии к частям «Картинок с выставки» составляют музыкальную программу для каждой части литературного текста: «Гном» – «Вербная неделя» (о жизни малорослого горбуна Коли), «Старый замок» – «Поездка», «Тюильрийский сад» – «Игры», «Быдло» – «Письмо», «Балет невылупившихся птенцов» – «Школьный бал», «Два еврея, богатый и бедный» – «4-я урология», «Лимож. Рынок» – «Ложная ценность», «Катакомбы. Римская гробница» – «Самые длинные тени», «С мертвыми на мертвом языке» – «Агент № 0232», «Избушка на курьих ножках» – «Жили-были...», «Богатырские ворота» – «Поющий ветер». В *сюите* выстраивается интермедияльная триада: словесный текст апеллирует и к музыкальной пьесе М.П. Мусоргского, и к рисункам В.А. Гартмана, которые, как известно, послужили «программой» для сюиты М.П. Мусоргского. С помощью словесного развертывания «Картинки» Мусоргского наделяются актуальным значением, и Е.С. Холмогорова «переписывает» программу к музыкальному произведению. По нашим наблюдениям, опыт «Картинок с выставки» является практически единственным случаем линейной, последовательной ориентации писателя на конкретный музыкальный источник. В целом подобная «буквализация» интермедияльных связей для рассматриваемых текстов не характерна.

М.Ю. Звягина, рассматривающая авторские жанровые формы в современной прозе, обращается и к *сюитным* построениям в прозе

Д.И. Рубиной и М.Н. Кураева, причем, учитывая свободный характер данной музыкальной формы (ср.: «Как в музыкальной сюите чередуются инструментальные пьесы, так в произведении перед читателем проходит в виде эпиграфов вереница текстов разных времен и народов, представляющих собой вполне самостоятельные образцы, объединенные, тем не менее, волей автора в единый текст и отражающие его замысел» [Звягина 2001: 85–86]), не принимает во внимание литературный «генезис» некоторых музыкально-жанровых номинаций. Так, на наш взгляд, понимание специфики музыкальных жанров М.Н. Кураевым не основано на актуализации конкретной музыкальной формы и на воспроизведении мелодических закономерностей. Например, подзаголовок более ранней повести М.Н. Кураева «Ночной дозор» – «ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуботова» – имеет очевидный пародийный характер. Композиция повести представляет собой чередование частей – стилистически высоких лирических высказываний автора, предметом которых становится пейзаж петербургских белых ночей, и стилистически сниженного слова «лирического героя» – ночного сторожа-пенсионера, бывшего вохровца, который в одну из таких белых ночей вспоминает о своем прошлом. М.Ю. Звягина рассматривает *ноктюрн* М.Н. Кураева сквозь призму музыкальных аллюзий, содержащихся в подзаголовке. Между тем собственно музыкально-литературные аналогии осмысляются исследовательницей несколько буквально (например: «текст состоит из пронумерованных частей, которые сменяют друг друга, подобно тому, как в музыкальном произведении один инструмент или голос сменяет другой», монолог героя «подобен одинокому голосу мелодии на фоне аккомпанемента в ноктюрне» [Звягина 2001: 100]). Нам представляется, что кодом этой повести М.Н. Кураева является, скорее, не музыкальная форма ноктюрна (например, Ф. Шопена), а литературное произведение – повесть Ф.М. Достоевского «Белые ночи», причем в пародийной версии (содержанием монолога в «ноктюрне» становится не сентиментальная

история влюбленности, а воспоминания «бойца незримого фронта» о ночных задержаниях, арестах, обысках, допросах, приговорах, этапированиях, «профилактических мероприятиях», о порядках на зоне). То есть вставной текст контрастен по отношению и к пейзажному контексту, и к тексту автора-повествователя. Такая разбалансированность разных уровней текста, обусловленная комическими интенциями автора, позволяет включить повесть М.Н. Кураева в традицию прозы «сентиментального натурализма».

Столь же «литературоцентрична» и *сюита* М.Н. Кураева, которую можно спроецировать на роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В подзаголовке романа М.Н. Кураева «Зеркало Монтачки» (Роман в стиле криминальной сюиты, в 22 частях, с интродукцией и теоремой о призраках) содержатся два жанровых кода: детектив (жанр массовой литературы и кино) и сюита (музыкальный жанр). Детективная интрига основана на «визуальном сюжете» потери своего отражения жителями одной коммунальной квартиры и поиска злоумышленника, якобы похитившего отражения. В стилистике детектива выдержан образ рассказчика-повествователя – наивного сыщика, собирающего улики, идущего «по следам» персонажей (большинство глав строятся как личные «дела» обитателей «нехорошей квартиры»). Функция рассказчика (сыщика) состоит в высвечивании темного (тайного). Жанровая модель детектива имеет отношение к «сверхзрению» автора, который во вставных новеллах воссоздает универсальный историко-культурный фон расследования. Сверхзрение автора противопоставляется слепоте (физической либо метафизической) персонажей.

Детективный код профанируется, поскольку «дело» прекращается само собой: после свадьбы, проведенной в квартире, и смерти старого моряка-подводника зеркала вновь начинают отражать жильцов. Непредсказуемость, разрушающая строго детективный сюжет, связана с вторжением в конструкцию романа «сюитности»: «Все универсальные концепции, как мы могли убедиться, рассыпаются от своей ограниченности, не умея вобрать все многообразие и непредсказуемость жизни, развивающейся вольно и

прихотливо» [Кураев 1999: 219]. В данном случае «сюитная» форма аккумулирует принципы построения художественной прозы эссеистского характера (с теми ее признаками, которые мы отмечали в п. 1.2.2.). Вместе с тем «сюитность», понятая как «непредсказуемость жизни», оказывается построением, не связанным с искусством, культурными текстами.

Как пишет М.Ю. Звягина, «подобно пьесам в музыкальной сюите, каждая из которых имеет свой темп и характер, в сюите М. Кураева представлены герои, каждый из которых, в свою очередь, имеет свой темперамент, интеллект, характер. Зная с самостоятельности пьес внутри сюиты, читатель воспринимает такое представление героев как авторскую идею «самостийности» каждой личности, права каждой личности иметь собственную историю» [Звягина 2001: 106]. Действительно, композиция романа представляет собой серию содержательно не связанных частей, в которых повествуется о жителях коммунальной квартиры и их ближайших родственниках: учительнице в школе для слепых детей («По следам Екатерины Теофиловны»), реставратора, а потом хранителя коллекции зеркал Петропавловской крепости Аполлинария Ивановича Монтачки («Ускользящий город») и его брата-близнеца, сотрудника Музея истории религии и атеизма, а впоследствии аппарата уполномоченного по делам религии Акибы Ивановича Монтачки («По следам Акибы Ивановича»), бывшего подводника Алексея Константиновича Иванова («Иванов мечтал не отражаться»), матери и дочери Клавдии и Валентины Подосиновых, работниц швейной фабрики имени Володарского («Подосинова и нечистая сила»), медсестры Марии Алексеевны Жучковой («Внешне привлекательная Жучкова-Стребулева»), скрипача Михаила Семеновича Шубкина («Шубкин не виноват!»), второго мужа Жучковой, кладбищенского рабочего Григория Стрибулева («Гриша – из земли вышел...»).

Однако сюитность в «Зеркале Монтачки» является принципом не только центробежным (как об этом пишет астраханская исследовательница), но и центростремительным, цементирующим художественное пространство.

«Сюитная композиция» напрямую связана с центральным визуальным сюжетом и разворачивает следующие метафорические значения. Прежде всего, сюитный принцип, указание на который содержится в заглавии, имеет прямое отношение к разветвленной зеркальной метафорике романа. Мотив зеркала на микроуровне – указание на инструмент отражения, который на самом деле является эрзацем самопознания и не обеспечивает человеку глубокого проникновения в собственную сущность. Напротив, зеркало в романе осмысляется как инструмент с одной стороны, отчуждения, с другой стороны – защиты. Мифологическими параллелями в данном случае становятся миф о Медузе горгоне⁸ и миф о Нарциссе.

Однако нарциссизм персонажей нейтрализуется с начала романа (исчезновение зеркальных двойников героев), и они ищут правды о себе не в отражении зеркала, а в мнении других людей. На этом уровне сюита обозначает визуальную метафору коммунального сосуществования. Б. Гройс приводит мнение Ж.-Л. Нанси, согласно которому коммунальное является другой (темной, неконтролируемой) стороной коммуникации: «наш образ отчуждается от нас, и мы его больше не контролируем. В коммунальном другие имеют определенный избыток взгляда, избыток знания по сравнению с нашей собственной саморефлексией. Мое тело есть место этой утраты, этого поражения, где я оказываюсь в распоряжении Другого; мое тело есть место этого неконтролируемого образа», составляющего «темную сторону коммуникации» [Гройс 2003: 314]. Таким образом, коммунальное – это медиальная метафора, «бытие выставленности», «публичное бытие человека». Сюита М.Н. Кураева описывает именно такую ситуацию публичного, коммунального, всезнающего взгляда, который присваивает и распоряжается телом другого.

Фантастическое происшествие (исчезновение отражений) фактически позволяет проявить (материализовать) истинный статус коммунальных

⁸ Так, капитан Иванов, обороняясь от неприятельского корабля, наблюдает за ним с помощью цепи зеркал, «подобно Персею, рассматривавшему медузу в зеркале щита, полученного от Афины» [Кураев 1999: 139].

жителей, чьи отражения принадлежат «другим». Однако под «другими» здесь имеются в виду, скорее всего, не соседи по коммунальной квартире, а система государственного обеспечения тотального контроля над человеком. В эту систему включены все персонажи *сюиты*: и отставной сотрудник НКВД Бекбулат Окоев, и приглашенный работать в структуры госбезопасности Акиба Иванович Монтачка, и капитан-подводник Иванов, и гробовщик Гриша Стрибулев, в прошлом невинно осужденный по доносу собственной матери, и Екатерина Теофиловна – дочь репрессированного, которая вследствие этого вынуждена учиться только на дефектологическом факультете пединститута и впоследствии работать в школе для слепых детей. Сопrotивляясь тотальному контролю, некоторые из персонажей произведения формулируют свои оптические концепции, обыгрывая мотивы слепоты/зрячести не только в прагматическом, но и в метафизическом смысле. Так, иммунитетом против «стадного существования», которое вынуждены влачить в страшной скученности жильцы, является слепота: «у слепых иммунитет против стадных чувств, стадных представлений, стадных страстей и отношений» [Кураев 1999: 123].

На макроуровне зеркало в романе выступает метафорой многократно воспроизводящейся истории: «История нации... непременно симметрична, то есть несет в себе повторяющийся, и не один раз, рисунок, и если уж и изучать историю, так только для того, чтобы быть готовым за каким-то из ее поворотов встретиться с собственным отражением» [Кураев 1999: 191]. В понимании М.Н. Кураева российская история воспроизводит закономерности существования отдельного человека. Закономерно, что фигуры не отражающихся в зеркалах людей соотносятся с ничем не отражающими зеркалами – экспонатами Алексеевского рavelина, а пространство квартиры корреспондирует с Петропавловской крепостью, в которой исстари происходило «обращение живых людей в призраки». В целом история, произошедшая в квартире № 72, соответствует специфике российской истории, которая отличалась достижением «высокой эффективности методик

скорого обращения живых призраков в окончательных мертвецов или сумасшедших» [Кураев 1999: 250]. Сгущенной версией истории России, по мнению автора-повествователя, предстает история Петербурга. Таким образом, в понимании М.Н. Кураева сюитность, т.е. непредсказуемость исторического движения, компенсируется типологичностью последнего, т.е. предсказуемостью повторений. Утверждение о симметричности исторического узора позволяет связать макро- и микроконтекст прозаической *сюиты*. В свою очередь, «обращение истории вспять» (возвращение отражений жильцам, развоплощение призраков) в финале *сюиты* М.Н. Кураева не противоречит авторской концепции.

В «Зеркале Монтачки» осуществляется дезориентация читателя, основанная на игре массового / элитарного кодов: «текст» рассказчика связан с разворачиванием занимательного детективного, любовного сюжета, завершением которого является «happy end» – свадьба; авторский «метатекст» включает исторический (петербургский) сюжет, который содержит комплекс ритуально-мифологических мотивов и тяготеет к мистериальности (его завершение – смерть капитана Иванова). Визуальный «сюжет» включается и на «низком», и на «высоком» уровнях повествования, образуя разветвленную сеть мотивов («коммунальность» и паноптикон, ряд мифологических сюжетов о зеркале Гепеста, о Медузе горгоне, о Нарциссе).

Итак, важным знаком пограничного жанрового сознания в современной прозе является создание системы музыкальных жанров/форм. Понимание «музыкальных форм» в современной литературе модифицируется: вместо жанровой номинации, обозначающей намерение писателя воссоздать музыкальную форму, чаще мы имеем дело с жанровой номинацией как следом, знаком, отсылкой, с пародийной стилизацией жанровых языков либо только метафорической транспозицией музыкального содержания в визуальный план.

Контрапункт музыкальной номинации жанрового подзаголовка произведения и визуального наполнения текста в целом показателен для

рассмотренных произведений современной музыкальной прозы. Так, фотографические мотивы организуют роман М. Исаева, орфографический сюжет централизует пространство *оперы* Д.Л. Быкова, зеркальные построения унифицируют *сюиту* М.Н. Кураева. Думается, это соответствует общей интермедиальной концепции текстов, выходу за пределы бимедиального построения, а с другой стороны, обозначает отчетливую визуальную доминанту современной культуры.

В то же время характерно, что «память жанра» для таких текстов нередко включает и литературные формы, созданные в конце XIX–начале XX веков. Для *рапсодий* А. Евдокимова [Евдокимов 2002], К.Н. Балкова [Балков 2000], Б.И. Новосельцева [Новосельцев 1996] релевантна отсылка к рапсодии Н.С. Лескова «Юдоль», для *реквиемов* И.А. Кресиковой [Кресикова 2000], Л.С. Петрушевской [Петрушевская 2000] – к «Реквиему» А.А. Ахматовой, для «Тбилиссимо» В.А. Димова – к «Симфониям» А. Белого, для *оперы* Д.Л. Быкова – к новеллам И.Э. Бабея, для *сюиты* М.Н. Кураева «Зеркало Монтачки» – к «Мастеру и Маргарите» М.А. Булгакова, для *ноктюрна* «Ночной дозор» – к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи».

Музыкальность включается на уровне заглавия, на уровне лексико-семантической организации произведения, но в целом доля собственно музыкальных мотивов в прозе, обыгрывающих их на уровне номинаций, ничтожна, это наиболее поверхностный уровень метамузыкальной сферы.

2.3. Музыкальная автоконцепция современной прозы: «текст Баха»

Рассматривавшиеся в первой главе тексты И. Босха, Ф. Гойи наделяются функцией удвоения художественной реальности с помощью визуальных моделей. Таким способом литература вписывается в современную зрелищную культуру. «Текст Баха» в современной литературе,

напротив, наделяется продуцирующей, порождающей, креативной функцией.

И.С. Бах – фигура барочной культуры, обладающая огромной синтезирующей и экспериментальной силой. Переходность музыкального мышления композитора (от барокко к классицизму) обуславливает актуализацию в художественных произведениях о Бахе тех или иных сторон музыкального стиля его сочинений в разные историко-литературные эпохи. Так, новелла В.Ф. Одоевского «Себастьян Бах», входящая в философский роман «Русские ночи», начинается как биографический текст, написанный в соответствии с житийным канонem. Композитор предстает здесь классицистичной, статичной, консервативной фигурой, обеспечивающей сохранение традиции и служащей образцом молодому поколению музыкантов («он сделался церковным органом, возведенным на степень человека»). Однако достижение совершенства в музыкальном мастерстве не позволяет И.С. Баху-персонажу новеллы ощутить полноту человеческого бытия.

В XX веке, напротив, актуализируются динамические аспекты полифонической формы Баха. Последняя, в совершенстве отточенная И.С. Бахом, становится основой моделирования композиционных закономерностей прозаических произведений в историко-литературных трудах М.М. Бахтина. Рациональные принципы творчества Баха коррелируют с математическими методами, привлекаемыми при сочинении современной музыки (например, «стохастическая музыка» Я. Ксенакиса). Принцип движения фуг Баха полагается в основу развлечения интеллектуалов – «игры в бисер» – в романе Г. Гессе. Иозефом Кнехтом формулируется константы восприятия художественного мира классических композиторов: «Манера держать себя, выражением которой является классическая музыка, <...> стремится к одному и тому же характеру превосходства над случайностью. Жест классической музыки означает знание трагичности человечества, согласие с человеческой долей, храбрость, веселье! Грация ли генделевского или купереновского менуэта, возвышенная

ли до ласкового жеста чувственность, как у многих итальянцев или у Моцарта, или тихая, спокойная готовность умереть, как у Баха, – всегда в этом есть какое-то "наперекор", какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной веселости» [Гессе 2002: 50].

Константы музыкального мира Баха в позднейшей реинтерпретации оказываются подвижными оппозициями (классицизм – барокко, математическая выверенность его музыки, статичность – динамизм, религиозность и аскетизм – барочная избыточность, аналитизм – синтетичность и органичность, «гуманизм» музыкального мышления композитора, который предлагал своим ученикам рассматривать инструментальные голоса как личности, а многоголосное инструментальное сочинение – как беседу между этими личностями [Розенов 1911], – и дегуманизация, влечение к смерти и страх смерти «плодовитого» композитора). В эстетической рефлексии XX века И.С. Бах, с одной стороны, мыслится фигурой необыкновенной, творческой, обновляющей, возрождающей. С другой стороны, музыка И.С. Баха выступает мерой апокалиптизма, «воли к смерти», заката культуры.

К пародирующим вариантам «текста Баха» можно отнести рассмотренный нами роман «Сарабанда» М. Исаева, рассказ А.К. Жолковского «Бранденбургский концерт № 6», роман-мартиролог Ю.Н. Арабова «Биг-бит». В последнем прелюдия «старичка Баха», услышанная персонажем романа – П. Маккартни в исполнении Глена Гульда, одного из самых известных пианистов-интерпретаторов Баха в XX веке, в инверсированном виде становится основой для создания нового опуса: «Через несколько секунд в студию ворвались странные свистящие и атональные звуки. Как будто раскаленный пар вырывался из-под крышки кипящего чайника. Но в хаосе, тем не менее, чувствовалась странная нездешняя гармония» [Арабов 2003: 30]. Эксперименты Маккартни (который, как известно, под влиянием Баха использовал партию флейты

пикколо в аранжировке «Penny Lane») не находят поддержки у Д. Леннона, чей бунт против «Большой культуры» (например, кавер-версии сингла Ч. Берри 1956 года «Roll Over Beethoven», выпущенные «Битлз» и «Статус Кво») саморазрушителен. В романе Ю.Н. Арабова Д. Леннон, считавший себя Богом, отвергший музыку Баха (и всего «классического ряда» композиторов) и освободивший в голове «место для Абсолюта» с помощью виски и наркотиков, «высыхает, подобно ручью». Таким образом, в романе реализуется метафорический потенциал «водной» этимологии имени композитора (нем. bach – ручей).

Опыт рефлексии над музыкальной моделью мира И.С. Баха, содержится в повести О.Н. Ермакова «Вариации». Если в романе Ю.Н. Арабова музыка Баха представляется персонажам-нонконформистам наиболее внешним, очевидным, обязательным для изучения и потому отвергаемым слоем культуры, то в повести О.Н. Ермакова, напротив, имя Баха возникает в результате многочисленных вариаций, отслоения более поздних музыкально-стилистических напластований.

Музыкальная номинация повести О.Н. Ермакова «Вариации» содержит тематический и креативный коды, определяя, с одной стороны, предмет изображения, с другой – технику композиции сюжета, характера героя и повествования. Название повести О.Н. Ермакова «Вариации» актуализирует как свое частное значение музыкальной формы, так и общее значение: видоизменение какой-либо темы, мотива. В первом случае вариации – элемент художественного мира повести: герой – провинциальный музыкант Петр Виленкин сочинил среди других своих вещей фортепианную пьесу «Партита» в форме вариаций, которую должен был исполнять в Германии на Рейнском фестивале, чему помешала тяжелая травма руки. Во втором случае название повести обозначает принцип сюжетостроения: варьирование темы самоубийства, жертвы, которое осуществляется в двух проведениях. Первое проведение связано с движением к мысли о самоубийстве главного героя. Серьезная травма руки, которую получил Виленкин на дружеской ночной

пирушке в канун отъезда в Германию, – это самоубийство музыканта, музыкальной карьеры, обыгрываемое как «жертвоприношение» Дионису в разных музыкальных регистрах. Второе проведение разворачивает тему жертвоприношения как новый неожиданный сюжетный ход, в результате которого самоубийство совершает не композитор-неудачник, а Василий Логинович, отец его друга. Эстетически осмысленная, многократно варьирующаяся в повести несостоявшаяся жертва Виленкина маскирует трагический исход (самоубийство) Василия Логиновича, столь же искусно скрытый за внешней прочностью и земным притяжением, которые оказываются еще большей иллюзией, чем герметичный музыкальный кокон композитора.

Тема самоубийства культуры получает свое выражение в вариативной разработке мотива эволюции на разных уровнях структуры текста. В зачине повести этот мотив как аллегорический сюжет оформляет ряд звуковых образов, провоцирующих, в свою очередь, ряд соматических образов, в совокупности выстраивающих метафорический образный ряд. Пробуждение героя после пьяной ночи становится аллегорией эволюции человека и человеческой культуры: «и время и пространство <...> схлопнулись, – от этого хлопка Петр Виленкин и очнулся. Он осознал свое “я”, распостертое по кафелю» [Ермаков 2000: 56]. В хаосе неоформленных звуков – вновь *хлопок, треск, хрип, клацнуло* – доминирует меццо-сопрано, которое «пыталось что-то петь» – и «он встал на карачки <...> и, как доисторическое животное <...> поднялся на задние конечности, покачиваясь, безумно глядя прямо перед собой и видя прямо перед собой, на стене, чью-то мутную морду <...> Он распрямился, встряхнулся <...> В ушах вновь зазвучало "меццо-сопрано"» [Ермаков 2000: 57]. Далее, выбравшись из ванной, в которой он оказался запертым, герой вспоминает вчерашнюю встречу с другом детства Вержбиловичем, опрокинувшим его в «темные глубины» начала эволюции. «Хиппизм-анархизм» Вержбиловича, создателя «философской бомбы» из «творений кн. Кропоткина, Прудона плюс западная попмузыка», напоминает

столь же разрушительную музыкальную всеядность приятеля Виленкина Гарика, слушающего и «Всемирную банду Пульс Азии», и «С незапамятных времен» Б. Дилана, и концерт для скрипки с оркестром «Памяти ангела» А. Берга, и поп-музыку (Ф. Киркорова и О. Газманова) из соседней квартиры, и «Тристана и Изольду» Р. Вагнера, и грузинское многоголосье. Аудиокод масс-медиа (радио), который характеризует предпочтения Гарика, создает архитектурно-речевую параллель такому типу музыкального сознания (Вавилонская башня).

Еще одну «разрушительную» музыкальную вариацию демонстрирует мысленное сочинение самого Виленкина. «Смерть» автора-пианиста ведет к музыкальному хаосу или тишине в духе постмодернистских экспериментов «4'33''» Д. Кейджа. Друг Виленкина Гарик предлагает ему «сочинить что-нибудь в духе хлопка одной ладони» [Ермаков 2000: 66]. Однако композитор пытается мысленно сочинить нечто более сложное и претенциозное. Невозможность играть на рояле, то есть пальцами (тактильно) извлекать музыку, заставляет Виленкина напряженно вслушиваться в тишину парка и, пытаясь соединить карканье ворон, шелест листьев в целостное произведение музыкальной сонорике. «Метеосюита», складывающаяся в сознании Виленкина, начинается цитатой из Р. Вагнера («Золото Рейна»), далее следуют «этюды конкретной музыки: шлепки вороньего дерьма, железное уханье. Тяжкие похмельные воздыхания» [Ермаков 2000: 62]. Однако в такой аранжировке «трагедия» нивелируется до полуцирковой эпатажной акции; Виленкин называет конкретную музыку («и сокрушение виолончели, и погружение в бассейн с громкоговорителями – в "Водную музыку"») трюкачеством. Разрешение, которое получает «диссонирующий аккорд» в сознании персонажа, – музыка распада, опустошающая Виленкина (мотив «схлопнувшейся сферы»). Угроза распада исчезает, когда «в памяти еще пьяного Петра Виленкина как-то судорожно дернулись чьи-то пальцы и раздались звучные переливы "Ворот Альгамбры"». Но этот высший этап культурной эволюции означает и новый поворот вспять: «причины, по

которой прозвучал этот отрывок, заключалась в другом. Дословно *La puerta del vino* переводится как «Двери вина». И вчера он вошел в ворота вина» [Ермаков 2000: 59].

«Цитата» музыкального текста «Ворот Альгамбры» К.А. Дебюсси включает еще и культурологическую концепцию сюжета: «Виленкин собирался на Запад» – «чужой» путь эволюции культуры. «У Дебюсси ворота на Восток», – свой путь, на который разворачивает героя Ермаков, – к себе, к «отчизне»: «В деревню они въехали как бы через ворота <...> "Отчизна", – сказал Гарик» [Ермаков 2000: 67]. Но этот путь к национальным истокам культуры Виленкин не прошел до конца, вновь повернув вспять. Бегство Виленкина в деревню, «ближе к земле», ощущается им как погребение в склеп. «Близость к земле не умиротворяет, а отупляет. Здесь еще сильнее тянет зарыться в землю. Ибо с очевидностью <...> Все выступает. Вся бессмыслица, все равнодушие» [Ермаков 2000: 78].

Другая музыкальная ассоциация-вариация драмы Виленкина – концерт М. Равеля, написанный для пианиста П. Витгенштейна, потерявшего на фронте руку: «он тоже возвращался с какого-то фронта, с вечного суперборейского сражения» [Ермаков 2000: 60]. Разрешение две цитаты получают в наложении мотивов Дебюсси и Равеля: «В желчь обращается виноградная гроздь. Таковы суперборейские метаморфозы <...>. Известны эпитафии алкоголикам, погибшим на виноградном фронте» [Ермаков 2000: 61]. Продолжение этого метафорического ряда – образ рубца-траншеи на руке Виленкина, в которой прячутся «человечки во фраках и белых рубашечках» [Ермаков 2000: 69]. И далее следует абстракция метафоры. Взгляд музыканта – беспощадный взгляд на мир, в нем остыли «нормальные и любые чувства»: «люди ему представлялись единицами, структурами, похожими на проволочные фигурки, – силуэты двигались друг за другом, это было нечто вроде хоровода... Нет, хороводы в прошлом. А в настоящем одинокие кружения, одинокие коленца и па, жалкие и бессмысленные, над черным провалом. И взгляд Виленкина наезжал, как око телекамеры, на эту

черную бездну, – здесь он всегда останавливался» [Ермаков 2000: 70]. Сущность музыки описывается с помощью лексики, относящейся к области графики, телевидения, кинематографа. Графическая абстракция, составляющая «скелет» музыки, становится основным приемом музыкального экфрасиса в повести О.Н. Ермакова.

«Какофонический миг» ранения Виленкина (дионисийского жертвоприношения) воспроизводится в кинематографическом движении, которое повторяет музыкальное движение «Аполлона Мусагета» И.Ф. Стравинского: «Повороты, руки с фужерами вверх. Наклон головы – к тарелке. Шаги. Руки с фужерами – вверх. Речь Вержбиловича – движутся губы, слов нет. Пируэты сигаретных угольков. Курятся дымки. Черные чулки влево, вправо. Друг на друга. Вержбилович, смуглый, белозубый, с бутылкой. Рыжий режет хлеб. Руки с фужерами – вверх... И неизъяснимый, загадочный Апофеоз: течение крови, приготовление бинтов» [Ермаков 2000: 63]. Музыкальная аллюзия в данном случае – программа жертвоприношения. С помощью лейтмотива «руки с фужерами вверх» создается ритм фразы. Перевод музыки на визуальный язык – пародия на культ Аполлона (визуальное, упорядоченное), на самом деле являющегося дионисийской мистерией (музыкальное, стихийное, хаотическое). Совершая свой «проступок», Виленкин на самом деле подчиняется дионисийской прасущности музыки, наиболее полно реализует эту сущность (ср.: оргия, жертвоприношение). Он изменяет выхолощенному, стерильному «аполлоническому» существованию жены и тещи, обитающих в большой квартире с громадной библиотекой, собранием картин и античных бюстов в сталинском доме с колоннами. Сталинский амфир аполлоничен, Виленкин выламывается из этого «правильного» мира.

На том же уровне дается еще одна эксплицирующая мотив эволюции – инволюции культуры (от акустического к визуальному) вариация – музыкальный «сюжет» Петра Виленкина в жанре видеоклипа: «...вдруг он увидел эту эволюцию следующим образом: ничто – нога, отбивающая ритм

(уже в лакированной туфле), – симфонический оркестр <...>», в игре которого «хаос и тишина разрешились стройными сверкающими звуками» – потом «главное действующее лицо космогонических концертов вывалилось из сферы прихотливых звучаний и кануло в пучину бессмыслицы. Он почувствовал себя ничего не понимающей тварью» [Ермаков 2000: 77].

Альтернативным вариантом мотива становится мысль героя о том, не является ли самоубийственным жертвоприношением жизнь музыкой, в музыке: «Музыка, живопись – это все прорывы. То есть своего рода самоубийства? В концертном зале ты проваливаешься в черную дыру. Значит ли это, что можно окончательно туда попасть, перерезав вены?» [Ермаков 2000: 96]. Ответ героя отрицательный: в искусстве «прорывы в вечность» – это прорывы духа, не связанного с физической смертью, которая ведет только «в никуда», – «с жизнью кончается и вечность» [Ермаков 2000: 96].

Так, название повести «Вариации» разворачивает свои значения от сюжетной конкретики к философской абстракции, является кодом культурно-творческой саморефлексии автора, которая, в свою очередь, организуется в тексте по вариативному принципу. Повествование в повести Ермакова дается в форме солилоквиума – разговора героя с самим собой, передаваемого в несобственно-прямой речи; в такой форме голос автора и голос персонажа оказываются в диалогической позиции, так что серьезная саморефлексия героя корректируется иронической рефлексией автора, переходящей имплицитно в концептуальную саморефлексию последнего.

Центральное место в музыкальной семантике текста повести занимает особого типа экфрасис, в котором также варьируется эволюционно-инволюционный мотив динамики культуры. Это пример многослойного интермедиального экфрасиса, демонстрирующий механизм последовательного перевода информации с одного медиального канала на другой: инструментальная семантика звукового ряда симфонического «текста» А.Г. Шнитке («Кончерто гротто номер три для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра») переводится

в семантический ряд визуальных живописных образов, которым придана моторная динамика кинематографических образов; каждый медиальный ряд описывается словами, при этом слово выполняет одновременно несколько функций: перевода, семантизации (перевод предметного языка на язык символов), интерпретации, дифференциации каналов восприятия. Последняя функция особенно важна: экфрасис пытается сохранить интермедиальную структуру в восприятии читателя, подключая как его звуковую рецепцию номинацией инструментов (фигура за фортепиано, жалобы скрипок, клавесин наигрывает, вступает пианистка), так и зрительную, отсылая к жанровым образам картин – графика, живопись. При посредстве мелодии, исполняемой смертью, возникает «серебристый скелет графики», в котором угадываются контуры Венеции: «вдруг вырисовывается площадь, набережная, купола, дома, столп с крылатым львом, каналы, графика катастрофически оплотняется, в глаза бьет синева неба, вод, белизна и тяжесть куполов, зелень листвы, янтарь виноградной кисти в корзине, линия бедра под темной тканью» [Ермаков 2000: 69]. Цитата из «Времен года» А. Вивальди в опусе А.Г. Шнитке становится пародийной: «прекрасная изысканная мелодия в конце концов вырождается в ресторанный клавесинный мотивчик» [Ермаков 2000: 102]. Этот ход пародирования музыки прошлого может быть соотнесен и с «Петрушкой» И.Ф. Стравинского, в котором шарманка подменяет баховский орган. Пафосом экфрасиса в повести О.Н. Ермакова является желание автора передать магией всех искусств идею самоубийственной логики современной культуры в космогонической картине, где катастрофичная эволюция-инволюция культуры приобретает циклический характер.

В финале О.Н. Ермаков еще раз повторит эту музыкальную аллегория в скобках к новой вариации эволюционного мотива, в которой она как бы окаменеет уже в скульптурном образе: «в этой разомкнутой вселенной... Вивальди звучит почти глупо, издевательски (А.Г. Шнитке в своем апокалиптическом Концерто гротто номер три цитирует его “Времена года”,

и венецианская красота посреди обугленной и засыпанной пеплом земли на самом деле производит отталкивающее впечатление; <...> красота не спасает, а, может быть, даже губит мир)» [Ермаков 2000: 101–102]. Описание городской скульптуры льва с окурком в пасти – менее эпатажного варианта «LHOQ» М. Дюшана – представляет собой версию того же движения эволюции–инволюции культуры.

Наконец, последней вариацией того же аллегорического мотива является финальный архитектурный образ собора, в котором актуализируется, прежде всего, значение соборности как принципа организации повести в форме «вариаций». Утверждение принципа синтетизма в архитектуре собора замыкает в его пространстве все виды искусства, составляющие интермедialное поле повести О.Н. Ермакова. Точнее, пространство повести организовано по принципу палимпсеста (не гармонии, соразмерности, а наслоения, столкновения) разновременных, разнопространственных, культурных кодов: дворец пионеров, который раньше был купеческим особняком; концертный зал филармонии в бывшем здании Дворянского собрания; улица Карла и Маркса – бывшая улица Кирилла и Мефодия; архив – бывший костел; сад, заложенный в прошлом веке на месте плац-парадной площади, – черно-белая фотография, в которую входит Виленкин. Ассоциативные сопоставления объединяют природное и культурное: невесомые золотые толщи листьев – и желтую штукатурку тяжеловесного сталинского дома, арку дома – и лиру дерева, осыпающуюся штукатурку дома – и роняющие «кости» тополя. Более сложные ассоциации рождает подключение музыкального кода: «строгий и скорбный силуэт» клена-костела напоминает «что-то из сонат для скрипки и клавирина Баха»: «там поющий смычок чертит строгий рисунок в звенящих ржаво–золотых толщах» [Ермаков 2000: 101]. Концепция органической культуры, неявно формулирующаяся в финале повести, указывает на тенденцию к примирению персонажа с хаотической вселенной. Здесь, в финале, происходит собирание основных элементов «серии» вариаций и возвращение к «теме» в начале

текста.

Музыкальной метафорой накапливающегося внутреннего разрыва композитора, является «диссонирующий аккорд», развертывающий весь потенциал своих коннотативных значений. Герою предлагается альтернативное разрешение диссонанса: разрыв сферы «я» в небытие (самоубийство) или к Другому. Виленкин не реализовал ни того, ни другого варианта, выбрав третий: примирение с хаосом, бесконечное мучительное дление «какофонического мига»: «мы научились дышать хаосом. И ничего, легкие не разрываются» [Ермаков 2000: 94]. В сфере музыкальных ориентиров самоидентификации Виленкин чувствует себя обманутым Вивальди и Бетховеном. Мир такой музыки «слишком красив», замкнут, классически совершенен для дисгармонического века. Музыка Бетховена буквально вызывает клаустрофобию: «после нескольких глубоких, глубочайших вдохов вдруг начинаешь задыхаться» [Ермаков 2000: 94]. Мир, разомкнутый в хаос, становится более привычным обиталищем, чем музыкальные декорации. Вместе с тем, макротема «дления какофонического мига» в композиции «Вариаций» соотносится с тенденциями перехода музыки второй половины XX века от сверхкраткого к сверхдолгому времени [Холопова 2001: 450–451]. В повести О.Н. Ермакова представление времени предполагает понимание будущего в настоящем, прошлого в настоящем, настоящего как вечности (ничто, черная дыра). Вечность доступна разуму, безумию, самоубийству, искусству. Ток Времени – это бегство бесконечной фуги, а музыка – бегство или уловка, позволяющая не смотреть в черную дыру реальности [Ермаков 2000: 78].

Энтропии мира противостоит полет пчелы в доме Виленкина, который выстраивает новые связи в разрушенном мире и устанавливает отношения между давно знакомыми и поэтому невидимыми предметами. Перемещение пчелы по-иному расставляет акценты, и Виленкин сосредоточивается не на музыкальном варьировании своей личной драмы, а на живописном полотне. В экфрасисе картины Рембрандта «Синдики» обращается внимание на ее

темно-коричневый тон – цвет самой вечности, согласно взглядам О. Шпенглера. Эту же идею вечности воплощает музыка XVIII века. В сознании Виленкина именно органная музыка И.С. Баха становится ключом к символике картины Рембрандта. В данном случае уже не визуальный ряд обнажает инволюцию музыки после И.С. Баха (Л. Ван Бетховен, Р. Вагнер, А. Вивальди, К.А. Дебюсси, И.Ф. Стравинский, М. Равель, А.Г. Шнитке, Д. Кейдж), а напротив, музыка становится кодом живописи мастеров старой школы, обеспечивающим целостность видения. По контрасту с этим символическим пластом (Бах – Рембрандт – темный, глубокий тон – вечность) Виленкин выстраивает альтернативный ряд ассоциаций, сочетающий в едином движении к опустошению вечности высветление тона картин XIX–XX веков, «бессилие и ложь» послевагнеровской музыки.

Маршрут пчелы возвращает видимому смысл: «как-то странно всё озарялось полетом пчелы. Всё вновь приобретало глубину, звучание. Вещи виделись по-новому. <...> Только что все казалось Виленкину никчемным, мертвым. Но выходит, он сам был мертв среди ошеломляюще разнообразного мира» [Ермаков 2000: 80]. Вещи увиденные на фоне полета пчелы, превращаются в объемные объекты, обладающие глубокой исторической перспективой. Жужжание пчелы создает особую временную перспективу, особую оптику, в которой глобус кажется только вывернутым наизнанку яйцом. Но и зрение, даруемое пчелой, ощущается музыкантом как нечеловеческое, смертельное. Пчела, блуждающая в лабиринте сознания неподвижного человека, выступает как телесная реализация «постмодернистской чувствительности», в основе которой лежит модель «поэтического мышления».

Главная операция, которую производит персонаж, – обнажение автобиографического, исторического прошлого, отслаивающиеся топографические, музыкальные, живописные пласты которого и составляют «вариации». Этот процесс нельзя назвать стилизацией, пастишем, это, скорее, музыкальная археология. Источником позднейших исторических

преобразований для композитора является И.С. Бах: «он высится крепким седым каменным крыльцом посреди хаотичной вселенной; впрочем, крыльцом, никуда не ведущим: по обе стороны ничто» [Ермаков 2000: 102]. И Бах же спасает от разрушения, являясь знаком утраченной связи частей. В целом «текст Баха» в повести создается как апокалиптическое слово о разрушении мира, эмансипировавшегося от высокой музыкальной традиции.

«Текст Баха» включается в роман А.А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» не только на уровне названия либо одного из уровней метамузыкальной рефлексии героев, но захватывает все уровни структуры литературного текста: голосоведение, композицию, семантику, символику.

В своем опыте интермедиального синтеза А.А. Ким пытается «скрестить» жанры мениппеи, мистерии, сюиты, фуги, лирического очерка о русской природе и быте в стиле К.Г. Паустовского («мещерский» код) или В.А. Солоухина. Мениппейный принцип служит организации сюжета. Его содержанием является история сверходаренного японского ребенка, покинутого родителями на попечение английского аристократа-музыканта ЭЙБРАХАМСА, который позволил малолетнему пианисту исполнять сложнейшие вещи И.С. Баха, зная, что детские руки не выдержат чрезмерной физической нагрузки. Травма рук навсегда разлучила с музыкой ТАНДЗИ, заканчивающего жизнь в сумасшедшем доме, в то время как его заурядный, но счастливый брат РОХЭЙ становится наследником огромного отцовского капитала. Эта сентиментальная история разворачивается как некое судебное расследование обстоятельств трагедии, поиска виноватых и определения степени вины каждого из причастных к судьбе ТАНДЗИ.

Но суд совершается после смерти всех участников событий, наступившей по естественным причинам или вследствие токийского землетрясения, символизирующего высшую кару. Таким образом, сюжет строится по принципу мениппеи Лукиана «Разговоры в царстве мертвых», но вне смехового аспекта. Разговоры мертвых в романе А.А. Кима ведутся в серьезном драматическом тоне, что автор мотивирует утратой чувства юмора

современным человеком, «изменившим» Богу, который «создавал мир с улыбкой» и принявшим «на веру хмурюю серьезность Его врага» [Ким 2002: 8]. Эту регрессию человека от *homo ludens* до животного, не умеющего смеяться, олицетворяет в романе персонаж ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, бывший композитор и музыкант, ставший сумасшедшим на почве внезапной утраты чувства юмора. Однако, исключив смех из мениппеи, А.А. Ким придает серьезную многозначительность другим ее жанровым признакам: связь «с преисподней (и со смертью), со свободой духа и со свободой речи» [Бахтин 1965: 82]. Свобода духа и речи в мениппеях Лукиана проявляется в смешении авантюрных ситуаций и философских споров, конкретно-бытовых и фантастических планов изображения, в смещении пространственных и временных границ, в сочетании смешного и серьезного, стихов и прозы.

Нечто подобное мы видим в романе А.А. Кима: почти детективная история становится поводом для культурологических и нравственных рассуждений, бытовые сцены чередуются с библейскими, в спор с современниками вступают реальные лица прошлых веков (БАХ, ШЕКСПИР, ШАЛЯПИН), литературные герои (ОФЕЛИЯ, ГАМЛЕТ), библейские персонажи (АДАМ, ЕВА, ЭККЛЕЗИАСТ), мистические духи (АНГЕЛ МУЗЫКИ, ХДСМ – Хриплый Голос Старого Мастера), люди и грибы.

В центре спора персонажей – проблема миссии музыки и ее влияния на человека. Музыка, будучи интерсубъектным феноменом, в то же время не принадлежит никому: «если даже сотни музыкантов ее исполняют, а тысячи слушателей ей внимают, музыка является им, звучит, но всё равно она существует сама по себе и никому не принадлежит – ни музыканту, ни слушателю, ни самому композитору» [Ким 2002: 29]. Все: «композиторы, пианисты, валторнисты, грибы, серые и зеленые мхи, березы и сосны, голубое сияние неба, стекающее в лесные просветы» [Ким 2002: 83], – принадлежат ей, подчиняясь ее воле, как инструменты, и в то же время равны перед ней, как равны перед Богом. ЭЙБРАХАМС, адепт философии художественного отшельничества и аскетизма, творения искусства в удалении

от мирской суеты, в постоянном общении с одним только Богом, становится на путь гордыни и греха. ТАНДЗИ, который сначала предстает послушником обители ЭЙБРАХАМСА, превращается в жертву и теряет свой дар. ЭЙБРАХАМС с помощью музыки совершает величайшее зло, уничтожая человека, превзошедшего его в мастерстве [Ким 2002: 21]. Старый музыкант подменяет Бога Бахом, а молитвы музыкальными занятиями. Наказание за нарушение законов гармонии – полное музыкальное небытие. Оплакивая уничтоженного им же ученика, ЭЙБРАХАМС сравнивает себя с людьми, распятыми Христа [Ким 2002: 147].

Музыка И.С. Баха становится катастрофой для персонажа по имени ОБЕЗЬЯНА РЕДИН, который ради нее отказывается от сочинения додекафонной музыки и попадает в сумасшедший дом. Музыка, растущая из пустоты, – свидетельство распадающейся цепи времен. У ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА, создателя атональной симфонии «Прометей», «сердце осталось целым, неопаленным... я пропускал через себя умеренные, неразрушительные напряжения Божественного электричества» [Ким 2002: 125]. В малеровской симфонии уничтожается как композитор, так исполнители: «Когда всё смешивается, получается ничто» [Ким 2002: 163]. Противоположная концепция атональной музыки формулируется в метаметафорическом романе И.Н. Полянской «Прохождение тени». Телесно-музыкальная метафора в романе И.Н. Полянской становится метафорой исторической памяти сверхчеловеческого знания. В романе А.А. Кима такой коннотативный ореол окружает полифонию И.С. Баха. Записанная (мертвая) музыка разрушает окружающих («кто-то покончил с собой... Кто-то постепенно сошел с ума... А кто-то умер от большой совести» [Ким 2002: 157]). Записанную музыку И.С. Баха слушает сумасшедший ОБЕЗЬЯНА РЕДИН во время своих лесных прогулок. Музыка в данном случае – полное самозабвение, смерть и воскресение; бытие музыки истончается до вечного блаженства.

Другим способом построения романа являются некоторые жанровые

черты мистерии, на которые указывает авторский подзаголовок «роман-мистерия». Открывающий текст романа список действующих лиц обозначает два вида последних: «голоса и грибы», что отражает своеобразие произведения: повествование ведут голоса умерших, названные, как в драматическом тексте, но, в отличие от драмы, как бы не воплощенные, отделившиеся от тела и существующие независимо от физического лица. А реальными субъектами и объектами физического действия оказываются только грибы: они телесны, «мясisty», имеют цвет и запах, они «являются», группируются, слушают музыку и их собирают, обрезают, солят и едят «с чесночком, с уксусом...».

От жанра театральных площадных мистерий автор заимствует «интермедии». Но текст членится не на акты или сцены, а на главы, каждая из которых заканчивается интермедией. По ходу повествования «голоса» напоминают о том, что «играется мистерия». «ЭЙБРАХАМС. Вижу, кому-то не терпится выдвинуть некие обвинения и изобличить меня в этой мистерии...» [Ким 2002: 21]. Таким образом, А.А. Ким акцентирует в мистерии не театрально-зрелищный, а «голосовой», звуковой аспект, подразумевая аналогию с духовными ораториями И.С. Баха «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», в которых сюжет мистерии, переложенный на музыку, содержит некоторые эпические и драматические элементы.

Продолжая музыкальные аналогии, можно сказать, что если мениппея в романе представляет низкий эстетический модус в соответствии с нижним регистром органа, то мистерия – регистр высокого эстетического модуса. Любая бытовая ситуация «проигрывается» то в ироническом модусе мениппейной преисподней (языческие или демонические образы и мотивы), то в высоком регистре мистерии (мотивы и образы священного писания). Так, рождение десятимесячного младенца ГАНДЗИ, ставшее поводом для обвинения его матери в неверности мужу, ассоциируется, с одной стороны, с зачатием Данаи от Зевса, пролившегося золотым дождем: ГЭНДЗИРО, глядя на спящую МАРЮЮ, произносит слово «ручей» (Vach – Бах), от которого

родится великий исполнитель И.С. Баха. С другой стороны, сама Мароя склонна толковать свой случай как непорочное зачатие Мадонны. Сэр ЭЙБРАХАМС предстает и как Авраам, приносящий в жертву своего сына Исаака. Но в отличие от библейского патриарха, ЭЙБРАХАМС верил только в Баха, который, по его собственным словам, не был Богом и не мог отвести руку с «тесаком», занесенную на сына. Тесак, травма рук, сердечная рана – как атрибуты бессмысленного жертвоприношения – совпадают у О.Н. Ермакова («Вариации») и А.А. Кима, выражая общее отношение современной культуры к идее жертвенности (то же в повести А.В. Геласимова «Жажда»).

Судьба двух братьев – музыканта ГАНДЗИ и коммерсанта РОХЭЯ – также представлена в мистериальном плане историями Авеля и Каина, Иосифа и его братьев. Таким образом, в романе происходит, говоря словами Ю.М. Лотмана, «восхождение от кривляющейся кажимости мнимо-реального мира к подлинной сущности мировой мистерии» [Лотман 2001: 71]. То, что кажется случайным и недоказуемым в разговорах «царства мертвых», обретает последнюю непререкаемую истину в мистерии: новый Авраам, не верящий в Бога, убил своего сына; новый Иосиф – ИДЗАВА – не спас чудесный плод непорочного зачатия. Трагедия ГАНДЗИ – аллегория божественного творческого дара – это трагедия искусства, его «распятие» и закат, как это ощущает и выражает автор.

Еще один авторский музыкальный код к интермедиальной структуре романа содержит следующая реплика одного из «голосов»: «Расскажи про свою жизнь так, как ты ощутил ее, еще мало что понимая. Расскажи о ней, как ты воспринимал ее сердцем, а не разумом. И не старайся передавать рассказ о жизни именно в русской тональности: пусть прозвучит он в тональности Английских сюит Баха» [Ким 2002: 15]. Здесь, с одной стороны, очевидна попытка сформулировать иррациональную природу музыки, в отличие от рассудочного слова, способность музыки трансформировать чистые духовные сущности. С другой стороны, автор поясняет функцию

музыкальных названий глав: пять глав романа названы известными определениями знаменитых опусов Баха: 1. Английские сюиты, 2. Французские сюиты, 3. Двухголосные инвенции, 4. Хорошо темперированный клавир, 5. Бранденбургский концерт. Порядок названий глав отражает рост исполнительского дарования мальчика. В то же время музыкальная номинация каждой главы включает для посвященного читателя слуховой код: восприятие содержания главы в «тональности» обозначенного в названии опуса.

Кроме того, в музыкальном ключе релевантны параллели между композицией романа и музыкальной композицией. Так, в музыке И.С. Баха большое развитие получила полифоническая форма фуги, основанная на смене многократных имитационных проведений основной музыкальной темы интермедиями, то есть вставными эпизодами. Интермедии имеются в каждой части фуги – экспозиционной, развивающей, репризной. Интермедии образуют не только синтагматическую общность с тематическими частями, но и в парадигматическом разрезе – с предыдущими интермедиями. Таким образом, в фуге возникают «две относительно самостоятельные, действующие параллельно линии развития: линия, связанная с проведением темы, и линия интермедийного развития» [Чугаев 1975: 17]. Аналогично может быть интерпретирована композиция романа А.А. Кима: основная тема – «судьба ГАНДЗИ» – многократно проводится различными «голосами» в тексте глав и получает параллельную разработку в интермедиях. Комическое содержание интермедий синтагматически соотносится с темой главы (в пародирующем аспекте), а парадигматически образует самостоятельный сюжет (война грибов против людей). Серии вставных рассказов в каждой главе, очень косвенно связанных с основной темой (рассказ о «мохнatom мотыле» РАФАЭЛЛЫ, о родах в бассейне и пр.), создают аналогию с формой сюиты.

Наконец, сам текст романа А.А. Ким оформляет, используя, как в партитуре, символику письменных знаков – шрифтов. С помощью курсива он

выделяет авторское слово. Курсив становится, во-первых, знаком письма в отличие от «голосов» персонажей; во-вторых, знаком паратекста – по типу ремарки в пьесе; в-третьих, знаком текста повышенной семиотичности, в котором сосредоточены основные идеологические послышки авторской концепции культуры. Кроме того, курсивом выделены тексты интермедий как часть паратекста.

Таким образом, музыкализация прозы на формальных уровнях осуществляется А.А. Кимом посредством имитации текста драматического произведения или партитуры «голосов» в кантате, оратории; посредством композиционных аналогий с полифонической формой фуги или с жанром сюиты (серийность и калейдоскопичность вставных рассказов, имеющих косвенное отношение к основной теме), или с вариациями (например, варьирование образа ХДСМ в различных сюжетных ситуациях и нравственно-психологических версиях от дыхания Баха, сэра Эйбрахамса до дьявольского духа сомнения в душе художника).

Проблема интермедиального перевода содержания музыкального произведения в литературу решается в романе А.А. Кима путем тотальной визуализации звукового ряда. Такое решение автор мотивирует специфической особенностью некоторых музыкантов «видеть музыку», которой он наделяет своего героя ТАНДЗИ. Причем «видение музыки» он сравнивает не с неподвижными картинами живописи, а с более близким к музыке по своей «динамической», временной природе кинематографом: «... Помимо этого внутреннего кино для каждого, кто жил на свете <...>, мне доступно было еще и нечто особенное – я видел музыку. *Скачет горным ручьем по каменистым уступам. Стремительно летит над самой землей, повторяя ее немыслимые изгибы узкой дорожки, с двух сторон поросшей зелеными кустами*» [Ким 2002: 28]. «Зримой музыкой» называли романтики XIX века архитектуру, создавая архитектурные экфрасисы в литературных произведениях и подчеркивая в них общность двух видов искусства – архитектуры и музыки как неизобразительных, нефигуративных. А.А. Ким

игнорирует этот принцип музыки, полностью замещая музыкальный звукоряд фигуративным изображением. При этом ищет основание интермедиального синтеза в другом направлении, активно развивавшемся романтиками – музыка и лирическая поэзия как эмоционально-выразительные виды искусства. В связи с этим особое значение в прозе получает лирический, сентиментальный пейзаж как выражение эмоционального состояния человека, то есть в функции музыки. Именно такие романтические, лирические, нередко мистифицированные пейзажи русских грибных лесов составляют вторую ведущую тему романной полифонии. Первую начинает «клавирный» голос ТАНДЗИ, затем вступает голос ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА – «валторны» с ее «романтическими», «гулкими» звуками, «напоминающими лесное эхо». Как эхо, вторая тема постоянно из главы в главу сопровождает первую. Причем тема ТАНДЗИ бесконечно дробится на отдельные варьирующие ее голоса, тогда как грибная тема валторниста развивается одним его голосом, монолитным фоном, который к концу романа все больше оплотняется, расширяется и поглощает первую тему: роман заканчивается «видением»: ТАНДЗИ, собирающий вместе с ОБЕЗЬЯНОЙ РЕДИНЫМ белые грибы в русском березовом лесу. Видения грибной охоты призваны передать в лирической медитации всю гамму эмоций (вплоть до «Грибных кошмаров») ностальгирующего музыканта-эмигранта: сумма его утрат растет – утрата чувства юмора, семьи, додекафонических композиций, родины, наконец, разума – и завершается апокалиптическим итогом повествователя: он «пропадал вместе со всей своей страной и ее березовыми лесами, навеки затерявшимися в глубинах его меркнувшего сознания, с гармонической музыкой Баха, прослушанной во время его долгих грибных охот через наушники маленького японского магнитофона» [Ким 2002: 124]. Прослушивание музыки Баха во время всех лесных блужданий героя является интермедиальным кодом: музыка – это элемент художественного мира и знак контрапункта, указывающего, что визуальный ряд есть

инобытие, иносказание, перевод музыкального ряда. В этом смысле звуко-зрительный контрапункт в романе А.А. Кима ближе всего из современных медиа-жанров к технике так называемых Relax Video: тексты классической музыки монтируются с параллельным видеорядом на определенную тему природы: океан, лес, космос и пр. Функцию музыки как средства релаксации постоянно подчеркивает автор по ходу развития действия на разных уровнях обобщения: «вся гармоническая музыка Европы, включая и творения Баха, исходит из Христа и Его учения. <...> МУЗЫКА приносила весть о Спасении» [Ким 2002: 147].

Напряжение звуко-зрительного контрапункта в пейзажах поддерживает музыкальная метафорика. Музыка является спасением для ТАНДЗИ, которого АНГЕЛ МУЗЫКИ погружает «в плавную темно-синюю волну опуса из "Английских сюит"» или сажает «на порхающее облако куранты "Французских сюит"» [Ким 2002: 99–100].

Полифоническая музыка выступает коррелятом скитаний ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА по лесу в поисках грибов: «я уже вне времени и безнадежно брел по неизвестным лесным углам, продолжая слушать баховские опусы. И волны их пассажей выносили меня иногда к далекой деревне Петрово или, кружа, как щепку, в потоках фуги, выбрасывали к железнодорожному полотну у станции Сотниково» [Ким 2002: 50]. Грибы сопоставляются с музыкальными инструментами. Шляпка гриба уподобляется «литавре» [Ким 2002: 55]. Белые грибы громадны, как контрабасы [Ким 2002: 123]. Важна фоносемантика названий грибов: груздь – слово грузное и здоровое, скрипучее, как сам гриб. Ядовитые грибы, напротив, не «звучат»: на сатанинском грибе видна печать сатаны, бледная поганка напоминает череп, призрак мертвой женщины [Ким 2002: 84]. Эти видения соединяются в ГРИБНОЙ КОШМАР. Накаты белых грибов – волны хоровой фуги в «Мессе си минор», каждый долгий поход в лес – концертная сюита задыхающегося от полноты любви камерного оркестра. Созерцание грибной поляны под звуки сарабанды из второй части «Французских сюит» размывается

ощущением текущего времени, которое не щадит ни живых, ни мертвых (ср.: водная семантика имени И.С. Баха). Грибные урожаи – предвестники голода и мора – спасают от смерти, от уничтожения. Любовь к музыке И.С. Баха объединяет людей и грибы: «Есть какое-то глубокое духовное сходство между музыкой СЕБАСТИАНА БАХА и сбором грибов в русском березовом лесу» [Ким 2002: 167].

В парадоксальном сопряжении музыкального мира И.С. Баха и «грибной страсти» персонажей романа–мистерии есть намек на «Египетскую марку» О.Э. Мандельштама. Ср.: «Когда сотни фонарщиков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера дизелей, снимая целые вывески пожарных тактов, – это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартами рвется в атаку – это тоже Бетховен... Вот черепахи, вытянув нежную голову, состязаются в беге – это Гендель. Но до чего воинственны страницы Баха – это потрясающие связки сушеных грибов» [Мандельштам 1990: 73–74]. Сложно судить, насколько случайна либо «запланирована» аллюзия прозы О.Э. Мандельштама. Если предположить последнее, роман А.А. Кима представляет драматургическое развертывание иррационального ассоциативного ряда повести «Египетская марка».

Развертывание вегетативной (грибной) метафоры осуществляется в музыкальной сфере. Семантика плодородия, плодovitости грибов соотносится с необыкновенной творческой и сексуально-производительной плодovitостью И.С. Баха. Грибница – это еще и метафора подсознательного, подземного начала творчества, хаоса – «сора», из которого «растет» гармония произведений искусства. Кроме того, грибная семантика (ГРИБНОЙ КОШМАР) служит современной психоделической интерпретацией романтической концепции безумия гения. Всё содержание романа может быть прочитано как «видения» ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА, «одурманенного» грибами, как «радения» шамана, опившегося грибным

настоем, обеспечивавшим «эффект космизации пространства и установления связей между космическими зонами» [Топоров 1987: 336]. В этом плане «Сбор грибов...» связан с современной психоделической литературой («Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня» В.О. Пелевина, «Мифогенная любовь каст» П. Пепперштейна и С. Ануфриева, «Каширское шоссе» А. Монастырского, «Укус ангела» П. Крусанова и др.) [Гланц 2001].

На более отвлеченном уровне метафора грибницы в романе А.А. Кима указывает на ризоматический принцип построения художественного текста (Ж. Делез). В этом смысле кодовой фигурой в романе является БОРХЕС и подразумеваемый образ «сада разбегающихся тропок». Поэтому логичным оказывается рассмотрение романа в рамках постмодернистской парадигмы. Не случайно, что роман А.А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» был воспринят в критике как симулятивный текст, предлагающий конгломерат известных постмодернистских мотивов. Ср. ироническую аннотацию романа, данную А.С. Немзером: «японские, английские и русские музыканты; сумасшедший дом; мистическая детективность; война грибов и людей; мещерские запахи; утраченная любовь, вечное одиночество и неизбежный, как дембель, конец света – куда ж без него» [Немзер 1998 а: 161]. Но ризоматическая модель у А.А. Кима является внешней формальной модернизацией модели романтического двоемирия: прагматическому банальному бездуховному миру новой буржуазии противостоит в романе «Сбор грибов...» мир искусства, природы, творческого безумия.

Компенсацией мира разорванных связей является изощренная структура текста, сплетение мотивов, выстроенная метафорика. В тексте романа музыкально-грибная метафора получает непосредственное графическое выражение. Имена всех персонажей романа (голосов и грибов), набранные прописными буквами, создают сетку, матрицу. Внутри этой матрицы каждое имя отсылает к слову, развернутому в репликах. Имена составляют узловые точки (грибы) в дисперсной структуре текста. Разрастающаяся ткань переплетающихся голосов уподобляется грибнице.

Голосовое, акустическое пространство – партитура для оркестра, в которой партии выстраиваются как взаимодействующие друг с другом линии-нити в громадной грибнице.

Метафорически-контрастная вариация грибницы в романе – индустриальная, урбанистическая метафора города-чрева. Мегаполис с множественными дорожными линиями-нитями, разъединяющими жителей, контрастен по отношению к органической грибнице.

Метафора корня на композиционном уровне в романе выступает в качестве компенсации деструктивных мотивов, представленных на внешнем фабульном, сюжетном уровнях художественной структуры (разрушение семьи, разрушение отношений учителя и ученика и т.д.). Происходит разложение сюжета и конструирование сферы сверхсмыслов, символики. Это манифестирует процесс смены парадигм современной культуры.

В целом музыкальная доминанта в интермедиальной системе прозы О.Н. Ермакова и А.А. Кима служит выражением иерархии видов искусства, верхнюю ступень которой занимает музыка, а ее Абсолютом является И.С. Бах. «Текст Баха» в рассмотренных произведениях формируется как на наиболее поверхностных уровнях литературного текста (заглавие текста либо его частей), так и на глубинных (лексико-семантических, символических). Соответственно в первом случае способ введения мотивов, связанных с личностью и музыкальным наследием И.С. Баха, коррелирует с симулятивными тенденциями в современном художественном мышлении, а во втором случае включение данных мотивов обозначает момент философско-музыкальной рефлексии персонажа, свидетельствует о попытке подключения писателя к «тексту» высокой культуры с целью легитимации собственного эстетического статуса в дисперсном культурном континууме.

2.4. Музыкальная метафорика в современном романе

Современная проза тяготеет к метафоризму. Нужно отметить, что существует проблема приоритетного функционирования метафоры и метонимии в разные историко-культурные эпохи. Ж. Лакан разграничивал метафорический язык символического мышления и метонимический – реалистического. В матрице И. Хассана культура модерна называется метафорической, тогда как постмодерн тяготеет к метонимии. Между тем точка зрения И. Хассана не находит поддержки у Ж. Деррида и Ж. Делеза. Н.Б. Маньковская, комментируя взгляды Ж. Деррида о метафоре в культуре постмодерна, отмечает: «Специфика постмодернистской метафоры заключается в ее превращении в квазиметафору, метафору метафоры внутриметафизического характера. Отлив предполагает повторяемость, внутреннюю множественность метафоры, становящейся "катастрофически-катастропической". Отступление отступления, постмодернистский метафорический бум связывается с галактической структурой текстов, отдалением письма от философии и его сближением с живописью, кинематографом, музыкой, ритмом. Постмодернистское письмо строится на асимметрии читаемого и видимого, оно пронизано лучами живописи, фильм – его рентгеновский снимок» [Маньковская 1994: 40]. Метаметафора (изображение изображения) вытесняет мимесис, что является знаком вторичности современной культуры. И метафора же – попытка синтетической деструкции реальности, ее монтажного пересоздания в соответствии с видением автора. Предел метафоры – «саморазрушающийся артефакт» (Н.Б. Маньковская). Наряду с живописью и кинематографом, музыка может быть одним из коррелятов подобной металитературы, формирующей интермедиальную структуру повествования.

К такому типу прозы принадлежит, например, роман «Прохождение тени» И.Н. Полянской, а также в некоторой степени повесть «Берлинская

флейта» А.Н. Гаврилова. В «Прохождении тени» мы можем проследить фактически уникальный опыт «метафорического дисбаланса», когда синтетическая ткань текста преимущественно и принципиально центонна, о чем свидетельствует и музыкально-метафорическая аналогия романа с «Симфонией тысячи участников» Г. Малера, упомянутой повествователем в романе.

Как правило, такая интермедиальная модель возникает в уникальной и не столь распространенной в современной литературе «лирической прозе», восходящей к «Египетской марке» О.Э. Мандельштама, «Петербургу» А. Белого.

Критика безоговорочно отнесла «Прохождение тени» [Полянская 1999] к так называемой «музыкальной прозе». А.С. Немзер в достаточно общих выражениях говорит о его музыкальной композиции [Немзер 1998 а: 177]. Помимо описания музыкальной тематики романа, были предприняты попытки определить музыкальную форму, лежащую в основе композиции романа. В критических работах и публикациях исследовательского характера обращает на себя внимание разнообразие музыкально-жанровых дефиниций и несогласованность в определении конкретного музыкального протожанра текста. Так, М. Ремизова усматривает в романе принципы «*симфонии* [курсив наш – А.С.], где равноправно развиваются несколько независимых сквозных тем», связанных между собой только фигурой героини [Ремизова 1998: 7]. Однако далее критик оговаривается, что, несмотря на музыкальную тематику, «противоестественная немusическая повествования» является конститутивной чертой романа. То есть проблематизируется сама сфера музыкального в прозе И.Н. Полянской: при очевидной перенасыщенности художественного текста музыкальными отсылками сомнительной остается его «музыкальность», понимаемая, видимо, как тенденция к «гармонизации» формальных уровней текста. М.П. Абашева усматривает музыкальные аналогии на сюжетном уровне как *полифоническое* развертывание двух сюжетных линий, одна из которых связана с семейной историей главной

героини, а вторая – с историей слепых музыкантов [Абашева 2000: 206]. Однако такое толкование достаточно упрощенно и не соответствует сути «полифонических» отношений в литературе. А.А. Михалева заявляет, что «И. Полянская пишет роман, похожий на *сонату* даже по композиции» [Михалева 2002: 84], но никак это положение не обосновывает.

Таким образом, ни в одной из критических статей интуитивно определенный музыкальный принцип организации текста романа (симфонический, полифонический, сонатный) не получил развернутой аналитической интерпретации, и поэтому употребление музыковедческих терминов само по себе осталось метафорическим. Думается, что разрешение проблемы музыкальности романа И.Н. Полянской предполагает не параллели с «готовыми» музыкальными формами, а реконструкцию индивидуальной авторской модели литературно-музыкального синтеза.

Прежде всего, отметим, что музыкальный код романа не является единственным: предметом описания, как и языком описания, становятся также литературные тексты, театральные постановки и альтернативные визуальные тексты кинематографа, живописи, фотографии. Но только музыка наделяется функциями метатекста, создает общий контекст романа не только на тематическом, но и на ассоциативно-метафорическом уровне.

Проза И.Н. Полянской может быть определена как «литература во второй степени» (Ж. Женетт), что указывает на «метадиегетический» характер ее письма и означает, что многие сюжетные положения, образы и мотивы ее первого романа имеют литературный, музыкальный, кинематографический генезис. Целью И.Н. Полянской становится, говоря словами Р. Музиля, «показать людей, сплошь составленных из реминисценций, о которых они не подозревают».

Например, судьба отца героини – советского ученого, трудившегося в лагерной «шарашке», – повторяет историю персонажей романа А.И. Солженицына «В круге первом», повести Д.А. Гранина «Зубр». Кроме литературных ключей, автор предлагает музыкальный ключ к характеру

отца – «бетховенско-вагнеровского героя».

«Сценарии» произведений литературы, музыки и театра организуют также жизнь матери, для которой спектакль по пьесе Г. Ибсена «Нора» стал руководством в семейной жизни, а любовь к музыке композиторов-романтиков она переносит на пианиста – их интерпретатора – Андрея.

Имя бабушки – Тамара – отсылает и к поэме М.Ю. Лермонтова, и к опере А.Г. Рубинштейна. И когда в детстве героиня романа под впечатлением от оперы Рубинштейна в бреду произносит имя «Тамара», окружающие думают, что она зовет бабушку, с которой еще не знакома [Полянская 1999: 72]. Ход ассоциаций в сознании героини при прослушивании «Демона» – любимой оперы отца – программирует ее собственную судьбу: «Я представила себе отца, отпускающего меня в мою судьбу, в неизвестность, в безграничный мир с такой же тревогой и кротостью, как и старый князь. Он слишком стар и слаб, чтобы научить меня, чересчур доверчив, чтобы оградить от демонов мое сердце...» [Полянская 1999: 256]. Вслед за предательством дочери отцом, в соответствии с сюжетом оперы и поэмы, следует встреча с человеком, воплощающим инфернальное начало. Так, героиня, составляя впечатление об исполнении своим сокурсником Коста музыки собственного сочинения, проводит литературные аналогии с лермонтовским «Демоном»: «Играя, он весь сгрудился над клавиатурой, как Демон над душою Тамары» [Полянская 1999: 224]. Эта пластическая композиция будет воспроизведена в финале романа в сцене соблазнения.

Инверсия сюжета предательства представлена в судьбе Ольги Ивановны, которая отказывается от своего отца, признанного врагом народа, чтобы исполнять партию Тамары в опере А.Г. Рубинштейна. Предательство она оправдывает служением искусству, но искусство не принимает таких жертв: Ольга Ивановна теряет голос [Полянская 1999: 257]. Те же коннотации сопровождают описание музыкального мастерства Регины Альбертовны, которая гениально имитирует технику игры знаменитых пианистов, тем самым нивелируя собственную творческую

индивидуальность. Регина Альбертовна, которая «летела как стрела, попадающая в яблоко, но в то же время была сконцентрирована на себе, как зерно внутри этого самого яблока» [Полянская 1999: 79], олицетворяет слепоту предельного погружения в искусство в ущерб «живой жизни». И.Н. Полянская, таким образом, исследует и моделирует образ культуры как тотальной системы, отчуждающей культурного индивида от естественного бытия и замыкающей его во вторичном пространстве.

Автор делает акцент на «программности», симулятивности действий героев романа, жизнь которых представляет собой «разыгрывание» литературных, драматургических, музыкальных (оперных) «сценариев». В ответе на анкету немецкого критика и переводчика Томаса Виндлинга И.Н. Полянская говорит: «Мой первый роман "Прохождение тени" – книга о незрячих инвалидах и о людях с неразвитым духовным зрением. <...> Некоторые герои книги полагают, что они являются творцами истории, науки, искусства, будучи слепым орудием мнимых величин и производных шаблонов. Вещь (войны, революции, тоталитаризм, чувства) разлучена со своей истинной причиной, корни которой уходят в духовное зрение каждого, и герои ориентированы на множество посредников, квалифицированно поставляющих обманки или симулякры (литература, философия, идеология и пр.)» [Полянская].

Автор постоянно подрывает иллюзию мимесиса, замещая его диегесисом, который представлен, во-первых, как перволичное повествование – рассказ героини, образующий автобиографический нарратив. Последний является тематическим ядром, стягивающим в целостность разрозненные нарративы-сателлиты (истории отца, матери, бабушки, Андрея, каждого из четырех слепцов и т.д.). Во-вторых, диегесис романа оформляется как внутренний нарративизированный дискурс – спор героини с самой собой, «овнешняемый» в ее спорах с персонажами-оппонентами. Предмет спора – искусство-человек-судьба. Этим предметом обуславливается третья функция диегесиса: воспроизведение не «вещи»

(денотата), а культурных языков ее описания, в плену которых находятся нарраторы. В то же время авторская стратегия направлена на разоблачение жизнетворческих и культуротворческих амбиций героев и основным инструментом идентификации, перерастающей в самоидентификацию, самопознание главной героини, является метафора.

В одном из интервью прозаик определяет свое отношение к изображаемому как «дешифровку на уровне фрагмента», «изготовленным методом бесконечного вскрытия вещи в самой себе», и последующего «сшивания» одного метафорического куска с другим [Полянская 2002: 252–253]. Материалом для метафорического развертывания становятся перцептивные коды восприятия зрелищных – изобразительных и неизобразительных искусств. Целостная форма романа И.Н. Полянской организуется в отчетливом соположении мира зримого и незримого – «мира с заживо содранной кожей зрелищности». Соответственно система персонажей дифференцируется на музыкантов – «слепцов» с абсолютным слухом и немюзикантов – с абсолютным зрением, но «глухих», неспособных слышать и понимать друг друга. Только главной героине даны и абсолютный слух, и зрение, она служит проводником, «поводырем» для тех и для других, и в попытке соединить оба аспекта мира, восстановить утраченную полноту перцепции она обретает «духовное зрение», позволяющее ей выйти из «тени» – тени заблуждений – к истине и свободе.

«Прохождение тени» – название романа – основная централизующая художественный мир метаметафора. Метафорический потенциал концепта «тени» то реализуется буквально в конкретных положениях: затмение солнца в начале романа, тень-тьма как форма существования четырех слепых музыкантов – то раскрывается, «дешифруется» в собственно риторическом плане повествования: «тени прошлого» – воспоминания героини; тени в платоновском смысле – это культура, искусство: копии копий, призраки призраков – и человек, существующий в «тени культуры» – «пещере символов» (герои романа); наконец, – тень заблуждений главной героини,

которая «проходит», сходит, как пелена с глаз, открывая, размыкая ее мир и мир романа в новое истинное, то есть «затекстовое» – реальное существование.

Интермедиаальная метафорика романа базируется на взаимодействии визуального ряда зрительных образов и аудиального ряда музыкальных образов. Так, в начале романа параллельное развитие визуального мотива – «затмения солнца» – и музыкального мотива – распавшегося детского хора – порождает концептуальную метафору энтропии мира. Кроме того, распавшийся хор – это метафорическое выражение креативной логики нарратива: «хоровой» монолит текста имплицитного автора-повествователя и выделившийся из него «корифей» – герой-повествователь; в свою очередь, «хоровое» равноправие и единство «голосов» и судеб в повествовании главной героини – и «солирующие» партии «рассказов» об отдельных персонажах. Таким образом, композиция текста приобретает далекую аналогию с музыкальным произведением. Но едва ли имеет смысл искать прямое соответствие с какой-либо жанровой формой музыки, повторяем, литературный текст может быть только метафорой музыкального текста на базе общелогических принципов текстостроения.

Взаимодействие визуального и музыкального образных рядов осуществляется в романе И.Н. Полянской не только в технике параллельного монтажа, как в рассмотренном выше случае, но и по принципу звуко-зрительного контрапункта. В этом случае создается ярко выраженная метафорическая стилистика, характерная для романтического нарратива, что имеет важную смысловую функцию. Так, одно из детских воспоминаний героини содержит описание зимнего ландшафта, величие которого передается посредством музыкальной метафоры. Последняя мотивируется тем, что красота ландшафта вызывает в сознании девочки гармонические созвучия симфонии П.И. Чайковского «Зимние грезы», которые «озвучивают» и «одухотворяют» видимый материальный мир: «Домик завис меж вершин сосен, с них струилась голубая высь, как мелодия флейты на

стушеванном фоне скрипичного тремоло жемчужно-серого, скорбного неба. Вот альты переняли у флейты эту мелодию, сделав обзор с высоты вышки необыкновенно отчетливым. В группе деревянных – гобоя, кларнета и фагота – промелькнул тревожный мотив метели, завивающейся вокруг игрушечных домиков внизу, – и сменился мерным, убаюкивающим ритмом в струнных, в высоких корабельных соснах, которые стояли, как огромные якоря, и не давали пурге унести наш поселок. <...> И вот снег поглотил голубые тени, отбрасываемые деревьями; все мотивы вдруг поменяли окраску, поселок окутали валторны сумерек, и по домикам внизу, как длинное дыхание арфы, пробежали зажегшиеся в окнах огоньки. Колыбельная смолкла на чуть слышном пиано-пианиссимо, и тут, точь-в-точь как в "Зимних грезах", последовало причудливое скерцо <...> я действительно услышала "Цвели цветики", грянувшее из лебедевского коттеджа» [Полянская 1999: 61–62]. Наиболее полный суггестивный эффект этот фрагмент, как и подобные другие в романе, будет иметь для *музыкально компетентного* читателя, который действительно и «слышит» «Зимние грезы», и «видит» пейзаж, вполне идентифицируя свое впечатление с впечатлением героини. Для *литературно компетентного* читателя восприятие будет ограничено эстетическим эффектом искусства риторики. Однако кроме эстетической функции, музыкальная риторика, как уже говорилось, развивает идеологический подтекст романа. И название музыкальной пьесы, и проекция ее «гармонии» на окружающий мир служат метафорой искусства как иллюзиона, заслоняющего реальность: пространство прекрасной естественной природы заключает противоестественное существование узников лагеря, местом обзора оказывается караульная вышка. Объяснением «грез» героини является «романтическая фаза» ее возраста.

Так же калейдоскопическая композиция сюиты Р. Шумана «Карнавал», составленная из сценок, танцев, масок, женских образов, музыкальных портретов, создает в романтическом сознании рассказчицы образ улицы, на

которой живет бабушка: «Один дом здесь ходил буквой "г", как шахматный конь, другой рождал вдруг комнатку, буквально висящую в воздухе, не учтенную ЖЭКом и выпавшую из его амбарной книги, как "ять" из алфавита. Клетушки, голубятни, боковушки с скрипучими переходами. Дома находились в вечном росте, ремонте, перестройке. По вечерам дома перекликались ученическими звуками фортепиано, баянами, скрипками – наш квартал отличала ничем не объяснимая музыкальность» [Полянская 1999: 102–103]. «До-мажорная прелюдия Рахманинова в сорок тактов» – уже более серьезный музыкальный аналог драматических разговоров героини с матерью: «Она никогда не заговаривает первой, но и не уклоняется от моей попытки завязать беседу. Ее молчание не окрашено тональностью, то есть, как мне кажется, мама всегда находится в одном и том же состоянии духа, которое я бы определила как *собранность*» [Полянская 1999: 210–211]. Но как показывает дальнейшее повествование, взрослые персонажи – отец, мать, Андрей, Ольга Ивановна – этой романтической фазы не преодолевают, оставаясь во власти иллюзий, внушенных искусством. И героиня, взрослая, овладевшая музыкальным мастерством, заполняя все свое душевное пространство музыкальными образами, не способна иначе «читать» жизнь своих родных и близких, кроме как «истрепанную партитуру». Музыкальные мотивы генерируют в ее сознании воспоминания о скитаниях семьи, о ссорах отца и матери, сопровождавшихся музыкальным аккомпанементом, заполнявшим комнату, порождая иллюзию единства ее обитателей: «Но как бы ни рознились наши взгляды и наши впечатления, мы едины хотя бы потому, что даже вещи в нашем доме пропитаны музыкой. <...> Бахрома скатерти, на которой выткан золотисто-зеленый гарем с персиянками, повторяет ритмический рисунок интродукции к "Шехерезаде". Хрустальная люстра в граненых раскатах проносит прощальное ариозо Лознгина» [Полянская 1999: 29–30]. Музыка подспудно готовит катастрофу, разделяющую отца и мать (отношения с Андреем Астафьевым).

Агрессивные музыкальные метафоры все более получают тенденцию к

«метаглобализму», другой стороной которого на риторическом уровне является нарастание синэстезии. Метафорическое представление об эпохе, поколении, времени разворачивается в описании характерных ритмико-мелодических ходов. Образ нового века создается из музыкальных впечатлений: его начало ощущается «бурей безумных, надрывных, какофонических аккордов». Смена культа личности Сталина политической «оттепелью» также находит музыкальный эквивалент: «железную поступь натасканных на завоевание звуков размывал стихийный лирический поток, которым вдруг оказались, как пламенем, охвачены все города и веси, старый хлам отжившей свое гармонии закружило в бешеном водовороте песенной лирики» [Полянская 1999: 35].

Снижение высокого пафоса музыкальной метафорики, ее «отелеснивание», овеществление представлено в описании кулинарного мастерства одного из слепых музыкантов – Теймураза, для которого эта деятельность замещает творческий процесс: «Что-то неуловимо музыкальное было в беглости его пальцев, когда он крутил долму, точно исполнял Ганона или этюды Черни, добиваясь уму непостижимой техники, я не успевала разворачивать и разглаживать виноградные листья, когда он, начинив их фаршем, скручивал крохотные голубцы» [Полянская 1999: 85]. Работа Теймураза с тушками мертвых кур описывается как мастер-класс аккордеониста-виртуоза: «пальцы его были деловиты и отчужденны. Они как будто наигрывали рассеянно какую-то музыкальную фразу, одну за другой, но только это были не клавишные, не духовые, не струнные, это была неподвижная плоть, в которую он старался вдохнуть вторую жизнь» [Полянская 1999: 85–86]. Музыка становится языком описания процедуры телесного разъятия. Так же скептически оцениваются опыты сочинения музыки самым «гениальным» из учащихся музучилища слепым – Коста. Слепота музыкантов приобретает иносказательное значение слепоты духовной (Коста готовится исполнить варварский акт кровной мести).

И главная героиня к финалу окончательно осознает, что, несмотря на

абсолютный слух и безупречную музыкальную технику, она не способна «вдохнуть жизнь» в мертвые звуки: не она, как следует истинному творцу, властвует над музыкой, а музыка властвует над ней. Но это «прозрение» становится шагом к освобождению из-под ее власти. Героиня покидает музыкальное училище и – вместе с ним – мир «слепых» в буквальном и переносном смысле.

Музыкальная доминанта в риторике повествования обусловлена не только сферой занятий повествовательницы, но и медиальной концепцией автора, согласно которой другие способы восприятия и описания действительности, по сравнению с музыкой, представляются ненадежными. Рассмотрим один из многих и достаточно показательный пример.

Героиня романа в тесном общении со слепыми пытается опробовать свойственные им способы мироощущения, но, уже готовая принять мировосприятие слепцов, основанное на тактильной верификации реальности, она остро ощущает не столько ограниченность перцепции, сколько ее недостоверность. Так, результатом долгого и трудного освоения – осязания слепыми дома Ольги Ивановны стало представление о нем как о хорошо благоустроенном, уютном и надежном жилище. Напротив, зрячей гостье достаточно одного беглого обзора, чтобы увидеть вместо уюта случайное собрание тяжелых и нелепых устаревших предметов, несущих разрушительный след истории. Непосредственные данные осязания корректируются показаниями зрения. То, чего не видят слепые, под взглядом героини становится материалом для безжалостной дешифровки. Всё, что составляло тактильное единство, визуально представляется случайным собранием знаков, отсылающих к разным контекстам. Изображённые на плюшевом ковре трофейные гончие «с подпаленной в берлинских пожарницах шерстью», старинный громоздкий буфет, «вытащенный...из помещицкой усадьбы», шторы пурпурной ткани, «какой прежде обивали революционные гробы в спектаклях сталинских лауреатов», закрытый ситцевыми шторками портрет отца Ольги Ивановны – крупного партийного

работника, сгинувшего в лагерях, – все это не просто визуальные знаки места и времени, а знаки судьбы, в несостоятельности которой не хотела бы признаться Ольга Ивановна. В этом смысле «оптика» обладает не меньшей агрессией, чем «акустика». Не случайно визуальная метафорика создает в повествовании образно-смысловой ряд, параллельный музыкальному.

В начале романа, как мы показывали, – это параллелизм метаметафор затмения солнца и распавшегося хора. В эпизоде первой встречи главной героини со слепыми музыкантами, знаменующей новый поворот в ее судьбе, смысловое ядро образует «яблочный» мотив, развертывающий целый веер интермедийных коннотаций. Слепые ощупью собирают упавшие на землю яблоки, которые нельзя съесть сразу («Ведь сказано было – немывыми не есть! Их опрыскивали» [Полянская 1999: 13]), что актуализирует библейскую коннотацию запретного плода. Героиня неслышно подходит к месту действия, еще не зная, что перед нею слепцы, поднимает яблоко и с громким хрустом надкусывает его. Коннотация «вкушение запретного плода» является приемом предварения последующих событий (развитие любовных отношений с Коста). Кроме того, в данной сцене закодирован древнегреческий миф о Елене Троянской, соотносящийся с любовной фабулой произведения (соперничество слепцов за прекрасную женщину). Однако кроме литературных ассоциаций, образ яблока создает звукозрительный контрапункт: звук хруста яблока сопрягается с визуальным (офтальмологическим) значением глазного яблока. Актуальным смыслом в данной ситуации является агрессивность звука и зрения, перед которыми слепцы оказываются совершенно беззащитными, неспособными «почувствовать» присутствие «чужого»: взгляд неосязаем, а звук обманчив: хруст яблока они принимают за действие одного из своих. Осознав это, героиня в дальнейшем отказывается от «бесстыдного разглядывания» беззащитных слепцов.

В разоблачении агрессивной природы оптики особенно значима история Хильды – парализованной девочки, которая компенсирует свою

неподвижность игрой в зеркала. Цепочка зеркал, которую выстраивает Хильда, – «ее связка глаз». Сплетая зеркальную паутину, она ловит в нее объект, находящийся в недоступной для ее взгляда точке пространства. Направление оптического «прицела» указывает звук (дыхание «жертвы», шелест юбки). В результате «объект» поиска ощущает себя беззащитным, «бесправным отражением». Свое предельное выражение идея всепроникающей разрушительной природы паноптизма, умноженной техническими усовершенствованиями, находит в кошмарных сновидениях героини: рисунок дождя на окне превращается в «стремительное роение лейкоцитов под микроскопом» и размножающимися во взаимном дурном пространстве небесными телами [Полянская 1999: 236]. «На моих глазах отслаивалась кожа, расплетались волокна мышц, лопались жилы, рушилась кость, сквозь которую проступало другое лицо, новая маска, потом другое...» [Полянская 1999: 212]. Меняющаяся плоть одержима идеей распада. Обобщающим здесь становится причудливый образ человеческого глаза как зловещего цветка, «корни которого устремлены вглубь, они расщепили атом» [Полянская 1999: 184].

Таким образом, визуальная метафорика романа, подобно музыкальной, развертывая свой семантический потенциал, стремится к метаглобализму: невинная сцена поглощения яблока (глазного яблока) как запретного плода может быть теперь интерпретирована и как проникновение человеческого глаза в темные глубины микро- и макрокосмоса, и как погружение человечества во тьму духовной слепоты, угрожающей апокалиптическими последствиями (слепота – конец света).

Вместе с тем, автор не дает забыть, что одним из действенных катализаторов этого процесса является искусство. В сфере искусства соединение агрессивной энергии визуального с агрессией акустического создает тот же эффект, что и «расщепление атома». Метафорическим выражением этой идеи является в романе творчество Андрея Астафьева – театрального художника, «материалом» для эскизов которого становится

музыка. Андрей расчленяет, монтирует тело живой мелодии, разделяет его на фрагменты – побочную тему одной из моцартовских сонат, несколько тактов восходящих секвенций в финале «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова, мелодию «Арлезианки» Ж. Бизе, арию Папагено из «Волшебной флейты» В.А. Моцарта. Следующий этап работы заключается в переведении, транспозиции музыкальных образов из звукового регистра в живописный. Работа Андрея осуществляется в том же ключе, что и деятельность кинорежиссера, использующего музыку в своих целях, приспособляющего ее к своему замыслу, так же как Брамса приспособляют к пожиранию устриц, а Бетховена – к пальбе из револьвера [Полянская 1999: 160]. Вариант Андрея – лишь чуть более эстетизированный способ насилия над музыкой, в результате чего неожиданно возникают синэстетические – «мелодически осязаемые» визуальные образы. «Плащ его Джульетты Капулетти раздували, как парус, «фанфары тревоги» Берлиоза <...>. Глумов, скособочив подвижную физиономию, как бы насвистывал начало арии Папагено». Мелодия «Арлезианки» скрывается во взгляде роковой женщины Надежды Монаховой из «Дачников» [Полянская 1999: 165]. Умерщвляя живые ткани поэзии и музыки, Андрей высвобождает энергию смерти, которая оборачивается против самого творца: Андрей кончает жизнь самоубийством.

Искусству формальных разъятий и технического монтажа И.Н. Полянская противопоставляет искусство гармонии, то есть связи, «сплетения»; источник такого искусства не в технологических инновациях, а в человеческом сердце: «Сердце человека развязывает узлы исторических событий и сплетает разорванные ткани бытия ... сложными симфоническими ходами огромного оркестра, "симфонией тысячи участников", как у Малера. Да, сердце – оркестровая яма, в нем, как пчелиный рой, гудит музыка, все инструменты, которых когда-либо касалась наша мысль, продолжают звучать и после того, как дирижер убрался со сцены, так что становится ясным: время и место для музыки не играет никакой роли...» [Полянская 1999: 133]. Только такое «сердечное» искусство способно обрести абсолютную свободу.

Оно, как дух, витает, где хочет, вне «времени и места», не властвуя над свободой других.

И.Н. Полянская пытается разрешить конфликт между тоталитаризмом культуры и жизнотворческой свободой индивида, возрождая идеи эстетической философии романтизма и символизма, родившиеся на почве кризиса рационализма, экспансии прагматизма и технического прогрессизма.

Музыкальная доминанта в иерархии искусств романа И.Н. Полянской также соответствует эстетическим предпочтениям романтиков. В новую эпоху кино музыка выполняет подчиненную роль, являясь составной частью «зрелища»: «Музыка вместе с целлулоидной лентой накручивается на валик кинопроекторов» [Полянская 1999: 160].

Кинематограф, расчленяя мир на фрагменты и осуществляя отбор наиболее «репрезентативных» отрывков с точки зрения предпочтительной идеологии, искажает картину реальности и ее смысл. Неоднозначно отношение автора к слову, поставленному на службу идеологии в тоталитарном государстве. Автор испытывает недоверие к Логосу как хранителю безусловных ценностей, музейному конструкту, становящемуся вещью. В романе И.Н. Полянской в «музей» объединяются мертвые, овеществленные, отработанные, разобранные на цитаты и жесты конструкты искусства и литературы. Критика вещи в романе И.Н. Полянской, презрение к вещам сосуществует с утверждением музыки как идеальной и единственной «духовной» альтернативы конкретному, вещному миру. В романе «Прохождение тени» музыка признается высшей формой в иерархии искусств, однако и сама музыка неоднородна, являясь и знаком распада, и обозначением нового типа связности текста.

Интермедиаальный синтез в романе И.Н. Полянской осуществляется, главным образом, на семантико-риторическом уровне, образуя интермедиаальную метафорику, в которой сосредоточен культурологический концептуальный комплекс романа. На этом основании можно считать роман метаметафорой, если принять формулировку М.Н. Эпштейна, который в

«Тезисах о метареализме и концептуализме» определяет метаметафоризм (метареализм) как «новую форму безусловности, открытую по ту сторону метафоры, не предшествующую ей, а вбирающую ее переносный смысл. <...> Метареализм – это реализм метафоры, метаморфозы, постижение реальности во всей широте ее превращений и переносов. Метафора – осколок мифа, метареалия (метареалистический образ, единица материальной поэзии) – попытка восстановления целостности» [Эпштейн 2000 б: 114].

В романе «Прохождение тени» писатель не открывает новой действительности, но создает возможность увидеть мир через различные каналы коммуникации. Для этого используются коды восприятия разных видов искусства – слух, зрение, обоняние, осязание, слагаемые в словесную голографию. Все это позволяет охарактеризовать роман как интермедиаальный палимпсест, составленный не только из цитат, но и визуальной и музыкальной метафорики. Письмо, сращивающее, заживляющее швы, становится единственной возможностью синтеза.

2.5. Выводы к главе II

Интенсивное проникновение музыкальных мотивов в современную прозу свидетельствует о культурологической рефлексии интермедиаального плана. На «верхнем» слое интермедиаальных параллелей (заглавие) эксплицированы коммуникативные установки автора, апеллирующего к определенной читательской аудитории. На глубинных уровнях текста сфера музыкального сосредоточивается в области лексической семантики (Б.В. Фальков, В.А. Димов); воссоздания логических закономерностей музыкальной формы (Д.Л. Быков); именной композиторской мифологии (М. Исаев, А.К. Жолковский, О.Н. Ермаков, А.А. Ким); музыкальной метафорики (И.Н. Полянская). Обратим внимание, что в отличие от визуальной прозы, автоконцепция которой представляет собой именно

биографический текст персонажа, соотнесенный с биографией художника, в музыкальной прозе такой жесткой обусловленности не существует. По сравнению с «визуальной» прозой музыкальная проза отличается более разработанной метафорической системой. Метафоризм художественных текстов в постмодернистской культуре не замкнут в сфере художественного дискурса: он является характеристикой стиля так называемого «поэтического мышления», истоки которого лежат в прозе О.Э. Мандельштама, М.А. Булгакова и Б.Л. Пастернака. Обратим внимание, что при соотнесении литературного произведения с той или иной музыкальной формой, как правило, обнаруживается альтернативная литературная форма, появление которой относилось к предшествующей синтетической эпохе и, таким образом, современная литература осознает преемственность по отношению к литературе реализма и модернизма, причем выбор коррелирующего литературного произведения характеризует стилевые установки авторов.

Отметим, что бóльшая медиализация литературных произведений (то есть включение мотивов теле-, радио-, рекламного рядов) происходит в тех текстах, в которых представлена визуальная медиадоминанта. Парамузыкальные тексты характеризуются большей герметичностью, происходит отторжение кода масс-медиа.

Визуальные / акустические приемы в музыкализованной прозе используются, прежде всего, как дополнительный способ смыслообразования. Графические эксперименты встречаются, например, в повести М.М. Чулаки «Анабасис», в романах А.В. Королева «Эрон», «Человек-язык», Д.Л. Быкова «Опера» и др. Графические решения в художественном тексте важны для А.И. Солженицына, который говорил о необходимости шрифтовой игры в «Красном колесе». Скос текста по диагонали, разные шрифты и регистры букв применяются как дополнительное средство акцентировки определенных авторских интенций, мелодики текста.

Заключение

Интермедиаальная эстетика является новым этапом развития идеи синтеза искусств, неизбежно возникающей в историко-культурные переходные эпохи (барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм), то есть в эпохи, когда «резкое возрастание степеней свободы по отношению к реальности делает искусство полюсом экспериментирования. <...> Художник сосредоточивает силу искусства в тех сферах жизни, в которых он исследует результаты увеличения свободы» [Лотман 2001: 129]. «Момент взрыва – одновременно место резкого возрастания информативности всей системы» [Лотман 2001: 22], которая осуществляется за счет разрушения жанровых, родовых границ. Литература повышает свою семиотичность за счет других видов искусства. Интермедиаальность – одно из последствий этих процессов.

В диссертации разграничивались понятия ‘текст’ и ‘медиа’ (медиа). ‘Текст’ (*лингв.* связная последовательность знаков) предполагает операции конструирования / порождения, означивания, разрушения (деконструкции). Постструктуралистская деконструкция текста может осуществляться как имманентно (нарушение логической связей), так извне (с помощью механизмов интертекстуальности). Открытие смысловой множественности и незавершенности значений текста, интертекстуальной игры создает предпосылки понимания текста, включенного в систему коммуникации. Таким образом, ‘медиа’ – один из аспектов понимания текста. Мы можем следующим образом реконструировать эволюцию определений артефакта как художественного целого в теории литературы и культуры XX века: от произведения к тексту (Р. Барт), от текста к медиатексту, от культуры к медиакультуре. Понимание медиатекста взято нами из теории массовой коммуникации, в которой оно ограничивается текстами средств массовой информации (печатных / графических, звуковых, экранных /

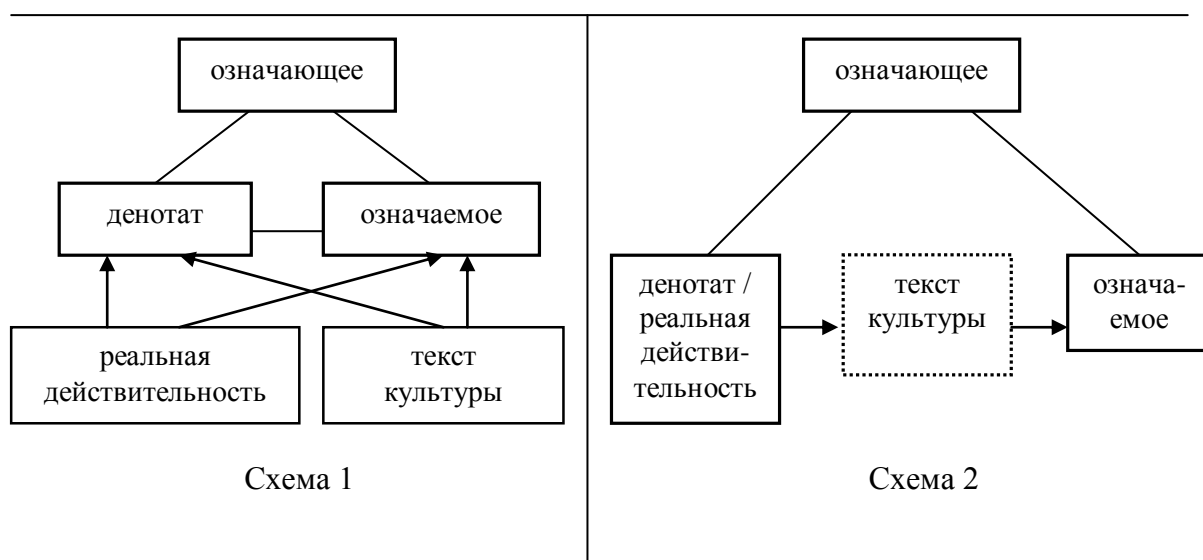
аудиовизуальных либо визуальных). Понятие медиатекста разрабатывается также в педагогике, используется в теориях медиаобразования (media education), изучения медиа (media studies), медиаграмотности (media literacy), целью создания которых является развитие критического мышления у потребителя масс-медиа⁹. В диссертационном исследовании мы производили семиотическую интерпретацию медиаконпонентов (как средств массовой информации, так и искусств как медиа) в современной прозе для выяснения того, каким образом художественная литература интегрируется в медиакультуру.

В ситуации кризиса логоцентризма вследствие развития технологии масс-медиа неизбежной является необходимость самоопределения литературы как вида искусства. Здесь мы можем говорить о нескольких интермедиальных стратегиях такого самоопределения. Во-первых, самоутверждение литературы как наиболее универсального вида искусства, способного имитировать в слове любые другие виды искусства (Ю.В. Буйда, Д.Л. Быков, М.А. Вишневецкая, Н.В. Горланова и В.И. Букур, В.А. Димов, Б.В. Фальков и др.). Во-вторых, усиление позиций литературы в опоре на зрелищные виды искусства: удвоение «зрения» писателя за счет описания зрительных образов живописи, графики, театра и кино, расширение, таким образом, информативно-коммуникативного поля литературного текста (А.В. Геласимов, А.В. Королев и др.). В-третьих, поиск общности литературы с музыкой, основанный на романтическом понимании духовной сущности искусства, является способом самозащиты высокой литературы от экспансии массовой продукции и деструктивных тенденций современной культуры (И.Н. Полянская, А.А. Ким, О.Н. Ермаков). В-четвертых, интермедиальность может, напротив, означать стремление писателя включиться в эти деструктивные течения радикального постмодернизма (М. Исаев, А.К. Жолковский, Ю.Н. Арабов).

⁹ Медиаобразование//Российская педагогическая энциклопедия. Т.1/Гл. ред. В.В.Давыдов. – М.: Большая российская энциклопедия, 1993. – С. 555. Федоров А.В. Медиаобразование: история, теория и методика. – Ростов: ЦВВР, 2001. – 708 с. Шариков А.В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. – М.: Изд-во Академии педагогических наук, 1990. – С.50-51.

То есть в интермедиальном плане можно разграничить в современной прозе тенденции к деконструкции / распаду и к реконструкции / объединению арт-контекста. В первом случае (в соответствии с принципами деконструктивистской критики) разрабатывается проблема дифференциации и конфликта разнонаправленных семиотических тенденций, принципов, сконцентрированных в рамках одного текста. Во втором случае живописные, музыкальные и пр. реминисценции имеют функцию создания целостного унифицированного эстетического пространства. Другое дело, что в большинстве случаев интермедиальные компоненты (цитация, репродукция как прямой перенос композиционного строя) не являются нейтральными по отношению к словесному «окружению», что реализуется в конфликтарности, к примеру, музыкальной формы и литературного содержания или (условно) бытового и эстетического (что может ощущаться читателем как насильственная эстетизация).

В современной прозе по сравнению с литературой романтизма или авангарда изменяются способы включения интермедиального коррелята в художественный текст. Трансформируется семиотическая структура интермедиальных отношений. Так, если в традиционной семиотической схеме равноценным денотатом знака (образа) может быть и реальная (бытовая) действительность, и тексты культуры (схема 1), то в интермедиальной схеме денотативное содержание, включающее в себя отрезок «реальной действительности», означается с помощью культурных текстов, изоморфных денотату (схема 2). Например, в романе М.А. Булгакова



«Мастер и Маргарита», ярком примере конструкции «текст в тексте», по словам Лотмана, «первый субтекст» (московский первичный текст нейтрального уровня) наделяется реальными денотатами, то «относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет» [Лотман 2001: 70]. В романе А.В. Королева «Быть Босхом» одинаково достоверными признаются и первичный (бишкильский) и вторичный (босхианский) тексты, однако на определенном этапе признание достоверности всех историй о Босхе, представленных в романе, позволяет совершить подстановку, в результате которой босхианское (квазиисторическое) становится метатекстом бишкильского (реального). С действием этих же тенденций мы имеем дело в романах Ю.В. Буйды «Город Палачей», «Ермо». Таким образом, вымышленный полуфантастический сюжет превращается в субститут реальности, тогда как в романе М.А. Булгакова фантастическое аннигилирует реальное, но не выступает его метакодом. Первичный и вторичный субтексты герметичны, их переключение обозначено четкими монтажными стыками, тогда как в современном романе вставной текст имеет тенденцию к ассимиляции с текстом первого уровня.

Кроме того, отличие некоторых произведений современной интермедиальной прозы от синтетической прозы романтизма и авангарда предшествующих эпох заключается в попытках наделять искусство (главным образом, изобразительное) прикладными функциями: терапевтическими (М.А. Вишневецкая, А.В. Геласимов), педагогическими (Н.В. Горланова, В.И. Букур). Такие интенции обозначают тяготение писателей к стилистике неосоцреализма.

Перспективы исследования связаны с расширением корпуса текстов, привлекаемых в интермедиальных исследованиях. Это может быть осуществлено путем увеличения как списка рассматриваемых авторов (В.П. Аксенов, А.Г. Битов, В.Н. Войнович, Д.А. Гранин, М.А. Палей, В.О. Пелевин, Л.С. Петрушевская, В.Г. Сорокин и др.), так и отдельных интермедиальных «метажанров», например, современной «визуальной

прозы». Обширный корпус текстов современной «визуальной поэзии» (Дм. Авалиани, В. Барского, С.Е. Бирюкова, А.В. Бубнова, К. Кедрова, И.А. Пахомова, А.В. Сен-Сенькова С. Сигея, В. Шерстяного, А. Сурикова, А. Очеретянского, Е. Нецковой, которые обращаются к жанрам анаграммы, акростиха, палиндрома) уже достаточно полно исследован [Бирюков 1994, Сигей 1991, Schmidt 2000: 302–338]. В прозе Д.Л. Быкова, А.А. Кима, А.В. Королева, М.Н. Кураева, А.И. Солженицына, М.М. Чулаки использование графического «заппинга», шрифтовой динамики заслуживает отдельного исследования, поскольку в этом случае происходит акцентуация конструктивной стороны прозаического текста.

Визуальная и музыкальная автоконцепция современной прозы строится на вовлечении в контекст имен художников и музыкантов переходных эпох: от средневековья к Возрождению (Босх, Брейгель), от классицизма к романтизму (Гойя), от барокко к классицизму (Бах). В перспективе намечается расширение словаря персоналий искусства, актуальных в современной интермедиальной прозе (например, текст Дали или «режиссерский текст» с именами Эйзенштейна, Феллини, Дзиги Вертова).

Кроме того, перспективы связаны с созданием более гибкой типологии интермедиальности. На наш взгляд, традиция отдельного рассмотрения взаимодействия литературы и музыки, литературы и живописи, литературы и кинематографа и т.д. недостаточна, так как существует необходимость создания общей (интегрированной) модели организации видов искусства как семиотических систем – коммуникантов. Столь же непродуктивным нам представляется обособленное рассмотрение основных типов семиотико-интермедиальной классификации С.П. Шера, поскольку, как показал анализ, в пределах одного произведения совмещаются разные семиотические планы. При этом, хотя принципы интермедиальной типологии С.П. Шера и А. Ханзен-Леве (семиотический треугольник) не применяются при структурировании нашей диссертации, тем не менее, они используются при стратификации интермедиальных инкорпораций в художественных текстах.

В диссертационном исследовании нашли отражение, главным образом, два типа интермедиальных интерференций: трансфигурация (инкорпорация, т.е. включение в современную художественную прозу образов и мотивов других видов искусства) и транспозиция (структурные параллели произведений литературы и других видов искусства). В меньшей степени представлен третий тип – приемы акцентировки материальной структуры текста (в основном, во второй главе).

Для структуризации своей работы мы выделили два интермедиальных «гиперкода» (канала восприятия разных видов искусства) – визуальный и акустический. Однако, как показало исследование, специфика интермедиальной поэтики современной прозы заключается в еще более дробном, дифференцированном, мультиплицированном, множественном включении кодов перцепции различных видов искусства. Так, в «метамузыкальной» прозе очень сильна тенденция не столько к мелодизации художественной речи, сколько к графической (визуальной) «оркестровке» текста (техника графического заппинга). Проникновение визуальности в музыкальную прозу отражает общекультурное движение к визуальному доминированию, монтажным приемам в музыке XX века.

Намеченные в диссертации тенденции звуко-зрительного синтеза нуждаются в более пристальном рассмотрении. Необходимый задел этому направлению работы был также положен нашими статьями о приеме звуко-зрительного контрапункта в прозе конца XIX – XX века (А.П. Чехов, В.М. Шукшин, С.Д. Довлатов) [Сидорова 2002; 2003; 2004]. Теперь, после произведенного нами исследования визуального и акустического кодов в текстах современной прозы, можно обратиться к более основательной разработке этого аспекта интермедиальной компаративистики.

Библиографический список

А. Художественные тексты

1. Арабов Ю.Н. Биг-бит: Роман-мартиролог // Знамя. – М., 2003. – № 7. – С. 8–83.
2. Балков К.Н. За Русью Русь: Роман-рапсодия. – Иркутск: Сибирь, 2000. – 326 с.
3. Буйда Ю.В. Город Палачей: Роман // Знамя. – М., 2003. – № 2. – С. 11–75.
4. Буйда Ю.В. Ерма: Роман // Знамя. – М., 1996. – № 8. – С. 6–97.
5. Буйда Ю.В. Прусская невеста. Рассказы. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 320 с.
6. Быков Д.Л. Орфография: Опера в трех действиях. – М.: Вагриус, 2004. – 688 с.
7. Вишневецкая М.А. Опыты // Вишневецкая М.А. Брысь, крокодил: Повесть, рассказы. – М.: Эксмо, 2003. – С. 281–618.
8. Геласимов А.В. Жажда: Повесть // Октябрь. – М., 2002. – № 5. – С. 89–126.
9. Гессе Г. Игра в бисер: Роман. – СПб.: Азбука, 2002. – 496 с.
10. Гиршович Л.М. «Вий», вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя. – М.: Текст, 2005. – 365 с.
11. Горланова Н.В., Букур В.И. Роман воспитания // Новый мир. – М., 1995. – № 8. – С. 49–92.
12. Горланова Н.В., Букур В.И. Роман воспитания // Новый мир. – М., 1995. – № 9. – С. 62–99.
13. Евдокимов А. Петербургская рапсодия: Повесть // Нева. – СПб., 2002. – № 2. – С. 48–59.
14. Ермаков О.Н. Вариации: Повесть // Знамя. – М., 2000. – № 5. – С. 56–102.

15. Исаев М. Сарабанда: Роман // Сетевая словесность. 2002. 4 июля. Электронная публикация. Режим доступа: <http://www.litera.ru/slova/isaev/sarabanda.html#aria>
16. Ким А.А. Сбор грибов под музыку Баха: Роман-мистерия. – М.: Олимп, АСТ, 2002. – С. 3–180.
17. Королев А.В. Быть Босхом. Роман с биографией // Знамя. – М., 2004. – № 2. – С. 7–91.
18. Кресикова И.А. Шестое чувство: Реквиемы: Книга прозы. – М.: Рой, 2000. – 97 с.
19. Кураев М.Н. Зеркало монтажки. Роман в стиле криминальной сюиты, в 22 частях, с интродукцией и теоремой о призраках // Кураев М.Н. Жизнь незамечательных людей. – Курган: Зауралье, 1999. – С. 65–318.
20. Липскеров Д.М. Последний сон разума: Роман, повести и рассказы. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – С. 3–318.
21. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990. – 463 с.
22. Новосельцев Б.И. Многоразовые люди, или не в жизни счастье: Роман-рапсодия. – Новосибирск: ИПП «Совет. Сибирь», 1996. – 324 с.
23. Петрушевская Л.С. Реквиемы // Петрушевская Л.С. Дом девушек: Рассказы и повести. – М.: Вагриус, 2000. – С.141–252.
24. Полянская И.Н. Прохождение тени: Роман, рассказы. – М.: Вагриус, 1999. – С. 7–304.
25. Рубина Д.И. Воскресная месса в Толедо: Роман, повести, рассказы. – М.: Вагриус, 2004. – 464 с.
26. Фальков Б.В. Тарантелла: Роман. – М.: Вагриус, 2000. – 448 с.
27. Хазанов Б. Музыка бдения, или вполне тривиальный рассказ // Дружба народов. – М., 2003. – № 11. – С. 3–9.
28. Холмогорова Е.С. Картинки с выставки. Сюита // Дружба народов. – М., 2002. – № 6. – С. 72–88.
29. Холмогорова Е.С. Трио для квартета: Маленький роман // Дружба

народов. – М., 2003. – № 12. – С. 49–98.

30. Щербакова Г.Н. Ангел Мертвого озера: Истории про живых, полуживых и уже совсем ... // Новый Мир. – М., 2002. – № 7. – С. 13–79.

31. Щербакова Г.Н. Мальчик и девочка // Новый мир. – М., 2001. – № 5. – С. 13–73.

Б. Научная и критическая литература

32. Абашева М.П. Автоконцепция русской литературы рубежа XX–XXI вв. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т.1. – М.: Наука, 2003 (а). – С. 72–75.

33. Абашева М.П. Биография свободы. Свобода биографии // Новый мир. – М., 2003 (б). – № 11. – С. 172–174.

34. Абашева М.П. Литература в поисках лица (Русская проза в конце XX века: Становление авторской идентичности). – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 319 с.

35. Абашева М.П. Магия тени // Дружба Народов. – М., 2000. – № 5. – С. 206–209.

36. Аверинцев С.С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской языковой традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 347–363.

37. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527с.

38. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400с.

39. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. Ч. I (1994-I). – 288 с.

40. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. Ч. III (1994-III). – 288 с.

41. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.:

Прометей, 1994. – 352 с.

42. Бавильский Д. Как сделан «Опыт» Вишневецкой // Русский Журнал (Круг чтения). – 19 марта 2002. – Электронная публикация. Режим доступа: www.russ.ru/krug/20020319_bav.html

43. Бавильский Д. Ласточкино гнездо // Урал. – Екатеринбург, 1996. – № 10. – С. 186–187.

44. Барабаш Ю.Я. Наука об искусстве: Поиски синтеза (К методологии комплексного изучения) // Барабаш Ю.Я. Вопросы эстетики и поэтики. – М.: Современник, 1983. – С. 303–333.

45. Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

46. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 387–422.

47. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.

48. Барт Р. Мифологии / Пер с фр., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.

49. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

50. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фонограммах С.М. Эйзенштейна // Кино и время. – Вып.2. – М.: Искусство, 1979. – С.174–202.

51. Басинский П. Как поймать комара пальцами // Лит. газета. [Книжный развал]. – М., 2001. – №5 (5820). – С. 4.

52. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.

53. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 528 с.

54. Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствоведение // Вопросы искусствоведения. – 1996. – № 2 (IX). – С. 521–559.
55. Бирюков С.Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма: Автореф. дис. канд. филол. наук / Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – М., 1994. – 21 с.
56. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М.: Рудомино, 2001. – 224 с.
57. Борисова И.Е. Zeno is here. В защиту интермедиальности // Новое литературное обозрение. – М., 2004 (а). – № 65. – С. 384–391.
58. Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: Автореф. дис...кандидата наук. Культурология 24.00.01 / Рост. гос. пед. ун-т. – СПб., 1999. – 16 с.
59. Борисова И.Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2004 (б). – №7. Электронная публикация. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
60. Брагинская Н.В. Поэтика описания. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 224–289.
61. Буйда Ю.В. Замок Лохштедт // Знамя. – М., 2000. – № 2. – С. 179–181.
62. Буйда Ю.В. Над // Знамя. – М., 1999. – № 2. – С. 204–215.
63. Быков Л. Итогдалие // Урал. – Екатеринбург, 1997. – № 7. – С. 181–182.
64. Вальцель О. Проблема формы в поэзии. – Петроград: Academia, 1923. – 70 с.
65. Васильев А.А. История Византийской империи: От начала Крестовых походов до падения Константинополя / А.А. Васильев; Вступ. ст., прим., науч. ред., пер. с англ. яз. и имен. указ. А.Г. Грушевого. – СПб.: Алетейя, 1998. – 581,[2] с.
66. Взаимодействие и синтез искусств: [Сборник]. – Л.: Наука,

1978. – 269 с.

67. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры / [Под общ. ред. В. И. Толстого]. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 399 с.

68. Вирильо П. Машина зрения. Пер. с франц. – СПб.: Наука, 2004. – 140 с.

69. Вишневецкая М.А. «Проза – это когда...» // Вопросы литературы. – М., 2000. – Вып. 5. – С. 286–313.

70. Выготский Л.С. Психология искусства. /Предисл. А.Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; общ. ред. В.В. Иванова. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.

71. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.

72. Гашева Н.Н. Динамика синтетических форм в русской культуре XIX и XX веков. – Пермь: ПГИИК, 2004. – 360 с.

73. Гашева Н.В. Готический храм как конструктивный принцип романа А. Королева «Эрон» // Мир славянских, германских и романских культур: их взаимосвязи и взаимодействие в языке и литературе. – Пермь, 2000. – С. 221–225.

74. Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

75. Генис А.А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. [Книга эссе]. – М.: Независимая газета, 1997. – 256 с.

76. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99.

77. Гланц Т. Психоделический реализм: Поиск канона // Новое литературное обозрение. – М., 2001. – № 51. – С. 263–279.

78. Горланова Н.В. Без беды нет сюжета. Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. – М., 2003. – Вып. 2. – С. 255–279.

79. Горячева А. Как в пустом кинотеатре // Независимая газета – Ex libris. – 11 мая 2000 г. Электронная публикация. Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/lit/2000-05-11/2_empty_cinema.html
80. Гримберг Ф. Заблудившийся город? Заблудившиеся люди? (Восточная Пруссия глазами советских переселенцев) // Знамя. – М., 2003. – № 9. – С. 221–223.
81. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М.: Художественный журнал, 2003. – 344 с.
82. Гулиус Н.С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980–1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2006. – 23 с.
83. Дали, 1904–2004. – М.: ОЛМА-Пресс. Образование, 2004. – 160 с.
84. Дубин Б., Игрунова Н. Обрыв связи: Разговоры не только о литературе // Дружба народов. – М., 2003. – № 1. – С. 187–219.
85. Дубин Б.В. Визуальное в современной культуре: К программе социологического исследования // Дубин Б.В. Интеллектуальные группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. – М.: Новое издательство, 2004. – С. 31–37.
86. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). – М.: Искусство, 1976. – 125 с.
87. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2 т. – Т.2. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – С. 60–282.
88. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
89. Звягина М.Ю. Авторские жанровые формы в русской прозе конца XX века: Монография. – Астрахань: Изд-во Астрах. гос. пед. ун-та, 2001. – 179 с.
90. Зиммель Г. Венеция // Логос. – 2002. – № 3–4. – Электронная публикация. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zimven.html>.

91. Зись А.Я. Виды искусства. – М.: Знание, 1979. – 128 с.
92. Зорина И.Н. Я – Гойя: Гойя от первого лица: Экстракт из книги // Вестник Европы. – 2005. – № 16. – Электронная публикация. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/16/ho28>
93. Иванов А.С. // Кругосвет: Энциклопедия. – Электронная публикация. Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/articles/72/1007295/print.htm>
94. Иванов Вяч. Вс. Эстетическая концепция звукозрительного контрапункта у Эйзенштейна // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 168–183.
95. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
96. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384с.
97. Ильин И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с. Электронная публикация. Режим доступа: www.philosophy.ru/library/il/0.html
98. История философии: Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с.
99. Касаткина Т.А. О творящей природе художественного слова // Слово и музыка: Памяти А.В. Михайлова: Материалы научных конференций / Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 36. Редакторы-составители: Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. – М.: МГК, 2002. – С. 242–249.
100. Кассен Б. Эффект софистики. – М. – СПб.: Моск. филос. фонд, Университетская книга, 2000. – 240 с.
101. Корецкая И.В. Литература в кругу искусств (полилог в начале XX века). – М.: ИВИ РАН, 2001. – 296 с.
102. Королев А.В. Человек и язык бытия // Дружба народов. – М., 2002. – № 1. – С. 205–216.

103. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. – М.: О.Г.И., 2000. – 286 с. – Электронная публикация. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/0.html>
104. Лебединская А.А. Алеаторика сюжета в романе Мишеля Турнье «Пятница, или Тихоокеанский нимб» // Бахтин и время: [Тез. докл. IV Бахтин. чтений, 20–21 нояб. 1997 г., Саранск / Редкол.: проф. Р.И. Александрова и др.]. – Саранск: Тип. «Крас. Окт.», 1998. – С. 104–107.
105. Лейдерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1988. – С. 4–17.
106. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. В 3-х кн. Кн. 2. Семидесятые годы (1968–1986). Кн. 3. В конце века (1986–1990). – М.: Academia, 2001. – 736 с.
107. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
108. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
109. Липовецкий М.Н. Растратные стратегии, или метаморфозы «чернухи» // Новый мир. – М., 1999. – № 11. – С. 193–210.
110. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
111. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 799 с.
112. Лихачёв Д.С. Великие стили и стиль барокко // Лихачёв Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. – СПб.: Наука, 1999. – С.161–172.
113. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Искусство, 1969. – 715 с.

114. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 704 с.
115. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 417–430.
116. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 14–285.
117. Лотман Ю.М. Язык кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн: Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
118. Лотман Ю.М. Язык кино и проблемы киноэстетики. Доклад и обсуждение (участвуют: Б. Успенский, П. Рейфлин, М. Ямпольский, Ю. Цивьян, М. Лотман) // Киноведческие записки. – 1988. – № 2. – С.131–150.
119. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216 с.
120. Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 326с.
121. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. – 464 с.
122. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями»: (Введение в эстетику постмодернизма) / Рос. АН. Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 1995. – 219 с.
123. Марейнессен Р.Х., Рейфеларе П. Иероним Босх: Художественное наследие / Перев. с англ. – М.: Международная книга, 1998. – 515 с.
124. Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М.: НГООУ, 2003. – 268 с.
125. Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». – М.: Изд-во «Гуманитарий» Академии гуманитарных исследований, 2003. – 512 с.
126. Махов А.Е. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
127. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского университета, 1999. – 392 с.
128. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе: Учебное

пособие. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003. – 170 с.

129. Мейлах Б.С., Высочина Е.И. Новое в изучении художественного творчества (проблемы комплексного подхода). – М.: Знание, 1983. – 64 с.

130. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. – М.: Academia, 2004. – 432 с.

131. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века (поэтика символизма). – М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 1999. – 226 с.

132. Михалев В.П. Видовая специфика и синтез искусств. – Киев: Наукова думка, 1984. – 100 с.

133. Михалева А.А. Музыка в произведениях И. Полянской // Молодая филология–2002. – Пермь, 2002. – С. 83–86.

134. Морозова Т. Пермские саги // Литературная газета. – 1995. – 4 окт. – С. 4.

135. Муратов П.П. Образы Италии: В 3-х томах. Т. 1. – М.: Галарт, 1993. – 326 с.

136. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (Очерки теории). – М.: Искусство, 1982. – 192 с.

137. Мышьякова Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А. Фета) // Вестник Оренб. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 55–58.

138. Немзер А.С. Взгляд на русскую прозу в 1997 году // Дружба народов. – М., 1998 (а). – № 1. – С. 159–177.

139. Немзер А.С. Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е. – М.: Новое литературное обозрение, 1998 (б). – 432 с.

140. Ортега-и-Гассет Х. Гойя и народное // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 514–534.

141. Петровский М.А. Морфология новеллы // Ars poetica: Сб. ст. Вып.1. – М.: ГАХН, 1927. – С. 69–100.

142. Полянская И. Литература – это послание / Беседу вела Е. Черняева // Вопросы литературы. – М., 2002. – № 1. – С. 243–260.

143. Полянская И.Н. Из ответов на анкету Т. Виндлинга. – Электронная публикация. – Режим доступа: http://www.lib.ru/NEWPROZA/POLYANSKAYA_I/about.txt
144. Пригов Д.А. Облачко рая / Беседу ведет И.В. Манцов // Киноведческие записки. – 1997. – № 35. – С. 59–71.
145. Проблемы синтеза в художественной культуре [Сб. ст.]. – М.: Наука, 1985. – 286 с.
146. Психоаналитические термины и понятия: Словарь / Под ред. Борнесса Э. Мура и Бернарда Д. Фаина / Перев. с англ. А.М. Боковинова, И.Б. Гриншпуна, А. Фильца. – М.: Независимая фирма «Класс», 2000. – 304 с.
147. Ремизова М. Печально я гляжу // Независимая газета. – 1998. 15 декабря. – № 233 (1804). – С. 7.
148. Розенов Э.К. И.С. Бах (и его род). Биограф. очерк. – М.: Моск. симфонич. капелла, 1911. – 120 с.
149. Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – С. 255–261.
150. Рубинс М. Экфрасис в раннем творчестве Г. Иванова // Русская литература. – СПб., 2003. – № 1. – С. 68–85.
151. Руднев В.П. Метафизика футбола // Логос.–1999.–№8. – С. 60–67.
152. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2001. – 608 с.
153. Рыбальченко Т.Л. Роман Ю. Буйды «Ермо»: Метатекстовая структура как форма саморефлексии автора // Русская литература в XX в.: Имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: Метатексты и метатекстовые структуры / Ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2004. – С.201–233.
154. Сандберг Д. Набоков – Буйда 3:0. Электронная публикация. Режим доступа: <http://vesti.ru/knigi/2000/04/24/buida/>
155. Сарнов Б. Ларец с секретом (О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова) // Вопросы литературы. – М., 1999. – № 3. – С. 136–182.

156. Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России // Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея. – Ейск, 1991. – Вып. 1.
157. Сидорова А.Г. Звуко-зрительный контрапункт как прием композиции в рассказах А.П. Чехова и В.М. Шукшина// В.М. Шукшин: Проблемы и решения: сб. ст. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2002.– С. 155–165.
158. Сидорова А.Г. Звуко-зрительный контрапункт как принцип композиции в прозе А.П. Чехова и С.Д. Довлатова // Студент и научно-технический прогресс. Материалы ХLI международной научной студенческой конференции: Литературоведение. – Новосибирск, 2003. – С. 18–20.
159. Сидорова А.Г. Поэтика композиции повести С.Д. Довлатова «Филиал (Записки ведущего)» в свете концепции звуко-зрительного контрапункта // Славянская филология: История и современность: Материалы международной научной конференции (3–4 июня 2004 г.). – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – С.136–141.
160. Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы 2-ой научно-практической конференции. – М, 2002. – 315 с.
161. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 3-е изд., изд., и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
162. Словарь терминов московской концептуальной школы. – М.: Ad Marginem, 1999. – 224 с.
163. Смирнов И.П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. – М.: Аграф, 2000. – 544 с.
164. Смолянская Н. Странные художники – странное творчество. Обзор международной научной конференции (МГУ, 4–6 октября 2004 г.) // Новое литературное обозрение. – М., 2004. – № 70. – С. 425–444.
165. Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки: Сб. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 208–233.

166. Тасалов В.И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 20–44.
167. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. – 2003. – № 1. – С. 19–26.
168. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. Монография. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 159 с.
169. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. – СПб.: С.-Петербур. филос. общество, 2001. – С. 149–154.
170. Топоров В.Н. Грибы // Мифы народов мира: В 2-х т. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 336.
171. Тоффлер Э. Третья волна. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999. – 784 с.
172. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Русское искусство второй половины XX века. – М.: Ad Marginem, 1998. – 206 с.
173. Умбрашко Д.Б. Роман В. Сорокина «Голубое сало» как гипертекст: Дис... канд. филол. наук. – Барнаул: Б. и., 2004. – 171 с.
174. Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1976. – С. 4–36.
175. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
176. Франсиско Гойя. Альбом репродукций / Авт.-сост. Т.А. Седова. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 215 с.
177. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.

178. Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 285–334.
179. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
180. Харитонов В.В. Взаимосвязь искусств. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1990. – 148 с.
181. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
182. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 53–70.
183. Чередниченко Т.В. Форма и структура в искусстве звука и слова // Новый Мир. – М., 2001. – № 10. – С. 181–188.
184. Черникова Е. Радуга каждый день // Новый мир. – М., 1988. – № 10. – С. 271.
185. Чугаев А.Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М.: Музыка, 1975. – 255 с.
186. Шлегель Х.-Й. Утопия универсального синтеза // Киноведческие записки. – 1994 / 95. – № 24. – С. 51–69.
187. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 283 с.
188. Эпштейн М.Н. De'but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века // Знамя. – М., 2001. – № 5. – С. 180–198.
189. Эпштейн М.Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000 (а). – С. 85–104.
190. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. – М.: Советский писатель, 1988. – 414 с.
191. Эпштейн М.Н. Тезисы о метареализме и концептуализме // Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. Литература и теория. – М.: Издание

Р. Элинина, 2000 (б). – С. 113–117.

192. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.

193. Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Edited by Ch.Harrison, P.Wood. 2nd ed. –Malden: Blackwell publishing, 2002. – 1288 p.

194. Boyne R. Foucault and Derrida: The Other Side of Reason. – London: Routledge (UK), 1996. – 179 p.

195. Clüver Cl. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts // Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 24 / Ed. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Eric Hedling. – Amsterdam: Rodopi, 1997. – P. 19–33.

196. DiLeo Joseph H. Interpreting Children's Drawings. – London: Routledge, Psychology Press (UK), 1983. – 240 p.

197. Faryno J. Введение в литературоведение. – Warszawa: Pan'stwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991. – 648 с.

198. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - am Beispiel der Russischen Modeme // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. – Wien, 1983. – Sonderbd. 11. – S. 291–360.

199. Müller J.E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. – Münster: Nodus Publikationen, 1996. – 335 s.

200. Plett H.F. Intertextualities // Intertextuality. Research in Text Theory. – Berlin: de Gruyter, 1991. – P. 3–29.

201. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. – Vol. XXII. – 1970. – № 2. – P. 147–156.

202. Schmidt H. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktor der Philosophie in der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum. – Bochum, 2000. – 382 s.

203. Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotext, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. European Cultures. Studies in Literature and the Arts 6. – Berlin: de Gruyter, 1996. – P.1–40.
204. Weiss A.W. Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism. – New York: SUNY Press, 1992. – 158 p.
205. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272 p.
206. Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 / Bernhart, Walter, Steven Paul Scher and Werner Wolf (Eds.) – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 352 p.
207. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / [Ред. В.П. Толстой и др.]. – М.: Наука, 1999. – 363 с.
208. Zander H. Intertextualität und Medienwechsel // Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35. – Tübingen: Niemeyer, 1985. – S. 178–196.